



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA E MUSEOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA

RAFAEL MOURA DE ANDRADE

UMA FESTA ENTRE O CHÃO E O PALCO:
estudo sobre as relações políticas na construção do Carnaval do Recife

Recife

2021

RAFAEL MOURA DE ANDRADE

**UMA FESTA ENTRE O CHÃO E O PALCO:
estudo sobre as relações políticas na construção do Carnaval do Recife**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFPE como requisito obrigatório para a obtenção do título de Doutor em Antropologia.
Área de concentração: Antropologia.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Sandroni

Recife
2021

Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria do Carmo de Paiva, CRB4-1291

A554f Andrade, Rafael Moura de.
Uma festa entre o chão e o palco : estudo sobre as relações políticas na construção do Carnaval do Recife / Rafael Moura de Andrade. – 2021.
246 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Sandroni.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH.
Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Recife, 2021.
Inclui referências e anexos.

1. Antropologia. 2. Estado. 3. Carnaval – Recife (PE). 4. Política pública.
5. Política cultural. I. Sandroni, Carlos (Orientador). II. Título.

301 CDD (22. ed.)

UFPE (BCFCH2022-094)

RAFAEL MOURA DE ANDRADE

UMA FESTA ENTRE O CHÃO E O PALCO:

Estudo sobre as relações políticas na construção do Carnaval do Recife

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFPE como requisito obrigatório para a obtenção do título de Doutor em Antropologia.

Área de concentração: Antropologia.

Aprovada em 26/11/2021

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Carlos Sandroni (Orientador)
Programa de Pós-Graduação em Antropologia – UFPE

Prof. Dr. Antônio Motta (Examinador Titular Interno)
Programa de Pós-Graduação em Antropologia – UFPE

Profa. Dra. Laure Garrabé (Examinadora Titular Interna)
Programa de Pós-Graduação em Antropologia – UFPE

Profa. Dra. Falina Enriquez (Examinadora Titular Externa)
Department of Anthropology – University of Wisconsin-Madison

Profa. Dra. Lia Calabre (Examinadora Titular Externa)
Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidade – UFF

Dedico este trabalho a todos aqueles que
brincaram em 2020 o seu último carnaval.

AGRADECIMENTOS

Escrever os agradecimentos da pesquisa é sempre a parte mais gratificante. É o momento de reconhecer que o trabalho do pesquisador — muitas vezes entendido como um ofício solitário — depende de muitos fatores e, sobretudo, de muitas pessoas. Depende, entre outras coisas, de uma estrutura material que permita ao pesquisador ter um mínimo de tranquilidade para investir quatro anos de sua vida para conhecer um tema em profundidade. E essa tranquilidade, em meu caso, foi garantida pelo financiamento proporcionado pela Fundação de Amparo à Ciência e a Tecnologia de Pernambuco - FACEPE. Foi graças à bolsa concedida a mim durante quatro anos que consegui chegar até aqui. Sem ela, certamente teria seguido outros caminhos. Decido fazer deste o primeiro agradecimento pois num momento de ataque direto à ciência nacional, é preciso reconhecer a importância do financiamento público à educação e à pesquisa. Sou fruto do ensino público de excelência e preciso agradecer sempre por isso.

Desenvolvi esta pesquisa entre um processo bastante complicado de impeachment e uma pandemia que atingiu o Brasil de forma bastante particular. Fiz o que pude dentro de condições extenuantes. Estudar políticas públicas nesse contexto representou um desafio extra. Para chegar até aqui, outro ponto importante nessa trajetória - como, imagino, na de qualquer pesquisador em formação - foi o processo de orientação. Nesse aspecto tive imensa sorte. Registro aqui o meu agradecimento e também a minha admiração pelo professor Carlos Sandroni, meu orientador no mestrado e também no doutorado. Se no mestrado ele foi o responsável por me pegar pelo braço e me mostrar todo o caminho, durante o processo de pesquisa e escrita da tese, não seria possível chegar até aqui sem que ele estivesse sempre me empurrando pra frente, acreditando na pesquisa e em minha capacidade. Aliás, ele sempre acreditou muito mais do que eu. Todos os problemas dessa pesquisa são de minha inteira responsabilidade, mas qualquer mérito que porventura ela possa ter, esses não seriam possíveis sem a ajuda do meu orientador e por isso eu agradeço.

Mas o meu processo de formação como pesquisador não começa — e também não termina — na pós-graduação. Durante a graduação em jornalismo tive a honra e o privilégio de ser orientado em duas monitorias e uma iniciação científica pelo professor José Afonso da Silva Júnior, a quem devo o despertar do meu interesse pela pesquisa. E aqui, mais uma vez, é preciso reconhecer a importância do financiamento público, através de bolsas da CAPES, para o processo. Além do professor Afonso, outros tantos professores — desde o Colégio de Aplicação até o doutorado — exerceram enorme influência na minha trajetória acadêmica. Corro o risco

de deixar de fora algum nome fundamental, mas não poderia deixar de registrar a importância exercida pela professora Laure Garrabé, a quem devo o reconhecimento pela contribuição generosa e interessada durante todo o processo de pesquisa. Registro também a importância dos professores Antônio Motta, Maria Acselrad, Eduardo Sarmiento e Leonardo Esteves, que com suas observações e críticas me fizeram corrigir algumas rotas e melhorar o texto que agora apresento. Deixo aqui registrado o meu profundo agradecimento pelo que trago de cada um em minha tese e em minha vida. Espero que todos consigam se reconhecer um pouco nessa pesquisa.

E se a pesquisa não é uma atividade solitária, por um lado, porque dentro da academia dependemos de muitas pessoas que nos ajudam a crescer, por outro, numa pesquisa de campo, dependemos de outras tantas pessoas que vão guiar os nossos passos. A todos os meus interlocutores que se colocaram à disposição para me ensinar um pouco a cada dia, fica a minha gratidão. Em especial à Williams Santana e à Carmem Lélis, interlocutores e professores que me ensinaram tanto nessa caminhada. Não fiz entrevistas, mas tive diversas conversas muito enriquecedoras com pessoas que foram fundamentais para a construção dessa minha interpretação que agora venho apresentar. Pessoas que muitas vezes não sabiam que aquela conversa em especial estava me ajudando a compreender aspectos da cultura local que até então eu havia deixado passar. Pessoas como Guilherme, Mayra, Gabi, Eudes, Jarmeson e Lucivan, que nos últimos dois anos de pesquisa me ensinaram diariamente, através de conversas por *WhatsApp* e reuniões no *Zoom* ou no *GoogleMeet*, sobre políticas culturais e ativismo na área da cultura. Meu papel como *insider* em meu campo não me garante uma visão ampla sobre o tema de pesquisa. São os diversos fragmentos de história e memória coletiva que venho costurando para tecer meu texto. E por esses tantos fragmentos, pela generosidade em compartilhar comigo essas memórias, meu profundo agradecimento.

Por fim, não é possível fazer pesquisa sem um grande suporte fora do ambiente acadêmico. É preciso agradecer sempre às pessoas que estiveram ao meu lado durante todo o processo. Pessoas que comemoraram cada pequeno passo, celebraram comigo todas as etapas da pesquisa e que também estiveram ao meu lado para enxugar as lágrimas. Aos meus queridos amigos que conseguiram me apoiar sem precisar dizer uma só palavra sobre a pesquisa. Aliás, foi justamente por não falar sobre a pesquisa que eles me fizeram tão bem. Vários amigos me ajudaram a superar essa etapa, mas gostaria de destacar o papel fundamental de Daniel, Gianni, Diogo e Amanda. Talvez por entenderem a minha dor, conseguiram trazer um pouco de leveza a esse momento.

Reservo um lugar especial para agradecer a Wellington e Renata, psiquiatra e psicóloga, respectivamente, que nos últimos meses vêm me ajudando a encontrar minha versão mais saudável para superar uma depressão que me fez quase desistir. Por muitos meses me vi diante de uma situação que me incapacitou de realizar atividades fundamentais para a pesquisa, como a escrita e a leitura de textos acadêmicos. Aceitar a ajuda de profissionais e cuidar da minha saúde mental foi determinante para conseguir chegar ao fim dessa etapa de minha formação.

Agradeço ainda à minha irmã, Raquel, por sempre acreditar no meu potencial. Aos meus pais, Eni e Sérgio, que me apoiaram desde o início e que durante toda uma vida me ensinaram, ainda que não soubessem, a importância de compreender o carnaval como festa, celebração da vida, e também como trabalho, meio de vida. Eles estão em toda a pesquisa, mesmo quando não são citados diretamente. Em especial, gostaria de agradecer à minha companheira de vida, Mariana, que acompanhou todo o meu processo de formação como pesquisador. Esteve sempre presente nos momentos mais duros e me fez acreditar que era possível. Trouxe leveza para os meus dias nos momentos em que eu não conseguia enxergar um palmo à minha frente. À maior foliã que eu tenho a alegria de conhecer, todo o meu amor e gratidão.

"Resistir ao medo e se juntar para criar futuro é o ato primeiro de resistência"

(BRUM, 2019, p. 298.)

RESUMO

O Carnaval do Recife é uma das festas populares mais tradicionais do país. É também uma política pública fundamental para o setor cultural da cidade, sendo responsável por mobilizar trabalhadores de diversas áreas que se envolvem no processo de construção da festa ao longo de todo o ano e se articulam para ver, na folia, refletidas suas demandas de grupo ou mesmo seus interesses particulares. Neste sentido, esta pesquisa tem como objetivo a observação dos processos de mediação existentes entre os diferentes atores situados do lado de fora das fronteiras da gestão pública, bem como entre eles e os atores localizados dentro do estado e, portanto, seus representantes. Partindo de uma perspectiva do estado como ponto de vista (LEIRNER, 2003), observo as relações políticas estabelecidas ao longo do processo de produção da festa para compreender como os diferentes contextos de articulação política — conceito adaptado a partir da ideia proposta por Jean-Pierre Olivier de Sardan (2001) — vão interferir no desenho e execução da política estatal, bem como nos arranjos e rearranjos que definem as fronteiras do estado e as experiências da festa na cidade. O Carnaval do Recife é utilizado nesta tese como pano de fundo para o estudo das políticas culturais sob a ótica da Antropologia do Estado e das Políticas Públicas.

Palavras-chave: Antropologia do Estado; Carnaval do Recife; Políticas Públicas de Cultura.

ABSTRACT

The "Carnaval do Recife" is one of the most traditional popular festivities in Brazil. It is also a fundamental public policy for the city's cultural sector, being responsible for mobilizing workers from several different fields, who are involved in the festivities' development throughout the year and articulate to see their group demands or even private interests reflected in the revelry. This research aims to observe the existing mediation processes between the different actors located outside the borders of public management, as well as between them and the ones located within those borders — who are, therefore, their representatives. From a perspective of the State as a point of view (LEIRNER, 2003), we will observe the political relationships established throughout the production process of the festivity, aiming to understand how the different contexts of political articulation — a concept adapted from the idea proposed by Jean-Pierre Olivier de Sardan (2001) — will interfere in the design and execution of public policies, as well as in the arrangements and rearrangements which define the boundaries of the State and the experiences of the festivities in the city. In this thesis, Recife's carnival is seen as a background for the study of cultural policies from the perspective of Anthropology of the State and Public Policies.

Keywords: Anthropology of the State; Carnaval do Recife; Cultural policies.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 —	<i>Diário de Pernambuco</i> , 30 de novembro de 1969	65
Imagem 2 —	Carnaval de Boa Viagem	76
Imagem 3 —	Carnaval de Boa Viagem de 1987	77
Imagem 4 —	Carnaval do Recife 2019	78
Imagem 5 —	Descentralização da Festa	80
Imagem 6 —	Hierarquia entre os polos no Carnaval Multicultural do Recife	81
Imagem 7 —	Crachá de Concurso de Agremiações	89
Imagem 8 —	Cultura Recife - Tela Inicial	98
Imagem 9 —	Cultura Recife - Ciclo Carnavalesco 2020	99
Imagem 10 —	Evolução dos Custos do Carnaval Multicultural do Recife	149
Imagem 11 —	Regiões Político-Administrativas do Recife	156
Imagem 12 —	Polo Descentralizado do Ibura de Baixo	157
Imagem 13 —	Polo Alto José do Pinho	160
Imagem 14 —	Banda de Pau e Corda no Alto José do Pinho	161
Imagem 15 —	Polo do Cordeiro (Rua da Lama)	163
Imagem 16 —	Público-audiência no Polo do Cordeiro	164

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	ASPECTOS HISTÓRICOS E TEÓRICO-METODOLÓGICOS DA RELAÇÃO ENTRE FESTA E POLÍTICA	23
2.1	IMERSÃO ETNOGRÁFICA: QUESTÕES DE MÉTODO	23
2.2	ALGUNS CONCEITOS BÁSICOS	33
2.3	A POLÍTICA NO CARNAVAL DO RECIFE	47
2.4	A INSTITUCIONALIZAÇÃO DA CULTURA NA POLÍTICA LOCAL	61
2.5	POLÍTICA CULTURAL: CONCEITO EM DESENVOLVIMENTO	68
3	O CARNAVAL DO RECIFE	72
3.1	CARNAVAL DO RECIFE <i>VERSUS</i> CARNAVAL MULTICULTURAL: ENTRE RUPTURA E CONTINUIDADE	74
3.2	INFRAESTRUTURAS DA FESTA: A EXPERIÊNCIAS CARNAVALESCA MEDIADA POR PALCOS, PALANQUES, PASSARELAS, EDITAIS E CERTIDÕES	83
3.2.1	Algumas fronteiras do carnaval de chão: a rua, a arquibancada e o palanque	85
3.2.2	Arranjos e rearranjos políticos na festa: os caminhos entre os editais, as leis, as certidões e os corredores da Secretaria de Cultura do Recife	92
3.3	“FAZER GESTÃO”: A CONSTRUÇÃO CULTURAL DO ESTADO E AS PRÁTICAS COTIDIANAS NA RELAÇÃO ENTRE A PREFEITURA DO RECIFE E OS TRABALHADORES DA CULTURA	127
4	O CHÃO, O PALCO E A CIDADE EM DISPUTA	139
4.1	O PALCO NO CENTRO DA FESTA	139
4.2	FESTA <i>VERSUS</i> FESTIVAL: A IDEIA DE PARTICIPAÇÃO NO CARNAVAL DO RECIFE	152
4.3	A CIDADE EM DISPUTA ENTRE O TURISMO E A CULTURA	173
4.3.1	A cidade-produto: globalização, economia criativa e a cidadania como consumo	177

5	O CARNAVAL 2021: AS ARTICULAÇÕES POLÍTICAS DURANTE A PANDEMIA DA COVID-19	188
5.1	O SETOR DA CULTURA E A PANDEMIA DA COVID-19	190
5.2	ESTADO PERMANENTE DE CONFERÊNCIA: A MOBILIZAÇÃO DOS TRABALHADORES DA MÚSICA EM PERNAMBUCO	191
5.3	DIÁLOGO: A PALAVRA EM DISPUTA	195
5.4	AME CARNAVAL — AUXÍLIO MUNICIPAL EMERGENCIAL PARA O CARNAVAL DO RECIFE 2021	199
5.5	RUPTURAS E CONTINUIDADES ENTRE A GESTÃO PÚBLICA E A ARTICULAÇÃO DA SOCIEDADE CIVIL	207
6	ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS E CAMINHOS A SEGUIR	214
	REFERÊNCIAS	224
	ANEXO A — ACORDE – PROPOSTAS PARA O CARNAVAL 2021	233
	ANEXO B — CARTA DO SEGMENTO MUSICAL AO GOVERNADOR DE PERNAMBUCO	236
	ANEXO C — PLATAFORMA DE PROPOSTAS DE POLÍTICAS PÚBLICAS PARA O SETOR DA MÚSICA	242

1 INTRODUÇÃO

“Vamos esquecer o que aconteceu no passado e pensar daqui pra frente”. Esta fala, proferida por Eduardo Vasconcelos — prestes a ser nomeado Secretário Executivo de Cultura — durante a sua primeira participação em uma reunião pública junto aos trabalhadores da cultura para tratar do Carnaval do Recife, realizada no Auditório Capiba¹, localizado no 15º andar da Prefeitura do Recife, onde está sediada a Secretaria de Cultura e também a Fundação de Cultura Cidade do Recife, me impactou profundamente. Estava no meio do meu processo de etnografia, tentando ainda compreender os caminhos que deveria percorrer. Estudar o carnaval tem dessas coisas. Trata-se de um objeto tão profundamente multifacetado que um dos primeiros desafios do pesquisador é conseguir, justamente, se situar dentro de um universo tão amplo de possibilidades. Aquela frase, martelando minha cabeça, parecia indicar alguns caminhos. Por um lado, buscava-se desenhar um limite temporal que guiaria, a partir de então, a relação entre o futuro Secretário Executivo de Cultura — e, portanto, o próprio Estado em sua instância municipal — e os trabalhadores da cultura reunidos naquele auditório — e representados por líderes de agremiações tradicionais do que chamaremos ao longo do texto de carnaval de chão. A fronteira temporal criada no discurso de Eduardo Vasconcelos, por outro lado, tinha também o papel de construir e/ou manter vínculos de grupo que o permitisse entrar na Secretaria de Cultura com um mínimo de credibilidade e confiança dos atores envolvidos nessa relação após alguns anos de conflito entre a gestão municipal de cultura e a sociedade civil. Era a palavra política, de que fala Bruno Latour (2004), dando voltas para dar coesão ao grupo que ali se formava — e que rapidamente se destituiria.

A etnografia já havia iniciado de forma não planejada. O projeto de pesquisa previa uma observação participante da instituição pública responsável pela gestão cultural no município. Para tanto, seria preciso obter autorizações para participar de reuniões restritas, acesso à Secretaria de Cultura e ao Diretor Presidente da Fundação de Cultura Cidade do Recife, além de acesso a documentos internos da gestão. Tudo isso era o primeiro desafio a ser enfrentado. E logo no início, vi que o processo seria bem mais complicado do que eu imaginava — como aponto na segunda parte da tese. Foi preciso, então, mudar os rumos da pesquisa e encontrar caminhos para observar as relações estabelecidas entre a sociedade civil e a administração

¹ O auditório recebe este nome em homenagem ao artista Lourenço da Fonseca Barbosa, conhecido como Capiba, um dos mais importantes compositores de frevo do país.

pública ao longo do processo de construção da festa. A fala de Eduardo Vasconcelos, então, me pareceu o caminho. Ali estava um ator privilegiado no processo — alguém que passaria a ocupar uma função fundamental na gestão municipal de cultura — buscando identificar fronteiras temporais — “vamos esquecer o que aconteceu no passado” — que definiriam o papel do Estado, bem como articular politicamente um discurso capaz de agregar diferentes atores sociais em prol de um projeto — “e pensar daqui pra frente”. Havia ainda, como plano de fundo, uma tentativa de atuar ativamente no esquecimento de uma memória prejudicial para a imagem da Prefeitura.

Passei então a observar o processo de construção do Carnaval do Recife a partir de suas fronteiras. Esta decisão, bem como meu próprio interesse ao longo da pesquisa, me levou deslocar o marco teórico do projeto das teorias rituais à Antropologia do Estado. O interesse em observar as relações políticas estabelecidas no processo de construção da festa e as diferentes estratégias de articulação acionadas no diálogo com o Estado me fizeram lembrar de uma definição da professora Laure Garrabé (2015), para quem “tudo, no Carnaval [Multicultural] do Recife é sobre fronteiras”. Essa ideia parece guardar um tanto de contradição com a concepção mais tradicional da festa interpretada à luz do processo ritual de Victor Turner (2013). Quando a teoria ritual foi adotada por Roberto DaMatta (1997) para explicar o carnaval brasileiro, o foco central do estudo estava no aspecto liminar da festa e na criação de uma *communitas* que daria o tom da experiência festiva. Segundo o antropólogo brasileiro, o espírito carnavalesco durante o reinado de Momo seria responsável por diluir as diferenças, suspender as hierarquias. Uso o termo “espírito carnavalesco” propositalmente, porque apesar de não ser a expressão adotada primordialmente por DaMatta, sua teoria guarda grande semelhança com a leitura proposta por Mikhail Bakhtin (2010), cujo trabalho também enfatiza, no período momesco, a dimensão da inversão dos valores e da subversão da ordem. O rito de passagem (VAN GENNEP, 2011) foi adotado, portanto, enquanto teoria fundamental no estudo da festa a partir de um aspecto específico de sua explicação: a fase liminar, responsável por mediar as fases de separação e reagregação que complementam o processo ritual. Seria estranho, portanto, falar em fronteiras ao se referir a uma festa cuja principal característica seria, por sua vez, a diluição dos limites e distinções sociais.

Desde o seminal trabalho de Maria Laura Cavalcanti (2008), no entanto, é preciso compreender o rito carnavalesco a partir de uma complexidade um tanto maior. O processo ao qual a antropóloga se refere está situado numa temporalidade distinta daquela proposta por DaMatta. Enquanto ele encerra o carnaval em seus dias de festa — conhecidos tradicionalmente como tríduo momesco, em referência aos seus três dias de duração folia —, ela compreende o

ciclo carnavalesco em sua amplitude: desde o processo de planejamento até o encerramento do desfile, no caso dos carnavais cariocas. Essa mudança de perspectiva traz uma consequência fundamental para os estudos da festa. O ritual carnavalesco não estaria mais restrito ao período liminar, mas seria composto por diferentes fases e, por conseguinte, teria a sua dinâmica mediada também por momentos de transição entre estas fases — além da própria mediação intrínseca à fase caracterizada pela liminaridade. A perspectiva apresentada por Cavalcanti (2008) tem o mérito de refletir sobre o processo do ritual carnavalesco levando em consideração também os bastidores do desfile. E se para o exemplo do carnaval carioca os bastidores se referem às disputas e conflitos existentes no contexto das escolas de samba, para refletir sobre o Carnaval do Recife e seus bastidores é preciso compreender a festa como um processo que envolve as relações estabelecidas entre os diferentes grupos da sociedade civil e os atores representantes do Estado em sua instância municipal — a saber, a Prefeitura do Recife e, mais especificamente, a Secretaria de Cultura e a Fundação de Cultura Cidade do Recife.

À leitura sobre o processo ritual de construção do Carnaval do Recife, a qual decidi me dedicar desde o princípio, passou-se a somar categorias como “política” e “Estado”, cada vez mais presentes e relevantes no contexto da pesquisa. E se as teorias de uma antropologia dos rituais já estavam absolutamente consolidadas nos estudos da festa no Brasil, uma Antropologia do Estado, por sua vez, me parecia oferecer espaço para desenvolver reflexões que pudessem contribuir para o desenvolvimento dos estudos sobre políticas culturais em Recife. O carnaval, a partir de então, se tornaria cada vez mais um pano de fundo para a compreensão de aspectos relevantes da política local. É exatamente neste ponto que a proposta de observar as fronteiras como elementos fundamentais da festa na cidade parece se apresentar como uma ideia especialmente profícua. Se, num primeiro momento, parecia causar estranhamento falar em fronteiras, hierarquias e desigualdades quando o assunto era o carnaval — visto, ao contrário, como o reino da inversão e da igualdade —, quando o assunto é política e Estado a ideia é mais facilmente aceita. A cientista política Chantal Mouffe, ao tratar conceitualmente da distinção entre a política e o político, define a primeira como um “conjunto de práticas e instituições por meio das quais uma ordem é criada, organizando a coexistência humana no contexto conflituoso produzido pelo político” (2015, p. 08). A política estaria subordinada ao político, que, por sua vez, se referiria à dimensão ontológica de constituição do humano a partir dos antagonismos. As diferenças e suas fronteiras estariam no seio de uma definição agonística da política.

O conflito nós/eles, que para Mouffe (2015) estaria no centro da definição de política, parece ser interessante para pensar, de uma forma mais ampla, a festa. Isso porque o caráter relacional que está posto na constituição não apenas da própria ideia de política, mas também

das identidades coletivas, parece ocupar um papel central nos dilemas que surgem ao longo da observação do processo de construção do Carnaval do Recife. E essas identidades, mediadas, entre outras coisas, pelo que podemos chamar de infraestruturas da festa, são também contingentes à medida em que se formam e se dissolvem ao sabor dos interesses privados, dos afetos previamente estabelecidos ou consolidados ao longo da relação política, ou mesmo na articulação entre interesses, afetos e estratégias de articulação de grupo. Uma dimensão da construção da disputa nós/eles está representada na dicotomia existente na festa entre o chão e o palco. Nos dois casos, falamos sobre espaços — repletos de significados simbólicos — e também sobre estruturas físicas, coisas com suas histórias e processos de vida. No caso do chão, as relações que constroem as identidades coletivas são mediadas, de certa forma, pelas infraestruturas do espaço urbano, ruas mais ou menos estreitas, calçadas — ou a sua ausência — ocupadas por barracas, o asfalto que ao contato do sol quente se torna inóspito para o desfile de algumas agremiações cujo regramento dos concursos requer que seus integrantes realizem seus cortejos ou evoluções descalços como critério de avaliação. O palco, por sua vez, também irá atuar diretamente na construção das relações e das identidades coletivas em torno de sua montagem e ocupação ao longo do ciclo festivo. Seja no processo de definição e redefinição das fronteiras do Estado, seja na transformação da paisagem da cidade em uma paisagem festiva que implica, por sua, numa experiência festiva.

Entre o chão e o palco, há uma separação tanto material quanto simbólica que está inserida em um contexto histórico específico — e que ao longo do tempo já sofreu diversas transformações — e que passa a ser negociada ao longo de todo o processo de desenvolvimento e construção da festa. Essa fronteira, entre tantas outras que ao longo desta tese vão sendo apontadas, é um ponto central das disputas e conflitos existentes no Carnaval do Recife e que me fizeram perceber na festa carnavalesca da cidade um interessante objeto de estudo de uma antropologia que está localizada na interseção dos estudos da festa, das políticas públicas, da burocracia e do Estado.

Quando a antropóloga Laure Garrabé sugere que tudo, na festa local, é sobre fronteiras, não se refere apenas ao fato do Carnaval do Recife estar dividido — desde, ao menos, os tempos do Carnaval Multicultural, como veremos — em polos de animação que, espalhados pela cidade, atuam para definir uma ordem específica que tanto cria quanto reforça hierarquias sociais já existentes. Se refere também, e sobretudo, à dimensão política que está no cerne da organização da festa. Neste sentido, o Carnaval do Recife — o rito de inversão fundamentado no espírito carnavalesco — é utilizado nesta pesquisa como um caminho para entender a política local e as dinâmicas do Estado. As fronteiras não são linhas estanques a delimitar de forma

definitiva os grupos, espaços e experiências. São objeto de disputa e conflito, de desenho e redesenho a partir do diálogo. São definidas a partir de experiências vividas e também das representações públicas. São, por fim, elas também um processo.

Ao propor que as fronteiras existentes no contexto da festa são elementos fundamentais para a compreensão do Carnaval do Recife, é nas relações entre administração pública e sociedade civil que as tensões decorrentes da construção desses limites vão se tornar melhor observáveis. No lugar de buscar compreender a festa a partir de estabilidade de seu processo ritual, é nos conflitos inerentes a esse processo que pretendo me ater. Inserindo a temática da festa no contexto de uma antropologia do Estado e das políticas públicas, trabalharei com a hipótese de que o Carnaval do Recife — uma festa popular organizada primordialmente pela Prefeitura, portanto, por uma instituição política — é não apenas o reflexo das definições tomadas no âmbito da gestão no momento do desenho e implementação da política pública de cultura referente à folia, mas é, sobretudo, o resultado de um conjunto de conflitos, negociações, disputas e diálogos que acontecem ao longo do processo de construção do carnaval e que são mediados por dispositivos que podemos identificar como infraestruturas da festa.

Será possível observar, em vários momentos da tese, a presença de objetos — ou coisas (LATOUR, 2012) — como mediadores de relações entre grupos e também de sentidos e experiências vividas. Pode parecer estranho que, num estudo sobre o carnaval, eu tenha escolhido justamente as infraestruturas da festa para nortear minhas observações. Parafraseando a socióloga Susan Leight Star (2020), esta tese parece ser um convite para estudarmos as coisas entediadas da festa. A autora está falando sobre as infraestruturas e o quanto elas são desinteressantes para o senso comum. E quando falo em infraestruturas da festa, estou me referindo, de um lado, a elementos materiais que nos ajudam a construir a paisagem festiva do Carnaval do Recife, como por exemplo os palcos, arquibancadas, passarelas, camarotes e, até mesmo, a própria estrutura urbana que vai mediar as relações existentes nos chamados carnaval de chão. Por outro lado, falo também de dispositivos burocráticos, como editais e convocatórias, sistemas de inscrição, notas fiscais e certidões negativas de débitos, além de vários outros elementos que, na experiência do dia-a-dia, ajudam a construir a ideia de Estado que se tem em Recife, bem como ajudam a criar uma racionalidade específica entre os trabalhadores da cultura locais que passam a utilizar o padrão de pensamento moldado pela burocracia estatal para definir os limites da criatividade para atuar dentro do próprio jogo da política e da cultura local.

Estou compreendo essas infraestruturas da festa também a partir da ideia defendida por Latour (2012) de que as coisas possuem agência e podem ser mediadoras de relações e de

significados. Além disso, é preciso perceber que essas coisas possuem uma trajetória de vida — ou uma história (APPADURAI, 2008) — desenvolvida dentro de um contexto que está, ele próprio, em constante movimento. Para tanto, é fundamental compreender também — ainda que não seja exatamente este o objetivo central da tese aqui apresentada — a forma como se desenvolve o processo de vida dessas infraestruturas da festa.

Para tanto, utilizo a primeira parte desta tese para fazer um apanhado geral sobre os principais aspectos históricos e também teórico-metodológicos de um estudo que está situado no limite entre os estudos da festa, da política e do Estado. Início tentando sugerir uma leitura relacional dos principais conceitos trabalhados ao longo da tese, como Estado, Política, Cultura — em especial as culturas populares. Ainda que recorrendo em vários momentos à autores da Sociologia, da Filosofia ou da Ciência Política para tratar dos conceitos, é a partir da antropologia que faço a leitura e interpreto suas ideias para situá-las no desenvolvimento da tese que estou propondo. Além disso, tento situar todos esses conceitos numa relação direta com a história do desenvolvimento do carnaval na cidade. Situando, como recorte histórico, o desenvolvimento da festa a partir da virada do século XIX para o século XX, busco na ideia da construção de fronteiras na festa os alicerces necessários para discutir as disputas e seus mediadores. Sustento minha interpretação em um levantamento documental sobre a festa no período recorrendo sobretudo a legislações criadas ao longo do desenvolvimento da festa na cidade e também a matérias, notícias e opiniões publicadas na imprensa local da época, cujo acesso foi facilitado pela Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, importante instrumento de pesquisa com acervo disponível através da internet. Além disso, há uma vasta bibliografia, principalmente a partir da História, que trata de diferentes épocas do Carnaval do Recife, o que nos permite fazer uma leitura mais ampla de todo o processo. Ainda que não tratem especificamente dos conceitos e ideias que trago nesta pesquisa, vários autores foram acionados nesse empreendimento. A antropóloga e historiadora Rita de Cássia Araújo (1996; 2018), nos apresenta uma perspectiva bastante interessante sobre a criação de fronteiras na festa entre meados do século XIX e o início do século XX. Já Lucas Victor Silva (2018), também historiador, vai trabalhar com o período que compreende do final do século XIX até os anos 1940. Sempre com a perspectiva das fronteiras – ainda que isto não esteja explicitamente dito em seu texto. Por sua vez, Mario Ribeiro dos Santos (2010) e Augusto Silva (2017) nos apresentam uma boa perspectiva sobre o desenvolvimento desse carnaval entre os anos 1950 e 1980. Wayne Rodrigues de Lima (2018) escreve sobre os anos 1990 e sobre um fenômeno que marcou esse período no Recife: o Recifolia, um carnaval fora de época que trazia para a cidade

um novo modelo de festa inspirado nos carnavais baianos. Todas essas pesquisas são fundamentais para a compreensão da festa atual e suas fronteiras.

Já na segunda parte do texto, apresento as observações realizadas ao longo do processo etnográfico. Como já citei no início desta introdução, para realizar uma etnografia da instituição responsável pela política cultural do Recife durante a organização da festa carnavalesca seria preciso uma autorização da Secretaria de Cultura, através da Secretária Leda Alves ou do Secretário Executivo. Quando iniciei a pesquisa, o Secretário era Williams Santana, que havia sido um importante interlocutor durante minha pesquisa de mestrado. Entrei em contato com ele e, após algumas conversas e uma solicitação formal protocolada no gabinete da Secretaria, a autorização parecia estar encaminhada. O problema, no entanto, aconteceu entre a solicitação e a autorização. Houve uma mudança na gestão e Williams Santana foi substituído por Eduardo Vasconcelos — cuja primeira participação, ainda antes de ser nomeado oficialmente, relatei acima. A partir daí, o cenário passou a ser diferente. E se não recebi uma recusa formal, fui vendo a possibilidade de autorização ficar cada vez mais distante já que nunca conseguia resposta sobre a solicitação.

Foi então que decidi olhar para o outro lado e comecei a observar as diferentes formas de relação entre a sociedade civil e a administração pública e de que forma essas relações impactam no resultado final da festa. Para tanto, escolhi a música como expressão artística norteadora da minha pesquisa. A escolha foi motivada, de um lado, pela importância que os trabalhadores da música possuem no contexto local — sendo contemplados, por exemplo, com um edital própria na Lei de Incentivo à Cultura Estadual, o Funcultura, privilégio concedido atualmente apenas ao audiovisual e à música. Por outro lado, por trabalhar como produtor cultural na área da música, teria acesso a informações e contextos que facilitariam de alguma forma o meu trajeto etnográfico. Nessa observação foi possível identificar alguns diferentes modelos de interação: aquelas relações mediada por dispositivos burocráticos, como os editais para os ciclos; as relações estabelecida a partir de uma mobilização de base feita por grupos da sociedade civil articulados a partir de demandas comuns e que se utilizam de diversas formas de pressão para constranger a gestão a abrir diálogo; outras interações estabelecidas por grupos que se utilizam ora de sua visibilidade midiática, ora de relações de intimidade com agentes públicos para conseguir acesso a gabinetes e pautar suas questões; além daquelas relações que se estabelecem entre a gestão pública e indivíduos específicos para pautar interesses pessoais.

Apesar de distintas, tais relações não são exclusivas e é possível observar a existência de mais de um modelo acionado pelo mesmo grupo. Esse entrelaçamento entre os diferentes contextos de articulação política - para utilizar uma proposta inspirada na socioantropologia do

desenvolvimento de Jean-Pierre Olivier de Sardan (2001; 2017) — vai afetar diretamente a festa na cidade e colocar em evidências elementos que se consolidam na história recente do carnaval local e se tornam o centro do debate, notadamente a ideia de diversidade e a presença do palco como dispositivo tecnológico central da folia. É também na segunda parte da tese que as infraestruturas da festa passam a receber a minha atenção. Nas relações observadas entre os diferentes grupos da sociedade civil e a Prefeitura do Recife, tanto os dispositivos burocráticos quanto as tecnologias do espetáculo — notadamente o palco — surgem como centrais num processo de mediação que transforma o resultado final da festa em algo que é distinto tanto dos desenhos e expectativas geradas pelos artistas e demais trabalhadores da cultura quanto dos interesses e objetivos almejados pela gestão pública.

A partir da experiência etnográfica durante os carnavais que acompanhei nos anos de pesquisa, busco observar no terceiro capítulo um aspecto bastante específico da festa: a relação entre o chão e o palco como definidora de uma experiência festiva que vai moldar a própria cidade. Essa relação, fronteira fundamental da festa local e que encerra em si uma série de conflitos que pude observar, tem desdobramentos que se apresentam no contexto da sociedade civil — entre os interesses dos representantes de chão e de palco —, no contexto da gestão pública — ao traduzir, de alguma forma, o conflito existente entre Secretaria de Cultura e Secretaria de Turismo —, e entre Estado, sociedade civil e a ideia de cidade no contexto atual. Aqui, busco articular observações etnográficas, relatos de experiências pessoais como produtor cultural em Recife, memórias como folião no Carnaval Multicultural do Recife e teorias sobre globalização, economia criativa e políticas culturais. A cidade é vista, neste ponto, a partir da dualidade entre o processo e o produto. Isso nos permite refletir sobre a centralidade da cidade no contexto da globalização e a importância de dispositivos tecnológicos, a saber, o palco, na mediação das relações entre cidade, festa e povo. A paisagem festiva — formada por elementos concretos e também abstratos que caracterizam o espaço urbano durante a folia e moldam as experiências na festa - é um elemento chave para compreender tais relações.

Por fim, busquei registrar no quarto capítulo a experiência dos trabalhadores da música em uma articulação que visava alcançar o diálogo com a Prefeitura do Recife durante o primeiro ano da pandemia da COVID-19 no Brasil. A partir de uma experiência pessoal como integrante do coletivo Acorde — Levante Pela Música de Pernambuco, formado no início da crise para tentar construir alternativas para um setor profundamente impactado pelos efeitos sociais e econômicos da COVID-19, tento refletir sobre o impacto da pandemia no setor cultural, a forma de mobilização em uma situação de crise e as estratégias de diálogo com a administração pública nesse contexto. Considerei a experiência relevante o suficiente para encerrar esta tese

— ainda que estivesse fora do escopo inicial da pesquisa — por observar nela uma amostra condensada dos conflitos e relações observados ao longo de toda a etnografia. A crise imposta ao setor durante este período reavivou a necessidade de articulação política entre os trabalhadores da música e acentuou conflitos, desafios e estratégias de mediação que ao longo de toda a pesquisa eu via acontecer de forma mais espaçada. Ao situar a experiência à luz das reflexões propostas por David Graeber (2015) a respeito da burocracia entendida como jogo, pude sintetizar algumas questões observadas ao longo dos últimos anos, sobretudo aquelas contradições entre ruptura e continuidade, no âmbito da sociedade civil, com relação às ações empreendidas pelo Estado.

2 ASPECTOS HISTÓRICOS E TEÓRICO-METODOLÓGICOS DA RELAÇÃO ENTRE FESTA E POLÍTICA

2.1 IMERSÃO ETNOGRÁFICA: QUESTÕES DE MÉTODO

Quando se fala em carnaval no Brasil — e, principalmente, em Recife, que tem na festa um dos principais marcadores de identidade — costuma-se pensar a partir de uma expressão do senso comum que define a festa como marcadora do tempo. Diz a expressão popular que o ano só começa após a folia de momo. Isso porque sendo a festa carnavalesca um ritual de inversão e tendo seu ciclo iniciado imediatamente após o ciclo natalino — este, por sua vez, tem seu fim no Dia de Reis, em 06 de janeiro —, apreende-se que o período ao qual denominamos Ciclo Carnavalesco é dominado por uma espécie de espírito carnavalesco — em alusão à teoria de Mikhail Bakhtin (2010) — onde as regras e valores do tempo cotidiano são subvertidas. Após a Quarta-Feira de Cinzas, voltaríamos à normalidade dos dias, com o trabalho sendo o marcador principal do tempo.

Para esta pesquisa, no entanto, tal perspectiva fundamentada tanto em teorias clássicas quanto no senso comum apresenta-se como um problema ao se deparar com uma realidade em que a festa é não um rito de inversão, mas um ritual de intensificação do cotidiano do trabalho, período de abundância de oportunidades para uma série de profissionais que vêm no Ciclo Carnavalesco o seu principal uma oportunidade para geração de receita que permite planejar todo o ano que se segue. E se podemos dizer que a brincadeira do carnaval é coisa séria, é porque ela envolve uma série de aspectos relevantes para a vida das pessoas nela envolvidas diretamente. O ciclo carnavalesco, que para a população da cidade se inicia em janeiro, para os trabalhadores da festa chega a durar entre oito e dez meses, tendo início ainda no início do segundo semestre e chegando a se estender até abril ou maio do ano seguinte, quando finalizam os recebimentos oriundos dos contratos firmados com o poder público.

Mas não se pode compreender a festa isolando essas duas perspectivas: a da festa como inversão ou como intensificação da ordem cotidiana. E aqui mora o desafio. O etnógrafo precisa, ao entrar no campo, compreender dois mundos que se tocam, se complementam, mas cujas abordagens possuem características absolutamente distintas. Esta tese tem por objetivo observar e compreender o campo a partir da perspectiva do trabalho, da intensificação, na festa,

da ordem cotidiana. Para tanto, precisei me valer de algumas estratégias de imersão no campo para driblar algumas questões.

Atuando ao mesmo tempo como pesquisador — para esta tese — e como produtor cultural — em parceria com a Banda de Pau e Corda — inserido no contexto do carnaval, passei os últimos cinco anos pesquisando enquanto produzia e, também, produzindo enquanto pesquisava. Isso porque as atividades, para mim, foram se mostrando cada vez mais complementares. Na medida em que eu estava inserido em contextos específicos do mundo da produção cultural — desde ensaios, reuniões privadas, reuniões de gabinete para conseguir shows e até mesmo conversas particulares com outros produtores e artistas — o mundo do trabalho na festa se mostrava disponível para observação num nível privilegiado. Tive acesso em primeira mão, por experiência direta, a contextos em que um pesquisador conseguiria acessar apenas mediado pela experiência de terceiros.

Por outro lado, a minha atuação como pesquisador do carnaval desde 2014 me rendeu também alguns contatos e, de certa forma, prestígio entre alguns gestores públicos, permitindo assim acesso também a informações e contextos que dificilmente seriam acessados apenas com minha atuação como produtor. Essas portas abertas como pesquisador certamente facilitaram o trânsito pelos corredores da Secretaria de Cultura e da Fundação de Cultura Cidade do Recife. Como veremos a seguir, as relações estabelecidas fora do contexto de produção da festa — sejam elas em situação profissional anterior e exterior à gestão pública ou em contexto pessoal/familiar — são fundamentais para estabelecer o tipo de o nível de acesso que se terá aos espaços de decisão do carnaval. Neste sentido, um pesquisador é compreendido comumente como alguém que está fora desse contexto, observando o processo sem interferir diretamente nele. E aqui começa o desafio.

A antropologia aqui desenvolvida não é aplicada ao campo, mas implicada (ALBERT, 1995) com ele. E se, por um lado, permite ganhos para o trabalho final - conforme apontado acima — por outro desvela a necessidade de um rigor caro à ciência social cuja tradição está vinculada ao trabalho etnográfico, à observação das relações estabelecidas mesmo no processo de imersão do antropólogo ao campo. É o desafio da pesquisa qualitativa de impor sua relevância científica a partir de um rigor muitas vezes creditado apenas aos métodos quantitativos. Isso porque, como nos lembra Olivier de Sardan (2008), a disciplina antropológica tende a uma característica fatalmente aproximativa. Ela, por sua vez, segundo o mesmo autor, acaba por sujeitar a antropologia à vulnerabilidade dos vieses interpretativos e de desvios ideológicos. Para tanto, sugere: "nous devons en l'occurrence conjuguer le pessimisme

de l'approximation inéluctable et l'optimisme de la quête de rigueur"² (OLIVIER DE SARDAN, 2008, p. 08).

Sugerindo que o rigor aproximativo ao qual vincula a pesquisa qualitativa está diretamente relacionado a uma epistemologia do campo, Olivier de Sardan parece dialogar indiretamente com Roy Wagner quando este afirma ser o antropólogo aquele profissional que fala frequentemente sobre cultura, e, na sequência, vai definir a invenção da cultura a partir do encontro e da relação, além subverter a máxima de Clifford Geertz — "somos todos nativos" — para observar que no campo somos todos antropólogos — nós e os interlocutores com quem dialogamos para compreender nosso campo de estudo e formular nossa tese. E se a cultura se faz na relação, no diálogo, ela é sempre contingente. Nossa leitura sobre ela, portanto, será sempre necessariamente aproximativa.

Le terrain est en effet le lieu central de la production des données, et, pour une bonne part, des interprétations propres à l'anthropologie. C'est dans le rapport au terrain que se joue une part décisive de la connaissance et de l'intelligibilité anthropologique. Le terrain est la forme particulière que prend en anthropologie l'exigence de rigueur empirique qui fonde les sciences sociales.³ (OLIVIER DE SARDAN, 2008, p. 20)

Há, no entanto, alguns desafios que precisam ser acrescentados à proposta aqui apresentada. Partir de uma perspectiva em que a etnografia é realizada no seio da sociedade em que vive o pesquisador, como é o caso de boa parte das pesquisas realizadas no âmbito da antropologia urbana — e também da pesquisa que dá origem a essa tese —, traz como desafio a necessidade de equilibrar a dimensão do distanciamento e da proximidade com o campo para que a invenção da cultura no diálogo entre as diferenças não seja subjugada por uma espécie de relato autocentrado. Ainda que a dimensão do "eu" no relato etnográfico seja extremamente relevante, compreender a diferença sutil entre o pesquisador e o produtor cultural, ambos inseridos contextualmente no campo, é fundamental na busca pelo rigor aproximativo da pesquisa qualitativa.

Nessa busca pelo equilíbrio entre aproximação e distanciamento, algumas estratégias foram sendo testadas. Para imergir no campo era preciso assumir pontos de partida. E a questão que mais saltou aos olhos desde o início foi a tensão existente entre os universos do chão e do palco no contexto do carnaval e, sobretudo, no contexto da relação entre os representantes

² “devemos, neste caso, combinar o pessimismo da inevitável aproximação e o otimismo da busca pelo rigor” [Tradução nossa].

³ O campo é, de fato, o lugar central da produção de dados e, em grande medida, de interpretações próprias da antropologia. É na relação com o campo que se desenvolve uma parte decisiva do conhecimento e da inteligibilidade antropológicos. O campo é a forma particular assumida na antropologia pela exigência do rigor empírico que está na base das ciências sociais. [Tradução nossa]

desses espaços e os representantes das instituições de poder responsáveis pela organização da festa. Identificado o ponto de partida, restava criar as estratégias de entrada no campo. Por um lado, a proximidade com as questões relativas ao universo do palco me fizeram escolher iniciar as observações a partir das minhas próprias experiências profissionais e a partir das experiências de interlocutores que estivessem numa relação mais próxima de mim. Um desses interlocutores, o cantor Sérgio Andrade, é meu pai. A relação familiar pode sugerir um entrave para as observações em um primeiro momento. Ele, no entanto, era um interlocutor fundamental para a pesquisa. Com a experiência de quase cinquenta anos de carreira na área musical com a Banda de Pau e Corda, foi um dos criadores, em 1976, do Carnaval de Boa Viagem. Como destaque na segunda parte desta tese, este foi um marco na criação do que se convencionou chamar de polo carnavalesco ou polo de animação. É a primeira vez que o palco ganha centralidade na festa. E é também o ponto de partida para as disputas entre diferentes modelos de folia tendo o palco como um dos fatores do debate.

Apesar disso, havia sempre a suspeição por minha parte de que os relatos e observações obtidas através de um interlocutor com esse tipo de proximidade e relação comigo pudesse acabar misturando histórias e memórias que se restringissem apenas à uma possibilidade da experiência na festa. Se, afinal, a memória é mesmo uma ilha de edição, como afirma o poeta Wally Salomão em seu famoso "Carta aberta a John Ashbery" (1996), é preciso buscar soluções para que se compreenda a inevitabilidade dessa edição ao mesmo tempo em que se busca certo rigor científico para os dados colhidos a partir dessas histórias e memórias. Foi nesse sentido que busquei então me inserir em outros contextos e dialogar com outros interlocutores que estivessem fora do círculo mais próximo de trabalho. Interagir com integrantes de grupos como Quinteto Violado e Banda Som da Terra, ou com artistas como André Rio, Luciano Magno e Maestro Spok, todos eles importantes nomes do carnaval de palco do Recife, foi fundamental para começar a ampliar minhas observações e perspectivas sobre a festa. Essas interações aconteceram sobretudo em espaços como estúdios de ensaio — antes e depois de iniciado o ensaio sempre há um momento de maior descontração e ricas conversas —, em momentos de espera por reuniões ou cerimônias oficiais, em viagens profissionais e também nos bastidores dos shows de carnaval.

Além disso, passei a participar mais ativamente de reuniões, grupos de discussão e movimentos relacionados às políticas públicas de cultura na cidade que reuniam trabalhadores da música interessados em temas específicos das políticas culturais locais. Esses foram espaços importantes para testar as observações realizadas anteriormente e entender se elas representavam questões mais gerais da festa ou apenas aspectos restritos ao universo do palco

ou àqueles artistas com quem tive mais contato. Isso porque vários desses espaços e contextos havia participação de trabalhadores ligados ao carnaval de palco e também de chão, o que permitia compreender melhor as diferenças e semelhanças das demandas, dos processos e das disputas.

O carnaval de chão é algo mais distante da minha experiência profissional e minhas observações nesse campo seguiram outra estratégia. A partir de interlocutores cuja relação estabeleci ainda durante pesquisa de mestrado, consegui acessar alguns espaços ligados ao carnaval de chão a partir da perspectiva da institucionalidade. Foi então que pude acompanhar reuniões, audiências públicas, seminários de formação, discussões e ainda o próprio Concurso de Agremiações — atuando como jurado — e a partir daí interagir com os trabalhadores diretamente ligados ao chão. Assim como no caso do universo do palco, as interações com os interlocutores ligados ao chão foram quase sempre a partir de conversas espontâneas desenvolvidas nos períodos pré reuniões e audiências públicas. O momento de chegada e de espera pelo início dessas reuniões é bastante rico. Ali os atores do processo estão mais abertos ao diálogo. É o momento, às vezes, de reencontro após longo período de distanciamento. Às vezes é o momento que se tem para conhecer novos profissionais do seu campo e estabelecer contatos iniciais de trabalho. É também o momento de estreitar laços que formam os grupos. Em audiências públicas realizadas no Auditório Capiba, localizado no décimo quinto andar da Prefeitura do Recife — onde estão localizadas a Secretaria de Cultura e a Fundação de Cultura Cidade do Recife — as pessoas que chegavam para acompanhar a reunião escolhiam seus lugares, em grande medida, a partir de afinidades pré-estabelecidas. Reuniam-se em grupos distintos os brincantes de caboclinho, de maracatu de baque solto, de maracatu de baque virado, das escolas de samba, e assim por diante. E como as reuniões sempre começavam atrasadas e a Secretária Leda Alves era sempre a última a chegar, os momentos de espera eram ocupados por essas conversas informais que giravam comumente em torno de reclamações com relação ao tratamento dispensado pela Prefeitura aos brincantes.

Esse é um tipo de conversa que serve, entre outras coisas, para fortalecer vínculos de união de grupo. Sobretudo nos momentos mais descontraídos em que as críticas surgiam em meio a comentários irônicos ou jocosos relacionados à "Dona Leda Alves", como é chamada a Secretária de Cultura e ao então Secretário Executivo Eduardo Vasconcelos. Esses comentários, feitos na ausência de ambos, eram interrompidos no momento exato em que eles entravam no auditório para iniciar a reunião e imediatamente substituídos por abraços, apertos de mão e troca de gentileza. Estes são outros tipos de performance não discursiva que vão servir para criar ou fortalecer vínculos — dessa vez não mais entre os sujeitos que formam os grupos, mas entre os

indivíduos e seus interlocutores na gestão. Isso não é, como observei em vários momentos, uma especificidade das relações estabelecidas pelos trabalhadores ligados ao universo do carnaval de chão. Entre os artistas de palco também é assim. O que me levou a privilegiar métodos de observação e coleta de dados mais sutis.

Como a relação entre sociedade civil — notadamente os trabalhadores da cultura e do carnaval — e administração pública vai ser mediada por diferentes estratégias, conforme apontado no decorrer da tese, é preciso compreender que as relações de poder ali estabelecidas são absolutamente desiguais e bastante instáveis. Os trabalhadores da cultura, polo mais frágil dessa relação, buscam na medida do possível estabelecer um tipo de vínculo que os permita acessar os gestores quando necessário e, principalmente, ser contemplados nas programações dos ciclos e eventos públicos — entre os quais está o carnaval. Dessa forma, as conversas informais possuem mais potencial do que as tradicionais entrevistas na obtenção de informações que nos auxiliem a compreender os diversos aspectos da festa. Isso fica ainda mais claro quando acrescentamos às entrevistas o dispositivo do gravador. Ao receber a informação de que a entrevista será gravada, há imediata mudança na postura do interlocutor. O medo de criticar a gestão e sofrer perseguição, sendo retirado das programações e assim ver sua principal fonte de renda ser prejudicada, é algo real para os trabalhadores da cultura. Durante uma audiência pública convocada pela então vereadora Marília Arraes, do Partido dos Trabalhadores, para discutir um projeto de lei que pretendia regulamentar os pagamentos dos cachês artísticos e propunha sanções para a administração pública em caso de atrasos, a parlamentar convidou os artistas e demais profissionais da cultura presentes para falarem sobre o tratamento dispensado pela Prefeitura nesses casos. Confrontada com o absoluto silêncio dos presentes, destacou que os artistas não deveriam achar que apenas a ação parlamentar seria suficiente para mudar a situação sem que a sociedade civil se expressasse também publicamente por isso. O medo, conforme apontou, não poderia imobilizar a sociedade civil. Ainda que a vereadora tenha expressado esse seu descontentamento com a situação, é preciso compreender que o medo é sim um fator relevante para a pesquisa por interferir diretamente na relação entre os trabalhadores e a administração pública.

Considerando que meu interesse de pesquisa estava localizado nas relações estabelecidas no contexto de organização do carnaval, alguns importantes interlocutores estavam situados dentro da gestão. E em nossas conversas, pude observar que a mesma estratégia de não utilizar gravador de voz seria igualmente importante. Isso porque os profissionais que trabalham no âmbito da gestão pública de cultura em Recife estão vinculados à Secretaria de Cultura ou à Fundação de Cultura a partir de cargos comissionados. Estes

vínculos, ao não dispor da estabilidade garantida ao servidor público em regime jurídico específico, torna o profissional sujeito à pressão política. São cargos ocupados por indicação política e que podem ser alterados sem qualquer motivação específica para a pasta que ocupa. Nesse sentido, decidi que sempre ao começar as conversas com os interlocutores, principalmente aqueles ligados à gestão, eu informaria que nada ali seria gravado e que, diferente da atuação do jornalista, eu não buscava um furo de reportagem, mas informações que me auxiliassem a compreender a organização da festa de uma forma mais geral.

É importante observar ainda o contexto de realização da pesquisa. Em 2016, quando comecei a pesquisa de doutorado, o Brasil vivia — e ainda vive — um momento de intensificação da polarização política que culminaria no impeachment da então Presidente Dilma Rousseff, além de estar imerso nos debates relativos às eleições municipais que aconteceriam naquele ano. Em um nível local, o Partido Socialista Brasileiro, o PSB, um partido de centro-esquerda que apoiou o impeachment, disputava a reeleição do prefeito Geraldo Júlio, que em 2013 já havia sido eleito na esteira de um processo de ruptura interna do Partido dos Trabalhadores, o PT, em Recife e a tomada de protagonismo político, na cidade, pelo PSB então liderado pelo governador Eduardo Campos. Em 2020, quando finalizo minha pesquisa de campo, estamos mais uma vez inseridos no contexto de eleições municipais — que culminaram com a vitória do candidato João Campos, filho de Eduardo Campos, também do PSB. De 2016 para cá o cenário político foi consumido por um exponencial aprofundamento da polarização política de tal forma que a tomada de posição político-partidária por parte dos artistas locais se tornou ainda mais difícil. O medo de apoiar o lado perdedor na disputa eleitoral e com isso ser retaliado e prejudicado pela gestão que tomar posse faz com que muitos artistas e trabalhadores da cultura evitem se posicionar. O mesmo vale para os profissionais vinculados à gestão a partir de cargos comissionados. O medo de perder o vínculo empregatício em um momento de forte crise econômica faz com que as conversas e entrevistas fiquem ainda mais difíceis, sobretudo se gravadas.

Em uma das conversas realizadas durante o ano de 2020 com um interlocutor de dentro da gestão — por telefone, visto que a pandemia da COVID-19 impôs a necessidade de distanciamento durante a maior parte do ano —, esqueci de informar que a ligação não seria gravada, como de costume. E por mais que o interlocutor fosse alguém cuja relação, estabelecida desde a pesquisa de mestrado, já estivesse relativamente consolidada, apenas no fim de uma ligação que durou mais de duas horas, percebi o motivo para a conversa estar tão travada, com o meu interlocutor medindo cada palavra e evitando assuntos que em outra situação seriam facilmente abordados. Ao fim da conversa, e percebendo o erro cometido,

informei para que ele não se preocupasse pois nada ali estava sendo gravado. Após respirar com certo alívio - ao menos foi o que pareceu do outro lado do telefone — me despedi agradecendo por mais uma longa conversa, mas com a certeza de que nada ali seria utilizado diretamente.

E se o medo por retaliações faz silenciar as vozes e dificulta em alguma medida a obtenção de dados a partir de entrevistas, é preciso aprender a observar os discursos ocultos. De acordo com a definição proposta pelo antropólogo James Scott (1990):

If subordinate discourse in the presence of the dominant is a public transcript, I shall use the term hidden transcript to characterize discourse that takes place "offstage," beyond direct observation by powerholders. The hidden transcript is thus derivative in the sense that it consists of those offstage speeches, gestures, and practices that confirm, contradict, or inflect what appears in the public transcript. We do not wish to prejudge, by definition, the relation between what is said in the face of power and what is said behind its back. Power relations are not, alas, so straightforward that we can call what is said in power-laden contexts false and what is said offstage true. Nor can we simplistically describe the former as a realm of necessity and the latter as a realm of freedom. What is certainly the case, however, is that the hidden transcript is produced for a different audience and under different constraints of power than the public transcript. By assessing the discrepancy between the hidden transcript and the public transcript we may begin to judge the impact of domination on public discourse.⁴ (SCOTT, 1990, p. 04-05)

E ao trabalhar sobre o conceito de discursos ocultos, o autor sugere a existência de uma infrapolítica como estratégia de luta dos grupos subordinados.

For a social science attuned to the relatively open politics of liberal democracies and to loud, headline-grabbing protests, demonstrations, and rebellions, the circumspect struggle waged daily by subordinate groups is, like infrared rays, beyond the visible end of the spectrum. That it should be invisible, as we have seen, is in large part by design—a tactical choice born of a prudent awareness of the balance of power.⁵ (SCOTT, 1990, p. 183)

E complementa:

⁴ Se o discurso subordinado na presença do dominante é uma transcrição pública, usarei o termo transcrição oculta para caracterizar o discurso que ocorre "fora do palco", além da observação direta dos detentores do poder. A transcrição oculta é, portanto, derivativa no sentido de que consiste naqueles discursos, gestos e práticas fora do palco que confirmam, contradizem ou flexionam o que aparece na transcrição pública. Não queremos prejudicar, por definição, a relação entre o que se diz diante do poder e o que se diz pelas costas. As relações de poder não são, infelizmente, tão diretas que possamos chamar de falso o que é dito em contextos carregados de poder e verdadeiro o que é dito fora do palco. Nem podemos descrever de forma simplista o primeiro como um reino de necessidade e o último como um reino de liberdade. O que certamente é o caso, entretanto, é que a transcrição oculta é produzida para um público diferente e sob diferentes restrições de poder do que a transcrição pública. Ao avaliar a discrepância entre a transcrição oculta e a transcrição pública, podemos começar a julgar o impacto da dominação no discurso público. [Tradução nossa]

⁵ Para uma ciência social sintonizada com a política relativamente aberta das democracias liberais e com protestos, manifestações e rebeliões ruidosas e que ocupam as manchetes, a luta circumspecta travada diariamente por grupos subordinados está, como os raios infravermelhos, além da extremidade visível do espectro. Que ela deva ser invisível, como vimos, é em grande parte intencional - uma escolha tática nascida de uma consciência prudente do equilíbrio de poder. [Tradução nossa]

The hidden transcript is not just behind-the-scenes griping and grumbling; it is enacted in a host of down-to-earth, low-profile stratagems designed to minimize appropriation. In the case of slaves, for example, these stratagems have typically included theft, pilfering, feigned ignorance, shirking or careless labor, foot dragging, secret trade and production for sale, sabotage of crops, livestock, and machinery, arson, flight, and so on. In the case of peasants, poaching, squatting, illegal gleanings, delivery of inferior rents in kind, clearing clandestine fields, and defaults on feudal dues have been common stratagems.⁶ (SCOTT, 1990, p. 188)

O conceito de infrapolítica e a observação das relações políticas estabelecidas no âmbito da organização do carnaval a partir dos discursos ocultos são fatores bastante interessantes em termos de estratégia metodológica. De fato, ter a atenção voltada para os movimentos, para as articulações e para as conversas não públicas que acontecem em salas de espera ou mesmo nos momentos que antecedem algumas reuniões e audiências públicas é, muitas vezes, tão importante quanto aquele discurso tornado público através de entrevistas à imprensa, em falas ao microfone durante uma audiência ou numa entrevista formal para a pesquisa.

Nesse sentido, tentei observar essas conversas de corredor, as movimentações e os silêncios estratégicos dentro de uma perspectiva mais ampla de política como processo de formação de vínculo, de grupo. E isso em todos os contextos observados, desde os trabalhadores da cultura até os gestores públicos. Ainda que a infrapolítica seja um conceito utilizado em situações em que a relação de poder envolve desequilíbrio de forças, sobretudo para compreender as estratégias de grupos subalternizados, é preciso notar que falamos aqui de uma perspectiva de Estado enquanto instituição heterogênea formada por dispositivos político-jurídicos mas também, e sobretudo, pelas pessoas que integram suas instâncias de gestão. Aqueles a quem chamamos comumente de gestores ou administradores públicos são pessoas que ocupam cargos, possuem ideologia, interesses individuais e uma função dentro da estrutura de gestão da máquina estatal. É possível supor, portanto, que numa estrutura hierarquizada e de intensa disputa política há o uso de estratégias de infrapolítica também dentro da própria gestão pública. Os discursos ocultos, portanto, precisam ser observados nas relações estabelecidas entre os trabalhadores da cultura e a Prefeitura do Recife, mas também internamente — tanto entre os diferentes grupos de trabalhadores como entre as distintas instâncias envolvidas na gestão cultural do município.

⁶ A transcrição oculta não está apenas nos bastidores reclamando e resmungando; ela é executada em uma série de estratégias simples e discretas, projetadas para minimizar a sua apropriação. No caso de escravos, por exemplo, essas estratégias normalmente incluem roubo, furto, falsa ignorância, evasão ou trabalho mal feito, atrasos deliberados, comércio às escondidas e produção para venda, sabotagem de safras, gado e máquinas, incêndio criminoso, fuga, entre outras. No caso dos camponeses, caça furtiva, ocupação, respiga ilegal, entrega de rendas inferiores em espécie, limpeza de campos clandestinos e inadimplência nas taxas feudais têm sido estratégias comuns. [Tradução nossa]

Faz-se necessário, no entanto, compreender que tais discursos ocultos não fundamentam apenas estratégias de resistência, como parece propor James Scott (1990). Isto porque a própria ideia de resistência supõe um caráter passivo por parte dos grupos subalternizados. Resistir pressupõe reagir a uma força externa. Quando falamos que um grupo — geralmente um grupo representante das culturas populares — resiste, assumimos uma postura quase condescendente com risco de cairmos na armadilha de uma espécie de "populismo ideológico", conforme aponta Marcelo Carneiro (2012, p. 135), para classificar um tipo de valorização acrítica das ações das populações impactadas por políticas públicas dentro de uma perspectiva específica da antropologia do desenvolvimento. Em contraposição a isso o autor vai se apoiar na proposição de uma espécie de populismo metodológico, inspirado na socioantropologia do desenvolvimento empreendida por Jean-Pierre Olivier de Sardan, segundo a qual a interação entre os atores e a dimensão de conflito existente nela — observe que não falamos aqui de resistência — é fundamental para a compreensão do contexto de implementação das políticas públicas. Os atores impactados por essas políticas públicas são também agentes dessa política na medida em que suas estratégias de ação, de enfrentamento, de apropriação dos discursos públicos e de articulação política os permitem interferir mais ou menos diretamente no resultado final dos projetos concebidos pela administração pública.

Se, como afirma a antropóloga Laure Garrabé (2015), o carnaval local é sobre fronteira — quase sempre definidas pelas instituições de poder — é possível dizer que os grupos locais em disputa pelos significados da festa vão buscar sempre estratégias para subverter as fronteiras ou agir pelas frestas dos muros que a institucionalidade busca levantar. E é, portanto, também sobre essas frestas que a minha atenção se voltou ao longo da pesquisa. Nesse sentido, alguns dados etnográficos levantados ainda durante minha pesquisa de mestrado precisarão ser revisitados aqui sob nova perspectiva. Quando revisito, por exemplo, o meu relato sobre a experiência da festa no bairro do Ibura, periferia da cidade, passo a compreender melhor a movimentação dos moradores do bairro pelo espaço da festa e em que medida ali está presente um discurso oculto que fundamenta um enfrentamento às instituições ao mesmo tempo em que alguns dos seus principais personagens vão atuar publicamente em prol de articulações institucionais que os permitam acessar diretamente a institucionalidade na festa em benefício próprio ou de seu grupo. Há resistência, mas há também — e sobretudo — enfrentamento, diálogo, apropriação e síntese nessas relações estabelecidas no contexto da festa.

Por fim, retorno a uma preocupação que me acompanha desde o início da pesquisa e também desde o princípio deste texto. Ao tentar encontrar a medida exata entre a familiaridade — derivada de anos de experiência profissional como produtor cultural — e o distanciamento

necessário com relação a meu campo de pesquisa, busquei sempre estratégias para que minha imersão no campo fosse rica em experiências e trocas que me permitissem compreender os processos estudados de forma complexa. A busca por esse distanciamento, no entanto, não poderia ser alcançada em prejuízo de um arsenal de conhecimento adquirido ao longo de mais de dez anos de experiência profissional e quase 20 de memórias de um folião na cidade. Dessa forma, tentei, sempre que possível, comparar memória individuais com relatos de experiência de outros profissionais para testar as hipóteses que surgiram ao longo da pesquisa. Além disso, busquei trabalhar as memórias — minhas e também dos meus interlocutores — como elas de fato são: não apenas dados que auxiliam no processo de compreensão e interpretação do meu campo de pesquisa, mas, em alguma medida, parte mesmo desse campo. E essas memórias, postas em diálogo com a memórias coletiva acessada através de conversas, relatos, entrevistas e observações e complementadas com a história apresentada por documentos oficiais, matérias de jornais e pesquisas acadêmicas, vão nos ajudar a compreender as relações de poder estabelecidas no contexto de organização da festa e suas influências na experiência vivida no Carnaval do Recife.

2.2 ALGUNS CONCEITOS BÁSICOS

Ao analisar os aspectos históricos e teórico-metodológicos presentes na relação entre festa e política no contexto local, é preciso levar em consideração alguns conceitos importantes para o desenvolvimento de nossas reflexões, tais como política e Estado. Não sendo o foco principal desta tese, vamos percorrer alguns caminhos para definição do conceito de Estado para poder enfatizar aspectos mais ou menos relacionados ao que trabalharemos ao longo do restante da pesquisa.

Como muitos outros conceitos centrais nas ciências sociais, o conceito de Estado continua, em grande parte, intuitivo. Alguns autores tentam tornar seu significado explícito quando usam o termo e, é claro, as definições variam muitíssimo. Outros autores, a maioria, simplesmente usam o termo. As coisas se tornam ainda mais complicadas quando este conceito tão intuitivo é combinado com outros conceitos intuitivos como poder e sociedade civil. (ISUANI, 1984, p. 35)

A antropologia em seu princípio não esteve preocupada com o desenvolvimento do conceito de Estado. Tendo seu foco voltado para outras áreas, quando se depara com o Estado como obstáculo conceitual, busca na filosofia e na sociologia o seu marco teórico e parte, então,

para compará-lo aos conceitos nativos. É um método consolidado e que parte da formulação sobre a construção do Estado a partir de três perspectivas principais: como associação ou comunidade; como dimensão social; ou como aparato de governo. As três perspectivas, apesar de muitas vezes serem vistas como antagônicas, podem ser compreendidas, em determinados contextos etnográficos, como complementares, e é possível identificar alguns autores como sendo representantes de cada perspectiva — o que nos ajuda num trabalho de síntese sobre o conceito. Max Weber, Hegel e Engels podem ser acionados como representantes do pensamento sobre o Estado como associação, dimensão social ou aparato de governo, respectivamente.

Entendido como associação, podemos destacar o trabalho de Max Weber sobre o Estado. Segundo Ernesto Isuani (1984), para compreender o conceito de Estado em Weber é preciso antes compreender a sua ideia de dominação. A existência da dominação não implicaria a pré-existência de uma organização. No entanto, é incomum desvincular a dominação de alguma forma de algum tipo de órgão administrativo.

[...] o Estado moderno é uma associação institucional de dominação que aspira a monopolizar com sucesso no interior de uma região a violência física legítima enquanto meio de domínio e que unifica, para esse fim, os meios de funcionamento materiais nas mãos de seus dirigentes, dispondo dos funcionários estamentais propriamente legitimados em seu conjunto e se colocando em seu ponto mais elevado no seu lugar. (WEBER, 2015, p. 69)

A ideia de dominação a partir do uso legítimo da força física é um dos pontos centrais do desenvolvimento teórico de Max Weber sobre a formação do Estado. Essa afirmação é repetida à exaustão, por exemplo, em um dos seus textos mais conhecidos sobre o tema, “Política como Vocação”, publicado originalmente em 1919 a partir das reflexões desenvolvidas pelo autor em conferência sobre o tema proferida no ano anterior.

Precisamente hoje, a ligação do Estado com a violência é particularmente íntima. No passado, as mais diversas associações — começando pelo clã — conheceram a violência física como um meio completamente normal. Hoje, em contrapartida, precisaremos dizer: o Estado aponta para aquela comunidade humana, que requisita para si (com sucesso), no interior de uma determinada região — esse elemento, a região, pertence ao seu traço característico — o monopólio da violência física legítima. (WEBER, 2015, p. 62)

É dessa relação de dominação a partir do uso legítimo da violência física que Max Weber vai estabelecer os seus parâmetros para tratar do Estado e, conseqüentemente, da política. Obviamente, o autor não vai restringir à violência a atuação do Estado. Ainda na página 62, o autor afirma que a “Violência não é, por exemplo, naturalmente, o meio normal ou único do Estado”. E segue a alertar o leitor de que “Ao contrário, o que estamos dizendo é que a violência lhe é específica”. Além do uso da violência, outros dois aspectos devem ser destacados

como fundamentais na leitura proposta por Max Weber: a territorialidade como elemento determinante do poder de influência do Estado; e a associação entre indivíduos como formadora desse Estado. Mais do que a violência, esses aspectos parecem ser os mais relevantes para as nossas necessidades de leitura do Estado no contexto local.

Na segunda perspectiva, a do Estado como dimensão social, encontramos entre os seus principais formuladores a filosofia de Hegel. E, diferentemente da primeira perspectiva, que designaria a sociedade civil como um tipo de associação que vai produzir o Estado, para Hegel ela seria um conceito contraposto aos de Estado e família, designando antes de tudo um campo de disputa entre interesses individuais.

[...] na sociedade civil cada membro tem em sua pessoa o seu próprio fim, o resto não é nada para ele [...]. Os indivíduos, na sua competência de cidadãos, neste estado da sociedade civil, são pessoas privadas cujos fins são seus próprios interesses [...]. A sociedade civil é o campo de batalha onde o interesse privado individual de cada um encontra os interesses dos outros. (HEGEL, 1977 apud ISUANI, 1984, p. 41-42)

O Estado, então, para Hegel, é uma dimensão social abstrata e separada da sociedade. Como afirma Ernesto Isuani:

[...] no pensamento de Hegel, a sociedade civil não deve ser confundida com o Estado, como aparece nas teorias da lei natural. [...] Ao contrário, o Estado é [...] o momento da universalidade, do comum, onde a atomização e fragmentação da sociedade civil é transcendida, onde os homens tornam-se unidos num só corpo. O estado é o mais alto momento da vida ética, onde o universal e o particular se reconciliam, onde reinam a solidariedade e a identidade, onde o homem está pronto a se sacrificar pelo bem dos outros". (ISUANI, 1984, p. 42)

Para Hegel, portanto, o Estado transcende os interesses individuais que estão em disputa na sociedade civil. E o conceito acaba por perder aquela ideia anterior de associação na medida em que considera o Estado não como governo ou sociedade, mas uma “dimensão altamente abstrata de sociedade” (ISUANI, 1984, p. 42). E para que essa dimensão altamente abstrata consiga transcender o individualismo e almejar atingir os interesses universais, o interesse público, é necessária uma classe de servidores civis que tenham nesses interesses comuns o seu objetivo final. Essa classe de funcionários aparece como elemento relevante também na perspectiva de Max Weber e, de alguma forma, também na terceira perspectiva, representada aqui pelo trabalho de Engels.

Na terceira perspectiva para compreensão do Estado há uma contraposição bastante clara com relação a visão de Hegel: se para ele o Estado é uma dimensão abstrata, para Engels, seguindo a tradição marxista, o Estado é um elemento absolutamente concreto, um aparato governamental, administrativo e coercitivo dentro de uma dada sociedade. Além disso, para os

autores dessa via, a emergência do Estado se insere na perspectiva das lutas de classe e são construções das classes dominantes para o controle das classes dominadas. Nesse caminho, segundo Engels, o Estado não seria um fenômeno eterno.

A sociedade, reorganizando de uma forma nova a produção, na base de uma associação livre de produtores iguais, mandará toda a máquina do Estado para o lugar que lhe há de corresponder: o museu de antigüidades, ao lado da roca de fiar e do machado de bronze. (ENGELS, 1984, p. 196)

Enquanto Max Weber compreende o Estado como uma associação e, portanto, como estando inserido na sociedade, Engels vê o Estado como um produto nascido da sociedade, mas que é posto acima dela e se distancia cada vez mais.

O Estado não é pois, de modo algum, um poder que se impôs à sociedade de fora para dentro [...]. É antes um produto da sociedade, quando esta chega a um determinado grau de desenvolvimento; é a confissão de que essa sociedade se enredou numa irremediável contradição com ela própria e está dividida por antagonismos irreconciliáveis que não consegue conjurar. Mas para que esses antagonismos, essas classes com interesses econômicos colidentes não se devorem e não consumam a sociedade numa luta estéril, faz-se necessário um poder colocado aparentemente por cima da sociedade, chamado a amortecer o choque e a mantê-lo dentro dos limites da 'ordem'. Este poder, nascido da sociedade, mas posto acima dela se distanciando cada vez mais, é o Estado. (ENGELS, 1984, p. 191)

Mas não é em tudo que os conceitos de Estado de Engels e Max Weber parecem divergir. Ambos computam ao território um elemento importante na definição do conceito e à dominação — ainda que em perspectivas distintas — a sua caracterização principal. Engels vai tratar a dominação a partir da perspectiva de classe e aqui a repressão e a exploração são características próprias e legítimas, como é a violência física para o Estado interpretado por Weber.

Uma diferença que me parece fundamental é com relação à estabilidade do Estado nos dois conceitos. Enquanto a sua leitura como associação parece guardar uma certa flexibilidade para a formação do Estado, a perspectiva do produto nascido da sociedade e posicionado acima dela — possibilitando sua coesão enquanto tal — parece guardar relativa estabilidade, ainda que não garanta sua permanência. A dominação, em Engels, ocorre entre classes estáveis, numa relação que não permite alterações que não sejam através de uma revolução — neste caso, através dos modos de produção.

Essas três perspectivas clássicas sobre a formação e definição do Estado, conforme destacado por Ernesto Isuani (1984) são basilares para as ciências sociais de uma forma geral e, apesar de não esgotarem as possibilidades de compreensão, nos parecem sugestivas como ponto de partida para a compreensão deste conceito na presente pesquisa. Vale ainda observar que a pesquisa que estou desenvolvendo nesta tese está diretamente relacionada com uma

subárea da antropologia que poderíamos chamar de Antropologia das Políticas Públicas e, portanto, é preciso entender a especificidade desse campo e os obstáculos que devem ser enfrentados ao longo do processo de observação, conforme observa

Um segundo obstáculo a ser removido é o que induz à pensar uma antropologia das políticas públicas como um fim em si, e não como apenas uma via de acesso e parte necessária de um estudo antropológico do Estado e das lutas sociais. Isto implica dizer que, seguindo o que vem sendo uma constante na antropologia desde a matriz evolucionista do século XIX, devemos nos defrontar com o conceito de Estado, e para isso recorrer ao acervo das teorias antropológicas, e aos da sociologia (em especial ao da sociologia histórica), da ciência política, da história, da filosofia. É necessário produzir outras indagações e hipóteses que contemplem as coletividades humanas contemporâneas, de grande escala ou não, e as múltiplas articulações em redes sociais globalizadas que as perpassam. (SOUZA LIMA; CASTRO, 2015, p. 36)

Obviamente, a disciplina antropológica nos permite trabalhar o conceito de uma maneira um tanto menos rígida que aquela sugerida num primeiro momento pela sociologia, filosofia ou ciência política. Ao colocar em contato conceitos teóricos e realidades etnográficas, há uma flexibilização das categorias trabalhadas em diálogo entre o pesquisador, o campo e seus interlocutores. No meu caso, observar a relação entre trabalhadores da cultura e a administração pública local desnudou uma perspectiva distinta, que tende a compreender o Estado como um ponto de vista (LEIRNER, 2003). O Estado, portanto, sofre significativas transformações a depender das relações estabelecidas entre os sujeitos e/ou grupos e as instituições estatais. Segundo Piero Leirner, talvez fosse melhor tratar o tema a partir de uma grafia simplificada, pois "O estado que queremos tratar aqui é uma relação entre pessoas concretas, conceito com gente dentro (e por isso mesmo grafado com 'e' minúsculo; quando aparecer com "E", trata-se de usos que a Gente faz do conceito)" (2013, p. 38).

Para começar, é preciso abrir uma concorrência explicativa, uma alergia no próprio estado: de certo modo, nesta pequena parte da antropologia que se interessa por este tema de pesquisa, existe a franca percepção que as teorias do desejo do estado (poderiam ser os "objetos do desejo" do Estado - em maiúscula, pois neste caso ele geralmente é tratado com entidade) estão para sua existência assim como as ciências sociais que criam um conceito de estado estão para a antropologia que faz etnografia deste. Ou seja, há uma distância proporcional entre o Estado unificado da ciência política e os estados múltiplos que a antropologia pode pretender explicar ao se aproximar a explicações nativas. (LEIRNER, 2013, p. 38-39)

É preciso ainda compreender que o estudo do Estado e de suas instituições exige do pesquisador o cuidado de não abordar os conceitos como dados de uma realidade já pré-estabelecida (TEIXEIRA; LOBO; ABREU, 2019). E, como veremos a seguir, as relações estabelecidas com e no estado são espaços privilegiados para a observação das práticas de

construção tanto das políticas públicas quanto do próprio estado. “Etnografar o cotidiano dessas práticas de transmissão e reelaboração de enquadres e sentimentos é, pois, uma maneira privilegiada de estudar políticas culturais em seu sentido mais pleno e abrangente” (SOUZA LIMA; CASTRO, 2015, p. 38). Se os autores trabalham, neste caso, com uma noção mais ampla e abrangente das políticas culturais, o mesmo parece valer para o que compreendemos — como será apresentado a seguir — como sinônimo de políticas públicas de cultura.

No caso do Carnaval do Recife, a relação que os artistas do chão e do palco tem com o estado⁷ vai permitir que eles criem concepções distintas. É também distinta a ideia criada por gestores do alto escalão do governo e aqueles servidores comumente identificados como corpo técnico da gestão pública — ou, usando uma diferenciação Weberiana, funcionários públicos especializados e políticos. Segundo Max Weber, aliás, entre os funcionários públicos especializados — para nós, os técnicos — e para os funcionários públicos políticos, existiria uma ética comum a guiar suas ações.

O autêntico funcionário [...] não deve, segundo a sua vocação propriamente dita, fazer política, mas sim administrar de maneira apartidária antes de tudo – e isso é válido mesmo para os assim chamados funcionários 'políticos' da administração, oficialmente ao menos, até o ponto em que não são as 'razões do Estado', isto é, os interesses vitais da ordem dominantes, que se encontram em questão. (WEBER, 2015, p. 88)

A perspectiva weberiana, ainda que nos pareça relevante como ponto de partida, sugere uma leitura bastante ideal quanto à atuação do funcionário público, bem como uma visão profundamente restritiva da ideia de política. Para o autor, a atuação política — aqui compreendida como adjetivo, mas também como substantivo — é algo diretamente relacionado ao Estado e a tomada de poder dentro deste contexto. E assume, em sua leitura, essa posição ao afirmar que "Por política, compreendemos aqui apenas a direção ou a influência exercida sobre a direção de uma associação política, portanto, hoje, de um Estado" (WEBER, 2015, p. 61-62). O autor ainda segue buscando definir a política nos seguintes termos:

Quando se diz de uma questão que ela seria uma questão política [...] então sempre se tem em vista com isso o seguinte: interesses ligados à distribuição do poder, à conservação do poder ou à transposição do poder são normativos para a resposta àquela questão ou condicionam essa resolução ou determinam a esfera de atividade do funcionário em questão. Quem faz política aspira ao poder, a gozar do poder ou bem como meio a serviço de outras metas – ideais ou egoístas – ou bem a gozar do poder ‘em virtude dele mesmo’, em virtude do sentimento de prestígio que ele fornece. (WEBER, 2015, p. 63)

⁷ Assumo a partir daqui a sugestão do professor Piero Leiner (2013, p. 38), utilizando a grafia com inicial minúscula para tratar do conceito antropológico — “conceito com gente dentro” — enquanto reservo à grafia iniciada com maiúscula para designar “usos que a Gente faz do conceito”.

Vale destacar que ao propor a leitura do estado, nesta pesquisa, como um ponto de vista, sugerindo assim a multiplicidade de caminhos para sua compreensão, abre-se também a possibilidade de leitura da política em sua complexidade — o que corrobora com a perspectiva defendida pela antropóloga Mariza Peirano, ao dizer que “uma antropologia da política parte da suposição básica de que a categoria ‘política’ é sempre etnográfica” (1997, p. 22). Segundo aponta Karina Kuschnir (2007), esta é uma perspectiva hegemônica na antropologia da política desenvolvida no Brasil. Para a autora, a “investigação antropológica da política passa a concentrar-se não no isolamento de temas e fenômenos, mas exatamente no seu entrelaçamento” (2007, p. 33).

Limitar a política à sua relação com o estado — numa perspectiva mais clássica na sociologia e na ciência política — seria reduzir a importância da política nas relações de poder entre grupos e sujeitos fora dos limites do que chamamos de estado em suas múltiplas possibilidades de aceção. A compreensão da política em seu caráter mais amplo é uma abordagem que passa a caracterizar a antropologia a partir de meados dos anos 1940 (BEVILAQUA; LEIRNER, 2000) e vem permitindo, desde então, não apenas a criação de uma visão original sobre a política — diferente de disciplinas já consolidadas em seu estudo — mas uma reaproximação com a “questão do Estado como objeto de suas preocupações, especialmente quando se voltam mais intensamente ao estudo das sociedades de que fazem parte, mas sem que isso signifique uma reaproximação com as abordagens consagradas” (BEVILAQUA; LEIRNER, 2000, p. 106).

Com isso, não pretendo excluir das presentes observações a relevância do papel do estado para a vida dos artistas, mestres e, de uma forma mais geral, todos os trabalhadores da cultura que atuam em Recife. A antropóloga Falina Enriquez vai destacar a importância da relação entre indivíduos e instituições estatais na construção da cena cultural como elemento de pertencimento à cultura local (2014, p. 04). Em minha pesquisa de mestrado, também foi possível observar a relevância da presença do estado, através da Secretaria de Cultura do Recife, na definição de uma identidade cultural local a partir da ideia de uma *pernambucanidade* que determina a partir de então a participação dos grupos culturais locais nos festejos marcados pelos ciclos festivos da cidade (ANDRADE, 2016). Ainda durante a pesquisa que culminou em minha dissertação de mestrado — e cujas observações serão retomadas em alguns momentos desta tese —, foi possível observar outras formas importantes de relação entre indivíduos ou grupos e o estado — ou mesmo entre os próprios indivíduos na formação de grupos que passariam, a partir de então, a dialogar com o estado (ANDRADE, 2019). “Sob esse aspecto, não se pode desconhecer que, no Brasil, as relações com diferentes vertentes do Estado

constituem uma parte importante da vida cotidiana, das esperanças e das preocupações" (BEVILAQUA; LEIRNER, 2000, p. 110).

Em seu *Festas da Política*, a antropóloga Christine de Alencar Chaves relata a sua surpresa ao perceber, no início de sua etnografia, que “a política em Buritis faz-se com festa” (2003, p. 83). Essa afirmativa reincidente, conforme aponta a autora, me parece bastante familiar, ainda que em sentido contrário. Eu poderia então dizer que a festa em Recife é feita com política. E a ela — em suas mais distintas interpretações — devo devotar minha atenção ao longo desta tese. Assim sendo, portanto, não pretendo reduzir a relevância da presença do estado nas observações aqui empreendidas, mas alertar para as relações políticas existentes em diferentes dimensões de articulação social presentes no processo de construção do Carnaval do Recife. E, para isso, talvez seja interessante retomar uma reflexão proposta por Bruno Latour (2004) sobre a política a partir de uma perspectiva do que ele chama de sociologia das associações.

A hipótese pode ser formulada de modo simples: tentando explicar a política por outra coisa que ela mesma, perdemos sua especificidade e, deste fato, esquecemos de manter seu movimento próprio, abandonando seu estudo. Para reencontrar a preciosa eficácia da palavra política, é preciso partir da ideia de que, segundo a vigorosa expressão de Mme. Thatcher, 'a sociedade não existe'... Se ela não existe, é preciso fazê-la. E se é preciso fazê-la, é preciso estabelecer os meios para isto. A política é um destes meios. (LATOUR, 2004, p. 11-12)

Bruno Latour pretende compreender a política como meio de formação de grupos, de associação, a partir de um regime de enunciação que lhe é próprio. O discurso ou enunciação política - definida pelo autor como "palavra política" - é, portanto, um elemento fundamental para uma sociologia das associações – ou, como ele também sugere, da tradução – que pretenda se debruçar sobre a política como objeto. Se para Max Weber, uma questão quando se diz política significaria dizer que ela está sempre ligada a interesses de "distribuição do poder, à conservação do poder ou à transposição do poder", sendo estes "normativos para a resposta àquela questão” (2015, p. 63), para Bruno Latour, a política está mais ligada a um modelo de enunciação que precisa ser avaliada tendo como referência o seu regime próprio.

A expressão “isto é político” significa inicialmente “isto não avança direito”, “isto não avança rápido”; ela subentende sempre que "se não tivéssemos este fardo, alcançaríamos nosso fim mais diretamente”.

Por que o torto, o pesado e o lento fazem tanto parte desta forma de fala? Porque ela é sempre avaliada por outras formas que não a compreendem. É impossível usar o termo “política” sem que se seja imediatamente obrigado a justificá-lo, como se fosse necessário passá-lo diante de um tribunal para autorizar sua manifestação. (LATOUR, 2004, p. 14-15)

A palavra política, avaliada dentro dos parâmetros de seu próprio regime de enunciação, será considerada falsa ou verdadeira, para Latour, de acordo com a sua capacidade de “*retomada* ou *suspensão* do trabalho contínuo de delineamento e de materialização do grupo que esta palavra busca constituir” (LATOURE, 2004, p. 18-19, grifos do autor). Para o autor, portanto, a política é um meio para a construção de grupos, de associação entre sujeitos, de mediação. Se utilizarmos essa ideia como ponto de partida para a nossa leitura sobre a política na organização do carnaval, perceberemos as diferentes maneiras de mediação, de enunciação política, utilizadas como estratégia de formação ou manutenção de grupo. E sua utilização é — em certo sentido — tão democrática quanto se pode imaginar. Todos utilizamos o regime de enunciação política para formar grupos, independente de estarmos em relação direta ou não com o estado. Essa visão da política como meio de formação de grupo presente na sociologia das associações de Latour é uma sugestão metodológica bastante característica de sua leitura.

Esta questão da criação contínua do público, as sociologias do social, evidentemente, não a colocam nunca, porque todas elas começam por admitir a existência prévia e indiscutível dos agregados sociais – qualquer que seja sua dimensão: do indivíduo à nação, passando pela cultura, a sociedade, o Estado, o grupo de referência, etc. Para se interessar pelo modo próprio da fala política, faz-se necessário, como nos ensinou Harold Garfinkel (depois de Gabriel Tarde), renunciar a toda existência confirmada dos grupos. Estes estão sempre a se fazer e refazer, e um dos meios de fazê-los existir, de fazê-los “acertar o ponto”, como se diz de um molho, é cercando-os, apreendendo-os, assenhorando-se deles, reproduzindo-os, pelo exercício sempre recomeçado, pelo laço, pelo envolvimento, pela curva do falar político. Sem esta enunciação, simplesmente não existiria agregado social pensável, visível, viável e unificável. (LATOURE, 2004, p. 19)

O autor então busca compreender como, no movimento da palavra política, há transformação da unidade em multiplicidade, bem como o múltiplo em uno. Na formação do grupo pela enunciação política, haveria, portanto, um movimento de representação e obediência onde, para transformação do grupo em unidade, “aquele que fala deve necessariamente *trair* aqueles que representa” (LATOURE, 2004, p. 22), do mesmo modo que, no processo de obediência para transformação do uno em múltiplos, aqueles que obedecem precisam necessariamente traduzir as ordens recebidas para que elas possam ser postas em práticas. Traição e tradução⁸, nesse sentido, tornam-se sinônimo de um processo de mediação presente no regime de enunciação política que pretende ser o fio que tece a malha de associações que formam o grupo.

⁸ Neste ponto, parece sugestivo retomar uma discussão proposta por Sandroni com relação a ideia de tradição na cultura popular pernambucana — notadamente no maracatu. A leitura de Sandroni sobre tradição parece, em alguma medida, se relacionar com a leitura de Latour sobre a política. Mediação talvez seja um elemento importante para compreensão dessa relação entre as duas teorias.

Esta compreensão de política, apesar de seguir um caminho próprio, parece se aproximar em muitos aspectos daquela leitura proposta por Ernesto Laclau (2013). Se, para Latour, a unidade mínima na compreensão sobre a política é a palavra, a enunciação, para Ernesto Laclau a demanda seria a unidade fundamental. Em comum, ambos consideram a política um meio para formação de sociedades — estas, por sua vez, sempre temporárias e contingentes. As associações, para Laclau, acontecem entre demandas heterogêneas que se reúnem na figura de um líder, populista, transformando multiplicidade em unidade. O grupo de Latour, construído e mantido no processo de mediação entre traição e tradução dos enunciados políticos, é o que Laclau define como povo, uma associação contingente entre demandas populares — portanto, sem resolução imediata pelas instituições de poder. A formação do povo, do popular, é, portanto, política.

O teórico político argentino Ernesto Laclau inicia o livro *A razão populista* (2013) afirmando que sua perspectiva sobre o populismo se diferencia daquela proposta por seus colegas por considerar este fenômeno como uma forma de construção do político e não como mera ideologia. E segue afirmando que uma das limitações da perspectiva sociológica sobre o populismo está no fato de considerar o grupo como a unidade básica da análise social. Para se contrapor a isto, nos alerta: “É necessário, primeiramente, dividir a unidade do grupo em unidades menores, que denomino demandas: a unidade do grupo, na minha visão, é resultado de uma articulação de demandas” (LACLAU, 2013, p. 25). Essas demandas podem ser classificadas, segundo o autor, como democráticas — quando atendidas e solucionadas pelas instituições de poder — ou populares — na medida em que restam sem resolução. Nota-se, portanto, que a construção do popular, para Laclau, acontece sempre a partir de uma relação de oposição a uma instituição de poder. E também é importante observar que não é o povo que possui demandas populares. É a articulação entre as demandas que constitui o povo.

As reflexões sobre a ideia de povo e política apresentadas por Laclau (2013) e Latour (2004) respectivamente serão especialmente relevantes para a nossa leitura sobre o caráter popular na cultura local. Porque trabalhar com o conceito de Cultura Popular⁹ no Brasil, e em especial em Recife, é falar sobre um campo de disputas e conflitos que está sempre em relação direta com o campo da política. Em sua acepção mais recorrente nas ciências sociais brasileiras, o conceito de Cultura Popular está localizado, em seu desenvolvimento histórico, entre aqueles de folclore e de patrimônio imaterial. E nessa linha de desenvolvimento do conceito, a dimensão

⁹ Utilizo a palavra grafada com iniciais maiúsculas para diferenciá-la do que trato como culturas populares ou cultura popular. O que chamo aqui de Cultura Popular seria o conceito que, bem ou mal, se mostra estabelecido nas teorias locais mais recorrentes sobre o assunto e nos usos nativos.

política é bastante significativa. Gilmar Rocha (2009) nos oferece, ao tratar da Cultura Popular, uma leitura histórica sobre os processos de transformação no desenvolvimento das ideias para a construção do conceito de Cultura Popular que se divide em três fases.

A primeira fase, compreendida entre as décadas de 20 e 60, é marcada por grande disputa metodológica, entre os estudos folclóricos e a emergente sociologia paulista, a respeito da autoridade e legitimidade científica do campo. A segunda, desenvolvida no período que vai dos anos 60 até os 80, caracteriza-se pela ampla divulgação do conceito de cultura popular com um sentido acentuadamente político e ideológico. A terceira fase, a partir dos anos 90, coincide com a revitalização do conceito de patrimônio cultural, principalmente no sentido de patrimônio imaterial quando então, efetivamente, a cultura popular parece adquirir significado etnográfico *tout court*. Tais fases devem ser compreendidas como pontos de um processo de “longa-duração” no qual elementos de um significado conceitual mesclam-se em outro, sugerindo certa impressão de continuidade, sem apagar, contudo, as mudanças de sentido sofrida pelo conceito ao longo do tempo. (ROCHA, 2009, p. 221)

Esse processo é relevante como ponto de partida para a nossa reflexão sobre o conceito, visto que se encontra de certa forma consolidado tanto no âmbito acadêmico quanto em nosso campo de pesquisa. No entanto, o conceito por vezes não é suficientemente amplo para abranger a complexidade do contexto local. Isso porque compreendemos a Cultura Popular como um agrupamento coeso e estável, cujas características tendem a ser definidas de maneira a generalizar os caminhos para a construção desses grupos. Minha proposta é tentar sugerir um caminho mais amplo para a compreensão das culturas populares a partir de conceitos como povo e política — conforme apontamentos acima — em diálogo com o conceito de cultura. Essa compreensão nos permitirá compreender algumas categorias nativas de forma mais precisa, sobretudo a divisão local bastante presente nos debates sobre o Carnaval do Recife no que se refere aos grupos de chão e de palco.

Tendo iniciado essa reflexão pelas contribuições apresentadas por Ernesto Laclau e Bruno Latour, vale agora trazer o desenvolvimento desta ideia mais diretamente ao ponto. Por que o popular precisaria vir como acessório na caracterização de tipos específicos de culturas? O que de fato queremos ao dizer que uma cultura é popular? O que nos auxilia nestas respostas é a compreensão do popular, do povo, a partir de uma tomada de decisão teórica — como sugere o argentino.

A primeira decisão teórica é conceber o “povo” como uma categoria política, e não como um *datum* da estrutura social. Isso significa que não designa um grupo dado, mas um ato de instituição que cria um novo ator a partir de uma pluralidade de elementos heterogêneos. Foi por isso que insisti desde o início que minha unidade mínima de análise não seria o grupo como um referente, mas a demanda sociopolítica. (LACLAU, 2013, p. 318)

Com a compreensão de que o populismo seria uma forma de construção do político a partir do povo — ou talvez como sinônimo mesmo de política — Laclau parece sugerir uma inversão ontológica na interpretação do político. Isso, novamente, corresponde ao que busca também Latour (2004), conforme observamos acima.

Ponto em comum entre as duas leituras, a sociologia de Gabriel Tarde é evocada por esses dois autores — ainda que para Laclau essa inspiração esteja apenas sugerida. Para Latour, o resgate das reflexões propostas por Tarde — por muito tempo relegada a segundo plano frente ao legado sociológico deixado por Émile Durkheim — tem como principal contribuição para este debate o fato de apresentar como objeto de pesquisa os agregados sociais em um processo de mediação — ou de relação interna. Não por acaso, Bruno Latour vai dizer que a sociologia proposta por Tarde seria — diferentemente da sociologia do social, de Durkheim — a sociologia das associações, ou das mediações. A mediação — ou o diálogo, a partir do que sugiro em minha dissertação (ANDRADE, 2016) — parece ser o melhor caminho para trabalhar as duas teorias em síntese com uma terceira, já sobre o conceito de cultura, é especialmente rica para a reflexão que proponho nesse texto.

Segundo Roy Wagner, em seu clássico *A Invenção da Cultura* (2012), a cultura seria uma forma de conhecimento cujo pressuposto básico estaria na ideia de *diálogo*. A dimensão dialógica da cultura para Wagner significa a construção do significado através do movimento dos símbolos, do contato e da troca entre as significações. Da mesma forma que um antropólogo constrói a si mesmo no contato com os povos com os quais estuda, os nativos constroem uma compreensão de si a partir do diálogo com o outro, o antropólogo. Ambos são, a um só tempo, antropólogos e nativos. Cultura é, portanto, criação de significado em constante movimento e troca.

O autor ainda afirma que “De fato, poderíamos dizer que um antropólogo ‘inventa’ a cultura que ele acredita estar estudando, que a relação — por consistir em seus próprios atos e experiências — é mais real do que as coisas que ela ‘relaciona’” (2012, p. 42-43). Se considerarmos, como fizemos acima, que todos somos antropólogos e nativos, é possível pressupor então que produzimos cultura na relação com a diferença e a partir da nossa própria experiência. E o autor vai além, ao afirmar que a alegoria — entendida como forma de analogia — seria uma das principais formas de produção de conhecimento sobre o outro; de produção de cultura, portanto. E o faz utilizando a arte como metáfora para a sua ideia.

A alegoria veio a ser a forma sob a qual o significado dos quadros de Bruegel foi transmitido, além de concebido. Assim como se dá com o antropólogo, sua invenção de ideias e temas familiares num meio exótico produziu uma automática extensão analógica do seu universo. (WAGNER, 2012, p. 64)

Roy Wagner segue seu pensamento afirmando que “Seja na arte ou na antropologia, os elementos que somos obrigados a usar como modelos analógicos para a interpretação ou explicação de nossos temas são eles mesmos interpretados no processo” (2012, p. 66). E conclui a ideia sugerindo que “O estudo da cultura é cultura, e uma antropologia que almeje ser consciente e desenvolver seu senso de objetividade relativa precisa se avir com esse fato” (2012, p. 67). Ao que parece, o autor alerta para o fato de que os antropólogos precisam observar não apenas a cultura do outro como invenção, mas compreender que sua atividade é também cultura e, portanto, produtora de significado na relação com o outro.

Mais a frente, o autor seguirá com sua crítica a determinadas tradições dos estudos antropológicos:

Uma antropologia que se recusa a aceitar a universalidade da mediação, que reduz o significado a crença, dogma e certeza, será levada à armadilha de ter de acreditar ou nos significados nativos ou nos nossos próprios. A primeira alternativa, dizem-nos, é supersticiosa e não objetiva; a segunda, de acordo com alguns, é ciência. (WAGNER, 2012, p. 96)

Neste processo de invenção das culturas a partir da relação entre as diferenças, o contexto se apresenta como um fator fundamental. Os símbolos inventados e comunicados precisam estar relacionados a contextos específicos ou podem, eles próprios, servir como elementos de associação entre diferentes contextos.

Só podemos definir um elemento simbólico, ou atribuir prioridades às suas várias associações convencionais, com base na (suposta) significância relativa dos contextos do qual ele participa. Assim, a definição acaba sendo um exercício de afirmação ou ajuste do ponto de vista cultural do definidor, de suas prioridades e convenções de comunicação. (WAGNER, 2012, p. 114)

Para Roy Wagner, portanto, estamos sempre construindo significados a partir da relação estabelecida entre o antropólogo e o seu outro no contexto que o campo de pesquisa apresenta. Para o autor, “O significado é, pois, produto das relações, e as propriedades significativas de uma definição são resultado do ato de relacionar tanto quanto as de qualquer outro constructo expressivo” (2012, p. 115). O diálogo, a mediação, é, pois, uma ideia central para a articulação entre os conceitos de cultura, política e povo tal qual trabalhamos até aqui.

As culturas populares, caso buscássemos articular as três perspectivas, seriam formas de construção coletiva de um conhecimento constituído a partir da relação de diálogo com o Outro. Segundo Chantal Mouffe (2017), com quem Laclau produziu parte de suas reflexões, a política seria uma forma de definição de fronteiras entre grupos e esses grupos não possuiriam identidades políticas pré-definidas.

Selon moi, la politique consiste toujours à définir la frontière entre un «nous» et un «eux». Cette frontière peut être construite de manière très différente. Pour les marxistes par exemple, la frontière se situe entre «le prolétariat» et «la bourgeoisie». Pour les populistes, elle se situe entre «ceux d'en bas» et «ceux d'en haut», entre «le peuple» et «l'establishment».¹⁰ (MOUFFE, 2017)

E a definição dessas fronteiras que constituem os grupos acontece sempre na relação dialógica com outros sujeitos, grupos ou instituições.

As culturas populares no contexto local podem, portanto, ser compreendidas como formas de associação onde os grupos criam fronteiras ocasionais, que podem se transformar ou se dissolver na medida em que os interesses ou os contextos vão sendo alterados. E na festa carnavalesca em Recife isso fica ainda mais evidente. Como alerta Laure Garrabé (2015), “Em Recife tudo diz respeito a fronteiras”. Esta é uma afirmação feita no contexto do carnaval atual, quando a autora destaca que “não é por acaso que a festa local se organiza em polo”, sugerindo uma leitura contextualizada historicamente. Isso porque, no desenvolvimento histórico da festa, nem sempre houve a criação dessas fronteiras através de polos, ainda que possamos dizer que sempre houve a criação de fronteiras e, dessa forma, talvez seja possível identificar a formação das culturas populares e sua transformação ao longo do tempo. Essa tarefa, que não se enquadra nos objetivos desta pesquisa, pode ser um desdobramento futuro que nos permitiria compreender melhor a complexidade das culturas populares a partir das relações estabelecidas para a sua construção.

Importante neste momento é tentar traçar, ainda que não exaustivamente, um histórico do carnaval do Recife em sua relação com a política e o estado, buscando compreender a evolução do modelo de festa com suas rupturas e continuidades. Dessa forma, acredito que será possível atingir o objetivo deste capítulo: criar as bases necessárias para a compreensão do contexto atual de produção do Carnaval do Recife e fomentar as reflexões sobre as relações políticas entre estado e culturas populares no contexto local.

¹⁰ Para mim, a política consiste sempre em definir fronteiras entre um “nós” e um “eles”. Tais fronteiras podem ser construídas de maneira bastante diferentes. Para os marxistas, por exemplo, a fronteira está situada entre “o proletariado” e “a burguesia”. Para os populistas, está situada entre “os de baixo” e “os de cima”, entre “o povo” e “o sistema”. [Tradução nossa]

2.3 A POLÍTICA NO CARNAVAL DO RECIFE¹¹

Lendo a festa a partir de perspectiva bastante recente, a variedade dos carnavais brasileiros, aspecto característico de — e exaltado por — uma identidade nacional forjada entre as décadas de 1920 e 1930 com o objetivo de integrar o país em um projeto de unidade na diversidade, às vezes nos faz esquecer a origem comum que essa festa tem em nossas terras. Se hoje temos os carnavais do Rio de Janeiro, de São Paulo, de Belo Horizonte, de Brasília, de Salvador e do Recife, é preciso sempre lembrar que a origem de tudo está no entrudo português, transplantado do Império à colônia e, em terras brasileiras, apropriado pelas populações locais.

O entrudo — uma tradição lusitana — é trazido ao Brasil como uma brincadeira que consiste em molhar com água, lama ou qualquer outro tipo de substância disponível, uns aos outros durante o período festivo que antecede a Quaresma. Os primeiros registros de tal brincadeira em terras brasileiras datam ainda do início do período da colonização, quando em meados do século XVI são registradas denúncias, durante a primeira visita do Santo Ofício a Olinda, de que um cristão novo havia servido carne de porco na Quarta-feira de Cinzas — período que marca, para a Igreja Católica, o início da Quaresma, significando assim a restrição no consumo de carne (DANTAS SILVA, 2019). Como registrado no Jornal do Recife no final dos anos 1850,

Todo divertimento consistia em se molhar as pessoas, que transitavam pelas ruas, ou apareciam as janellas; conhecidas ou não conhecidas, de uma classe superior ou inferior: estavam todos sujeitos a essa lei absoluta, que não respeitava nem as ocasiões e nem as conveniências; e era bom quando deitavam agua limpa, ou algumas dessas pequeninas bolas de cera cheias de agua-cheirosa, a que chamavam lima-de-cheiro, porquanto muitas vezes era agua suja ou alguma dissolução de tinta, de uma côr viva, que se lançava sobre as pessoas, a que uma circunstância imperiosa obrigava a sahir de casa n'um desses dias de completa loucura. (VASCONCELLOS, 1859, p. 81)

É possível observar, através do texto do jornalista José de Vasconcellos, uma disputa, já existente há muito tempo, entre diferentes tipos de brincadeiras. Àquela altura, as fronteiras estavam definidas através da disputa entre o entrudo e o carnaval de máscaras e críticas. Para o autor, o entrudo era uma brincadeira bárbara que deveria ser substituída pelos civilizados desfiles de máscaras ao estilo europeu — mencionando sobretudo os carnavais de Paris e Veneza. O autor ainda se queixa de não haver qualquer limitação, por parte do departamento

¹¹ Este tópico é o aprofundamento de uma pesquisa iniciada na dissertação "A política multicultural no carnaval do Recife: democratização, diversidade e descentralização" (ANDRADE, 2016).

de política local, para tal brincadeira. Vale lembrar que naquele momento, inicia-se uma disputa pela ocupação do espaço público urbano, algo até então destinado às classes mais pobres, aos escravos e aos mais aventureiros.

Observa-se que havia, até aquele instante, uma divisão bastante clara dos usos dos espaços da cidade. As ruas eram destinadas aos comerciantes, aos escravos, à gente vadia. Mesmo durante o carnaval, o entrudo era brincado na rua pelas camadas populares da sociedade local, enquanto as elites restringiam-se a brincar em suas casas. O espaço público apenas passaria a ser disputado de fato pelas elites a partir de meados do século XIX. É possível observar essa diferença através do relato de Louis-François Tollenare (1978), incorporado ao texto de Leonardo Dantas Silva:

O Carnaval ou entrudo não admite outros folguedos senão o de assaltos recíprocos com bolas de cera cheias d'água, com seringas, laranjas e às vezes coisas piores. [...] é permitido retaliar; a guerra é assaz animada e presta-se a alguns *tours de mains*.

Como não se está vestido adequadamente aos perigos aos quais se expõe acaba-se por ficar despido.

A licença destes dias me deu acesso à casa de algumas vizinhas, da classe média, as quais até então apenas lobrigara.

Foi-me permitido oferecer-lhes uma merenda na sua própria casa.

Mandei buscar doces, frutas e vinhos na venda próxima.

Esta delicadeza não é absolutamente considerada como indiscreta.

A mãe estava presente.

A conversação não era muito espirituosa; mas, alegre, um pouco livre e versou sempre sobre o amor e o casamento.

Era, aliás, pouco seguida e amiúde interrompida por garrafas d'água que nos despejavam pela cabeça, na camisa e – sinto um pouco de vergonha de dizê-lo – até nas calças.

As senhoras vos seguram, vós vos debateis, e neste conflito, algumas vezes mais que bizarro, é difícil não esquecer um pouco que nos achamos em boa sociedade.

Não desejaria ver, nem minha irmã nem minha esposa, no meio das recreações do entrudo.

O que se passa nas ruas, entre os escravos e a baixa plebe, é ainda mais violento: depois das laranjinhas vêm as garrafas, as imundícies e as cacetadas. (TOLLENARE, 1978, p. 128 *apud* DANTAS SILVA, 2019, p. 38-39)

Reforçando essa perspectiva quanto à diferenciação entre os espaços da festa e as fronteiras criadas a partir daí, Rita de Cássia Araújo nos apresenta uma leitura relevante.

Nas cidades e vilas, os jogos de entrudo realizavam-se em dois locais específicos e socialmente diferenciados entre si: o espaço público e o espaço privado. Ao público, correspondiam as baralhas travadas nas ruas, praças e chafarizes, onde predominavam os negros e negras, escravos ou forros e, também, os homens do pequeno comércio. O espaço privado limitava-se aos interiores dos sobrados patriarcais e às casas térreas, moradas da gente miúda. Entre esses universos sociais, a comunicação, quando ocorria, estabelecia-se num clima carregado de tensões, e a troca, mesmo de projéteis de cera e

ataques de água e pó, só era possível dentro de determinadas regras”. (ARAÚJO, 1996, p. 125)

A autora ainda destaca as especificidades da brincadeira em cada espaço. Nas casas, o entrudo servia para reforçar laços de parentesco, amizade e alianças, assim como para reafirmar as posições assumidas por cada um na rede de relações sociais. Já no espaço público:

[...] o entrudo adquiria novos contornos e configuração, que respeitava e reproduzia a estrutura particular do microcosmo cidadão das ruas: o entrudo de rua joga fundamentalmente com o sistema de relações e posições sociais próprios a esse domínio. O espaço público possuía suas regras de convivência e sociabilidade, mas estava mais exposto a conflitos, de caráter étnico, social e política, que o recluso espaço doméstico. (ARAÚJO, 1996, p. 132)

Em todo o país, e em Recife não seria diferente neste sentido, o Estado tentaria submeter a festa aos seus ditames sob o pretexto de conter os ânimos e evitar os embates ali existentes. “Na mesma época em que o governo, no Rio de Janeiro, proibia as limas-de-cheiro, o governo de Pernambuco proibia também o desfile dos chamados capoeiras à frente da banda de música dos batalhões aquartelados na cidade do Recife” (DUARTE, 1968, p. 18). No entanto, para alguns autores, o processo local se diferenciaria dos demais pelo espírito de rebeldia dos que resistiam às mudanças impostas de cima para baixo.

E todos os Estados aderiram ao novo Carnaval. Menos um que seria a exceção da regra. Menos um, Pernambuco, onde se estava iniciando um movimento de rebeldia a uma determinação do governo, não em relação a limas-de-cheiro, mas a respeito de uns desordeiros que costumavam acompanhar os batalhões aquartelados na cidade, em suas saídas pelas ruas, praticando toda sorte de provocações a grupos semelhantes rivais. (DUARTE, 1968, p.17)

Em 25 de agosto de 1865, na seção de Actos Officiaes, o Governo da Província de Pernambuco, através de seu Presidente, Antônio Borges Leal Castello Branco, faz publicar a Lei nº 644, que trata de assuntos relacionado à Saúde Pública e traz, em seu artigo 26 o seguinte texto:

Fica inteiramente proibido o nocivo divertimento de entrudo com agua, limas de cheiro ou outras quaesquer preparações usadas em semelhantes divertimentos: os infratores serão multados em 10 mil réis, ou soffrerão oito dias de prisão, que poderá ser commutada em açoutes, castigos corporaes quando o contraventor fôr escravo, e o senhor nisto convenha. (PERNAMBUCO, 1865)

Não é a primeira manifestação de proibição do entrudo, tampouco de restrição a manifestações populares nas ruas da cidade — como aponta Rita de Cássia Araújo (2018), indicando a década de 1820 como início desse processo. A proibição ao entrudo vai ser reiterada anualmente, com as penas para os contraventores sofrendo pequenas alterações quanto ao valor

da multa ou o tempo de prisão. A restrição a essa brincadeira e a sua substituição pelo carnaval de máscaras e críticas vai significar, naquele momento, a tentativa de ocupação do espaço público pela burguesia local e a exclusão dos escravos e das camadas menos favorecidas. A leitura das edições seguintes do Jornal do Brasil nos permite compreender que, apesar das proibições, o jogo se mantinha tradicional em Pernambuco, chamando a atenção da elite local para a necessidade de repressão aos foliões que insistissem em brincar "bárbaro folguedo", como estampam algumas edições do periódico, bem como aos comerciantes que continuassem vendendo as chamadas limas de cheiro — sugerindo já presença relevante de um comércio voltado para o período carnavalesco.

É interessante observar que no processo de disputa e criação de fronteiras entre os diferentes modelos de festa representados pelo entrudo e pelo carnaval de máscaras e críticas, ainda que o primeiro visse seu vigor se esvaír com o tempo e sob pressão das elites econômicas e políticas locais, isso não significava necessariamente o sucesso do segundo modelo. Rita de Cássia Araújo, ao se debruçar sobre esse processo de disputa entre os modelos festivos do entrudo e da mascarada, destaca o conflito entre uma brincadeira que, no limite do possível, podia-se dizer democrática, e uma outra que pertencia às elites locais.

O Carnaval idealizado pelas elites urbanas, com o qual desejaram substituir e eliminar definitivamente o Entrudo do rol das diversões momescas – de resto, tido como selvagem, indecente, bruto, bárbaro e grosseiro –, inspirava-se nos monumentais festejos realizados em Veneza, Roma, Paris e Nice. O Carnaval deveria converter-se em um belo espetáculo, produzido pelas camadas ricas e letradas, para ser contemplado e aplaudido por todos. As máscaras eram seus mais elaborados e cortejados objetos e artificios, pois o disfarce permitia ao mascarado fazer a crítica, de seu tempo e lugar, sem ser identificado. (ARAÚJO, 2018, p. 30-31)

E continua afirmando:

O carnaval das críticas e das máscaras era exigente, tanto em termos econômicos quanto culturais. Para manejar com maestria o florete da verve, era necessário ter pleno domínio sobre a gramática e estar bem informado sobre os acontecimentos da realidade presente. Pré-requisitos que excluía de suas fileiras a imensa maioria da população, composta por pobre e analfabetos, a quem a elite destinava o lugar de humilde espectador do espetáculo por ela produzido. (ARAÚJO, 2018, p. 32)

Ainda que as elites locais tenham tentado insistentemente civilizar, em suas palavras, o carnaval local através da imposição de um novo modelo — mais uma vez transplantado da tradição europeia —, já nos primeiros anos do século XX era possível observar, como destaca Araújo (2018) que aquela forma de brincar o carnaval nos espaços públicos da cidade não havia se estabelecido como seus defensores gostariam. Isso porque, segundo a autora, os altos custos para a elaboração dos desfiles das sociedades carnavalescas já não eram comportados pela

decadente economia açucareira local, bem como o público não consumia — e aqui vale observar o papel de público-audiência que vai voltar a ter relevância mais a frente — aquele espetáculo como esperavam seus idealizadores. Além disso, por trazerem críticas a políticos importantes da cidade, as sociedades carnavalescas viam-se com frequência censuradas pela polícia local. Daquele modelo de carnaval civilizado, de máscaras e críticas, obtiveram sucesso apenas os bailes de máscara realizados em salões e clubes sociais — fora, portanto, das ruas e praças que a elite pretendia ocupar.

Para aqueles que sonharam ver a cidade representada por espetáculos grandiosos, protagonizados pela gente fina e elegante, admitir o fato tornava-se duplamente penoso, pois, além de significar uma derrota no plano político-ideológico, implicava reconhecer a vitória de outro Carnaval: o Carnaval popular, contra o qual tanto se opuseram. (ARAÚJO, 2018, p.33)

Observe-se o uso do popular, em Araújo (2018), para designar um modelo de festa definido a partir de uma formação de povo que cria a fronteira e se opõe a instituições de poder. Esse popular que vai definir o modelo de Carnaval apontado pela autora como vitorioso nessa disputa pela ocupação do espaço público entre meados do século XIX e início do século XX passa, a partir de então, a sofrer diversas mudanças ao longo de seu desenvolvimento histórico. Do entrudo, outras formas de divertimento carnavalesco vão surgindo e chamando a atenção das camadas populares. Em comum, a ocupação das ruas e a forma de utilização desse espaço como definidor das fronteiras de formação desse povo em festa.

O surgimento dos clubes pedestres a partir da década de 1880, e seu fortalecimento a partir da virada do século, marca um novo modelo de festa popular carnavalesca e uma nova forma de diferenciação entre aqueles representantes das elites políticas e econômicas e as camadas populares. Como nos lembra Araújo, os desfiles dos clubes pedestres eram realizados, como o próprio nome sugere, a pé, em cortejos que transitavam por ruas e bairros da cidade a homenagear figuras ilustres e instituições de destaque. A autora ainda destaca que "O termo 'pedestre' expressava, ainda, uma distinção social, diferenciando essas associações dos aristocráticos *clubes de alegoria e crítica*, que se exibiam sobre carros, onde se apresentava inclusive a música" (ARAÚJO, 2018, p. 33).

Ainda que a criação desses clubes pedestres tenha representado uma oposição aos clubes de alegoria e crítica citados por Araújo como associações carnavalescas representativas da aristocracia local, é possível observar a relação e até mesmo a aproximação desses clubes pedestres com alguns valores defendidos no carnaval de máscaras e críticas. Isso acontece, talvez, devido ao papel central que as elites locais desempenhavam como definidoras dos costumes aceitáveis para sociedade da época — sobretudo a partir da representação em jornais

de destaque da época. Há uma espécie de disputa entre as expectativas e experiências dos trabalhadores reunidos naquelas novas formas de brincar a festa e as elites locais na definição dessas manifestações ditas populares. Como destaca o historiador Lucas Victor Silva, as manifestações populares seriam então invenções das elites intelectuais locais com o objetivo de mediar os costumes das camadas populares e, retirando-lhes o "perigo político que estas manifestações trazem quando não são domesticadas" (2009, p. 27), promover um processo de escolha de algumas características e silenciamento de outras para a definição do legítimo na cultura popular.

Os trabalhadores reunidos nesses clubes pedestres — muitos dos quais traziam em seu nome referência à categoria à qual pertenciam seus integrantes — buscavam de alguma forma também civilizar seus desfiles, bem como traziam, à sua maneira, críticas aos costumes e valores morais vigentes.

A alusão ao trabalho, embora fundamental, era apenas um entre os múltiplos significados que os nomes de batismo dos clubes populares comportavam. Pincel, vassoura, espanador, vasculhador, ciscador, abanador, pertenciam a uma classe de utensílios cuja principal função era limpar, espanar, cair, clarear, lustrar, assear. Nesse ponto, os clubes pedestres filiavam-se a uma antiga noção de Carnaval, segundo a qual a festa representava um momento especial na vida da coletividade, um tempo destinado a passar a limpo os fatos ocorridos na sociedade no ciclo de um ano. Enfim, tratava-se de fazer, a seu modo e com as “armas” de que dispunham, a crítica aos costumes e à moral. Demonstravam, assim, partilharem de práticas e valores que as elites julgavam e pretendiam exclusivamente seus. (ARAÚJO, 2018, p. 37)

Como observamos no início do capítulo, o povo não é uma formação social coesa e estável, de tal forma que o objetivo de civilização da festa que aproximava essas associações carnavalescas populares dos clubes aristocráticos, acabava por sofrer oposição de outros indivíduos ou grupos das camadas mais pobres que viam nesses novos modelos de brincadeira um excesso de formalidade, aproveitando-se apenas das músicas para brincarem ao seu modo. Como os espaços ocupados eram os mesmos, a multidão aglomerava-se em torno desses clubes pedestres com suas orquestras de metais. E é no contato entre os corpos, no diálogo entre a ordem das orquestras marciais com seus ritmos de inspiração militar e a desordem dos vadios foliões que na anarquia de seus movimentos faziam vibrar toda aquele povo doravante convertido em massa, que se cria o modelo de festa que se tornaria a partir de então também o ritmo e a dança que caracterizaria o carnaval local: o frevo.

E se as elites locais, até os primeiros anos do século XX, tentavam civilizar os carnavais através da imposição de novos modelos e também da proibição de antigas brincadeiras, não seria o frevo — nascido popular em sua essência — a passar incólume pela crítica e repressão.

Se as elites locais não podiam simplesmente proibir tais brincadeiras — algo que aprenderam após décadas de tentativas frustradas — buscavam então tentar limitar o que julgavam excessos, criminalizar algumas práticas através da opinião pública e controlar as agremiações em forma de cooperação entre a polícia e os clubes pedestres que aceitavam seguir algumas regras em seus desfiles.

Esse momento histórico da virada do século é marcado por uma forte tentativa de modernização da sociedade brasileira, tendo como referência sempre as sociedades europeias. As festas, portanto, ganham papel de destaque nesse processo na medida em que começam a ser vistas como elemento fundamental na construção de uma identidade nacional. Compreendendo então as festas dentro do contexto mais amplo, é preciso observar que na tentativa de modernização, enquanto este período marca o surgimento dos clubes pedestre e a consolidação de uma nova forma popular de brincar o carnaval nas ruas da cidade, outro modelo também se consolida, paralelamente: o modelo dos bailes de máscara — citado anteriormente. A primeira edição de um baile de máscaras público em Recife aconteceu em 1848 — três anos após acontecer o primeiro baile no Rio de Janeiro —, como noticia a edição 43 do *Diário de Pernambuco*, publicada naquele ano: “He contando com a civilização e polidez dos habitantes desta segunda capital do império do Brasil, que se vai dar este ano o primeiro baile de máscara, público, debaixo das condições seguintes, que serão religiosamente guardadas [...]” (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1848, p. 2).

Resta claro, já numa investigação sobre o desenvolvimento histórico do carnaval do Recife, que os modelos de festa e a noção mesma de popular vão ser transformados ao longo do tempo. As fronteiras vão sendo renegociadas de tal forma que o povo do entrudo bárbaro já não é mais exatamente o mesmo povo dos clubes pedestres. E ainda que haja, na festa, um diálogo entre as diferenças representadas nessas fronteiras, “A festa continua, a tal ponto, a existência cotidiana que reproduz no seu desenvolvimento as contradições da sociedade” (CANCLINI, 1983, p. 55 *apud* ARAÚJO, 1996, p. 29). Dessa forma, é preciso atentar para o importante papel exercido pelos diferentes atores envolvidos nesse processo de transformação da festa e para as relações estabelecidas entre esses atores e a sociedade que os cerca. Essa relação está bem debatida por Lucas Victor Silva (2018), que destaca a importância da função desempenhada pela imprensa na construção do imaginário social sobre a festa.

O folião das primeiras décadas do século XX tinha nos jornais uma importante fonte de informações sobre o Carnaval do Recife. A partir do mês de janeiro, as páginas dos jornais da cidade eram invadidas pelo noticiário carnavalesco que publicava convites para bailes, crônicas sobre a preparação da folia nas ruas da cidade, sobre os ensaios, avisos de fundação de novas agremiações, normas policiais referentes ao que os brincantes poderiam ou não fazer e

muitas outras informações que articulavam a dispersão das práticas carnavalescas em representações. (SILVA, 2018, p. 51)

A imprensa auxiliava a elite local na sua busca por ditar as regras para o comportamento aceitável das classes populares na festa. Retratando sempre os desfiles dos clubes de alegorias e críticas como sendo o *chic* no carnaval da cidade, em oposição ao popular, tumultuado e quase sempre violento cortejo dos clubes pedestres, a imprensa buscava moldar a festa na perspectiva daquela missão de modernização do Recife. Assim, buscava criar um padrão de participação na festa que diferenciava o papel social das elites e das classes populares.

Deste modo, nesta representação, são indicados papéis sociais que deveriam ser desempenhados pela elite foliã e pelo “povo” pedestre. Papéis que representavam as hierarquias sociais e as diferentes atitudes esperadas desses grupos sociais no espaço urbano: uns eram protagonistas, educados e reflexivos, outros eram espectadores passivos e instintivos. Esses últimos deveriam ser governados pelos primeiros, mais “aptos” para tal. Todavia, não podemos esquecer que o espaço ocupado na cidade pelos clubes pedestres abria também espaço para o protagonismo das multidões pedestres. Neste sentido, as autoridades públicas e elites urbanas se esforçavam para circunscrever este protagonismo nos limites do mundo da cultura e nunca no mundo da política. (SILVA, 2018, p. 58)

Como destacado acima, o protagonismo das ruas continuava sendo das camadas populares reunidas em seus diferentes folguedos, entre os quais o recém-criado e já consolidado na vida cultural da cidade, clubes pedestres. Essa multidão pedestre a que se refere o autor é que precisa, aos olhos das elites locais, ser domesticada para que seu vigor permaneça circunscrito ao contexto festivo. Isso parece sugerir que havia clareza, já à época, da dimensão política da festa. Ainda que o estado estivesse presente apenas através de proibições e da repressão policial, já se apresentava a dimensão política na formação daqueles agrupamentos ditos populares no período momesco — mesmo que essa formação não estivesse relacionada ao estado, mas a instituições de poder vigentes naquele momento. É sugestivo, então, pensar na festa carnavalesca em uma perspectiva de continuidade ou manutenção da estrutura social vigente, em oposição àquela leitura consagrada nos estudos dos rituais festivos — e o carnaval é um dos quais recebe grande atenção no contexto nacional — que identifica na festa um caráter liminar, de inversão ou supressão temporária de hierarquias (DAMATTA, 1997).

De las fiestas no hablaremos, según lo hacen los fenomenólogos de la religión (Otto, Eliade) y aun ciertos antropólogos (Duvignaud), como ruptura de lo cotidiano, pasaje de lo profano a lo sagrado, búsqueda de un tempo original en que ‘se reencuentra plenamente la dimensión sagrada de la vida, se experimenta la santidad de la existencia humana en tanto que creación divina.’ Por el contrario, la investigación de campo nos hizo ver que la fiesta sintetiza la vida entera de cada comunidad, su organización económica y sus estructuras culturales, sus relaciones políticas y los proyectos de cambiarlas. En un sentido fenomênico es verdad que la fiesta presenta cierta discontinuidad y

excepcionalidad [...]. Pero no pensamos que la suma de estos hechos sea determinante para colocar a la fiesta en un tiempo y un lugar enfrentados a lo cotidiano.¹² (CANCLINI, 1982, p.78-79)

Ainda que pareçam, numa primeira leitura, teorias concorrentes, prefiro considerá-las complementares de uma experiência na festa que é tão complexa quanto as possibilidades para a sua compreensão. Sob essa perspectiva, a visão do carnaval como um rito de passagem ou de inversão, conforme leitura desenvolvida por DaMatta (1997), precisa ser trabalhada mais cuidadosamente, evitando assim uma abordagem cuja teoria não ofereça uma leitura ampla do campo observado. O antropólogo Roberto DaMatta (1997) oferece uma perspectiva de estudo ancorada nas teorias propostas por Victor Turner (2013) e Arnold Van Gennep (2011). Sua perspectiva — que apesar de não ser simplesmente negada nesta pesquisa, precisa ser compreendida como uma possibilidade dentro da experiência da festa — tem sua limitação metodológica definida já no início do principal texto onde o autor defende suas ideias sobre as festas como ritos de passagem.

O interesse não é negar que ritos como o carnaval, as paradas, as procissões e os 'sabe com quem está falando' tenham uma história, mas sim tomar tais manifestações para verificar seu significado social e sua posição ao longo de uma ideologia que tende a negar o tempo. Em outras palavras, o domínio dos ritos e das fórmulas paradigmáticas que inventam e sustentam personagens culturais é a esfera daquilo que gostaríamos que estivesse situado ao longo ou mesmo fora do tempo. (DAMATTA, 1997, p. 27)

Retirar o tempo histórico do centro do debate sobre a construção da festa é tornar periférico um elemento extremamente rico para a compreensão de suas características fundamentais. A teoria dos ritos de passagem pode ser bastante relevante no sentido de possibilitar, ainda que parcialmente¹³, o entendimento sobre a experiência do folião. Em seu livro *Os Ritos de Passagem* (2011), Van Gennep (2011) vai destacar, como o próprio título já indica, que sua teoria pretende entender um tipo específico de rito e suas fases. O rito de passagem então é dividido em três: os ritos de separação; os ritos de margem — ou liminaridade, conforme definição já presente neste livro, mas consolidada de fato por Victor Turner (2013);

¹² Não falaremos das festas, como fazem alguns autores da fenomenologia da religião (Otto, Eliade) ou mesmo certos antropólogos (Duvignaud) fazem, como ruptura do cotidiano, passagem entre o profano e o sagrado, uma busca por um tempo original em que 'reúne-se plenamente a dimensão sagrada da vida, a santidade da existência humana é vivida como criação divina.' Pelo contrário, a pesquisa de campo nos fez ver que a festa sintetiza toda a vida de cada comunidade, sua organização econômica e suas estruturas culturais, as suas relações políticas e os projetos para alterá-las. Num sentido fenomenológico é verdade que a festa apresenta uma certa descontinuidade e excepcionalidade [...]. Mas não pensamos que a soma destes fatos seja decisiva para situar o festival em um ritmo e um lugar de oposição ao cotidiano. [Tradução nossa]

¹³ Digo parcialmente porque, apesar de ser o sujeito mais próximo do que poderíamos encontrar como liminar na festa, o folião ainda pode ser observado dentro de uma perspectiva que o compreenda dentro de uma série de elementos não de inversão, mas de intensificação da ordem vigente.

e os ritos de agregação. O relevante nesta teoria para a observação da festa carnavalesca parece ser o rito de margem ou liminaridade.

Como Arnold Van Gennep parece sugerir, a margem é um espaço de mediação entre dois mundos materiais e simbólicos. Para ele, os ritos liminares são aqueles que acontecem durante o estágio de margem. O autor, então, vai utilizar alguns exemplos que possam consolidar sua visão sobre esses rituais a partir da ideia de passagem. O espaço físico então é bastante importante para exemplificar formas de passagem que representam momentos de liminaridade, seja uma passagem entre territórios de países ou aldeias, seja na passagem pela porta que divide a casa da rua — o que ele define como rito de soleira.

Já Victor Turner, que desenvolve o seu *O Processo Ritual* (2013) a partir da obra de Van Gennep, vai enfatizar o caráter processual dos ritos de passagem, dando particular relevância para a compreensão da fase liminar de tais ritos como formadora do que ele define como *communitas*. Segundo Turner, a categoria da *liminaridade* designaria uma das fases do rito de passagem cuja característica principal é a inversão ou a ambiguidade, e onde os sujeitos “passam através de um domínio cultural que tem poucos, ou quase nenhum, dos atributos do passado ou do estado futuro” (TURNER, 2013, p. 97). É também nesta fase liminar que ocorre a formação da *communitas*. Para o autor, ela designaria uma organização social cuja característica é a negação da — ou a mediação com a — estrutura social vigente.

É como se houvesse neste caso dois “modelos” principais de correlacionamento humano, justapostos e alternantes. O primeiro é o da sociedade tomada como um sistema estruturado, diferenciado e frequentemente hierárquico de posições político-jurídico-econômicas, com muitos tipos de avaliação, separando os homens de acordo com as noções de “mais” ou de “menos”. O segundo, que surge de maneira evidente no período liminar, é o da sociedade considerada como um *comitatus* não estruturado, ou rudimentarmente estruturado e relativamente indiferenciado, uma comunidade, ou mesmo uma comunhão, de indivíduos iguais que se submetem em conjunto à autoridade geral dos anciãos rituais. (TURNER, 2013, p. 99)

As categorias definidas por Turner (2013) seriam então fundamentais para a compreensão dos carnavais brasileiros a partir da ótica individual do folião. No entrudo, que vimos tratando até aqui, o folião encontra-se no ápice da fase liminar do rito carnavalesco, subvertendo a ordem vigente e brincando livre de amarras sociais e econômicas. A escassez da vida cotidiana é substituída pelo excesso do tríduo carnavalesco. Quando ampliamos o espectro de observação, vemos, no entanto, que o ponto de vista individual do folião está sempre constringido por elementos que lhe são externos e que variam em forma e intensidade nos diferentes momentos históricos. A condição para o uso dessas categorias adaptadas ao contexto

brasileiro pelo antropólogo Roberto DaMatta (1997) é a compreensão de sua própria limitação ao contexto de sua vivência — os carnavais cariocas dos anos 1960 e 1970, o que o faz apresentar uma teoria que não contemplaria a diversidade e complexidade dos carnavais brasileiros, como é o objetivo do seu trabalho.

Uma das críticas feitas pelo historiador francês Jacques Le Goff (2013) à perspectiva antropológica está no fato de que, no limite, ela tenderia a negar a história, visto que trabalharia numa perspectiva sincrônica, ou de uma história quase imóvel. Feita esta ressalva, pontua que apenas seria possível uma relação entre a história e os diversos estruturalismos caso houvesse uma compreensão das estruturas como dinâmicas e inseridas numa história mais rápida. Assim sendo, ao buscar uma leitura estruturalista para o carnaval — ao que parece se aproximar DaMatta —, tende-se a ocultar a importância do tempo enquanto categoria definidora da festa. A complexidade dos carnavais atuais — e desconfo que é assim desde os tempos remotos — faz com que seja necessária a leitura da festa a partir de diferentes caminhos. É preciso compreender que as relações existentes na festa e com a festa são dinâmicas e não podem ser interpretadas à margem de uma leitura também histórica.

O interesse não é negar que ritos como o carnaval, as paradas, as procissões e os “sabe com quem está falando?” tenham uma história, mas sim tomar tais manifestações para verificar seu significado social e sua posição ao longo de uma ideologia que tende a negar o tempo. Em outras palavras, o domínio dos ritos e das fórmulas paradigmáticas que inventam e sustentam personagens culturais é a esfera daquilo que gostaríamos que estivesse situado ao longo ou mesmo fora do tempo. (DAMATTA, 1997, p. 27)

Ao excluir da análise a dimensão histórica do rito, ainda que reconhecendo sua relevância, Roberto DaMatta abriu mão de realizar uma ampliação e um aprofundamento em seu rol de observações no que diz respeito ao desenvolvimento da relação entre Estado e sociedade civil através da festa. É válido lembrar que, como destaca o pesquisador Paulo Miguez (2012), as festas populares de forma geral, e o carnaval em particular, passaram, na década de 1970, a ser objeto de interesse direto das políticas públicas para o turismo. E não apenas as festividades, mas também outras manifestações e identidades culturais vistas como exóticas aos olhos ocidentais passaram a ser objeto de interesse de um turismo global que transformava identidades em produtos de consumo. Essa transformação, reflexo do processo de globalização¹⁴, gerou alguns conflitos, conforme aponta Consorte (1999) ao tratar do processo de re-africanização do candomblé na Bahia dos anos 1970 e 80. Em Recife, uma lei promulgada

¹⁴ É importante destacar que o debate sobre a globalização, muito bem desenvolvido em Fraser (2002), geralmente aponta como fator fundante a emergência da cultura como centro dos conflitos gerados a partir dos anos 1970 em todo o mundo. O caso brasileiro, portanto, está inserido nesse contexto global.

no ano de 1972 consolida a política de repasse de recursos para a organização da festa através da EMETUR — Empresa Metropolitana de Turismo. Esta ação pode ser compreendida como mais uma tentativa de dar à festa o caráter de atrativo turístico para a cidade, fazendo com que o carnaval seja também um vetor de desenvolvimento do município, de arrecadação de divisas.

A complexidade e pluralidade dos carnavais brasileiros cria a necessidade de uma leitura da festa por caminhos distintos — que já foram apontados anteriormente na utilização de autores como Rita de Cássia Araújo (1997). Não fosse assim, haveria uma tendência a relegar a segundo plano os aspectos históricos presentes na transformação da festa a partir de sua relação com a vida cotidiana do país e da cidade em um período de extrema relevância para o desenvolvimento da cultura brasileira e de sua relação com o estado.

A diferença entre as duas formas de interpretação da festa, representadas aqui por Roberto DaMatta, de um lado, e Rita de Cássia Araújo, de outro, pode ser explicada a partir de escolhas teóricas utilizadas pelos autores. Enquanto na primeira o autor visa explicar os símbolos que fazem do carnaval brasileiro — sobretudo o carioca, do qual ele trata mais diretamente — um ritual representativo dos valores nacionais — inserindo-se desta forma numa tradição intelectual que seria muito forte entre os pensadores brasileiros dos anos 1930 aos anos 1950, a tradição da *nation-building* —, na segunda, a autora busca entender o carnaval do Recife em sua inserção no contexto histórico e social da cidade, a partir de disputas políticas e práticas de poder.

É importante observar que, apesar de serem perspectivas opostas, complementam-se no sentido de uma leitura ampla do ritual, este compreendido como um fato social total (MAUSS, 2013) e, desta forma, passível de ser lido a partir de múltiplos planos. É possível, portanto, a interpretação do ritual sob a perspectiva da experiência individual do folião, que experimenta na festa a possibilidade de inversão de status, momento durante o qual pode ser o rei ou o herói que sempre sonhou. Mas há também uma outra possibilidade, a que vê na festa uma intensificação do tempo cotidiano, da ordem. Esta perspectiva tem como foco o mundo do trabalho que gira em torno da festa, o que no caso recifense está referido sobretudo aos músicos e brincantes profissionais, e também aos trabalhadores encarregados da produção da festa, inseridos aqui no contexto da gestão pública da cultura. E é nesta segunda perspectiva que a presente pesquisa se situa. Além disso, tem no processo histórico um elemento fundamental de sua compreensão.

Até a década de 1910, os esforços da elite nacional estavam focados em civilizar os costumes locais a partir de um referencial evolucionista que tinha como padrão os valores europeus. Nesse sentido, como destaquei acima, os carnavais deveriam também seguir novos

modelos trazidos dos grandes centros de difusão cultural do momento, sobretudo Paris e Veneza. Aquela manifestação popular conhecida como entrudo, que, a despeito de sua herança lusitana, havia há muito se fundido a costumes africanos e indígenas na criação de um carnaval mestiço e, portanto, degenerado, deveria ser substituída pela brincadeira elegante e civilizada dos salões, desfiles de alegorias e críticas e também pelos corsos. Como vimos, essa tentativa de substituição não obteve êxito total, tendo de fato aberto espaço para novas formas de se relacionar com o espaço público na festa. Esses novos modelos, representados aqui pelos já citados clubes pedestres, também vão experimentar a ambiguidade de ser, a um só tempo, representantes do popular em seu sentido mais amplo e livre e dos anseios das elites locais a partir de cooperação de alguns clubes com o departamento de polícia local para ordenar a festa e torná-la pacífica.

As práticas discursivas impressas relatavam a existência de um “povo” pacífico, lírico, ordeiro e alegre. Na “verdadeira alma do povo”, não há espaço para a contestação do mundo do trabalho ou da política. Os jornais do Recife saudavam os clubes pedestres como a tradução mais perfeita desta “verdadeira alma do povo”, conferindo-lhes mais destaque do que a outras agremiações populares, como os “maracatus”. Na imprensa, apareciam imagens sobre os que faziam parte dos clubes: eram “plebeus”, o “povo”, ou da “mocidade operária”. Os Vasculhadores, por exemplo, um dos clubes mais famosos e citados na imprensa, era composto por “profissionais da arte de Gutenberg e molas do comércio”, ou seja, empregados da imprensa, tipógrafos e trabalhadores dos estabelecimentos comerciais.

Através da imprensa, desenhava-se a face “inocente”, “pacífica” e “pura” e a “alma alegre” do “povo” que ganha legitimidade e destaque no mundo da cultura, das festas urbanas, mas que não contesta a falta de espaço para a participação popular no mundo da política. A imprensa separa-os dos “valentões”, “capoeiras”, “criminosos” e “elementos da pior espécie”, os indóceis que são reprimidos pelas autoridades policiais e que nada têm a ver com a “verdadeira alma do povo”. (SILVA, 2018, p.71-72)

Nesse momento, a imprensa atua ao lado da elite local para normalizar um modelo de clube pedestre que retrata seus próprios anseios para a sociedade local, criando fronteiras que diferenciam esses grupos daqueles foliões independentes que, apesar de brincarem junto aos clubes, perpetuam os bárbaros valores herdados do entrudo. É uma tentativa de criação de um povo adequado aos valores morais almejados pelas elites e pelas instituições de poder. Como aponta Lucas Silva (2018), aos poucos a imprensa vai dando destaque para os carnavais populares dos clubes pedestres, destacando sempre o que considerava ser a boa conduta e tornando o frevo — àquela altura sinônimo de festa, não de um gênero musical — o representante da ordem na desordem. É uma ressignificação de uma forma de festa que surge em oposição aos clubes de alegorias e críticas, onde o povo era posto no lugar de espectador passivo, bem como dos desfiles de corso. Na impossibilidade de conter a multidão de foliões

que saem às ruas em frevo, as elites passam então a tentar controlar os espaços da festa de outra forma, seguindo um padrão criado junto com a nova República.

O Carnaval é o espaço da tentativa de instituição de um Recife moderno, de acordo com os padrões europeus e republicanos, no sentido de que será narrado como o lugar da concretização do ideal de convivência entre as elites políticas e intelectuais da cidade e o chamado “Zé Povo” mestiço. (SILVA, 2018, p. 76)

Parece haver, portanto, o reconhecimento – ao menos no nível do discurso – do povo como forma de associação política detentora maior do espaço público, da rua, na festa. No carnaval, as ruas são propriedade das brincadeiras populares, restando ao estado e às elites locais a tentativa de controle através de outros meios que não a simples proibição ou repressão. Se no discurso representado na imprensa há, já naquele momento, a exaltação do carnaval como festa democrática e igualitária, a prática apresenta uma clara tentativa de reforço das fronteiras entre as elites e o povo.

Por volta dos anos 1930, grandes transformações vão ocorrer em nossa sociedade e refletir diretamente nas formas de brincar a festa. Enquanto, entre finais do século XIX e meados dos anos 1920, o entrudo perdia força e outras formas de associação entre as camadas populares surgia, novos modelos de relação entre o povo e as instituições de poder passavam a ganhar corpo. A década de 1930 vai, assim, marcar uma tentativa mais sistemática e organizada de intervenção pelo estado nas questões culturais. No contexto de uma construção da ideia de Estado Nação, o governo federal vai desenvolver uma série de medidas que inauguram a nossa política cultural. No contexto local, igualmente, ações empreendidas pelo Estado e pelas elites locais buscam interferir na cultura para a criação de uma identidade coesa. E as ruas são espaços de sociabilidade, àquela altura, relevantes nesse sentido.

Um exemplo bastante simples, destacado pelo pesquisador Mário Ribeiro dos Santos (2018) ao tratar do carnaval dos anos 1930, é interessante para observar de que forma os espaços públicos eram espaços de sociabilidade e de que forma eles eram impactados pela festa.

A Rua Nova, presente no itinerário do curso, é um significativo exemplo para essa análise. No seu cotidiano, em outras épocas do ano, sem ser no Carnaval, as suas calçadas foram cenários para as moças bem vestidas e rapazes elegantes circularem, apreciarem vitrines, jogarem conversa fora. A rua, larga e em mão dupla, parecia reservar-se aos bondes, aos automóveis e carregadores de frete, às pessoas suadas, sem terno, gravata e paletó. Por outro lado, no período oficial de Momo, nos dias do curso, dava-se o oposto: a rua passava a ser o espaço da ordem, reservada às elites fantasiadas em seus autos de capota arriada, e a calçada, o local da desordem, dos empurrões, da massa. (SANTOS, 2018, p. 88)

E não significa aqui dizer que as calçadas da Rua Nova estavam livres da intervenção do Estado. Não é isso. Antes, é preciso observar como essa intervenção atinge os diferentes modos de sociabilidade e de que forma esses grupos afetados pelo Estado estão dispostos a se enquadrar. Os anseios dos governos locais eram de modernização dos comportamentos ao reflexo das elites europeias. E as elites locais, que durante o carnaval ocupavam as ruas em seus corsos, estavam muito bem representadas entre os que formavam esse Estado. Aqui estava estabelecida a fronteira que definia o conflito vigente entre "as leis que regulamentavam a festa e os mecanismos que os populares utilizavam para driblar o sistema (SANTOS, 2018, p. 89).

Ao mesmo tempo em que eram criadas leis e mecanismos de controle das formas de brincar a festa, cresciam em tamanho os clubes pedestres. E se, por um lado, estavam ordenados em cordões — o que, em teoria, significava a ordem que tanto buscavam as elites locais —, por outro, formavam uma multidão que assustava as classes mais abastadas da cidade, fazendo com que deixassem cada vez mais as ruas e voltassem novamente suas atenções para os clubes sociais que continuavam realizando seus bailes — ou, mantendo-se nas ruas, se fechassem em seus carros durante os desfiles, evitando assim o contato e a troca com pessoas de classes menos privilegiadas. E aqui está representado novamente o conflito entre as diferentes formas de brincar a festa, entre os diferentes modos de ocupação dos espaços da folia.

Essa diferença é talvez o principal motor de desenvolvimento do Carnaval do Recife. Desde os primórdios até os dias atuais, a festa será disputada a partir de fronteiras definidas sobretudo entre os espaços ocupados na folia. Entre os salões e as ruas, entre os corsos e as calçadas, entre o centro e as periferias e, finalmente, a partir dos anos 1970 e 1980, também entre o chão e o palco — em alguns momentos sendo o palco representado pelos trios elétricos. São espaços e dispositivos tecnológicos que vão mediar essas disputas e promover as transformações que marcam a relação entre carnaval e política no Recife ao longo da história.

2.4 A INSTITUCIONALIZAÇÃO DA CULTURA NA POLÍTICA LOCAL

Se o conjunto de disputas políticas existentes na história da festa local é um dos elementos mais tradicionais de seu desenvolvimento, a compreensão que a cultura e a festa recebem por parte da política ao longo do mesmo período também merece destaque. Para tanto, vale acionar a já clássica definição da pesquisadora Isaura Botelho sobre as dimensões da cultura nas políticas culturais brasileiras. Segundo a autora, teríamos duas dimensões da cultura

nas políticas públicas: a sociológica e a antropológica. Ambas relevantes para o desenvolvimento das políticas culturais brasileiras, mas cada qual com sua particularidade e seu desafio. Ao definir a diferença entre as duas dimensões, a autora destaca que a antropológica seria aquela "na qual a cultura se produz através da interação social dos indivíduos, que elaboram seus modos de pensar e sentir, constroem seus valores, manejam suas identidades e diferenças, estabelecem suas rotinas" (2016, p. 21). A cultura em sua dimensão antropológica, de acordo com Isaura Botelho, está relacionada aos modos de vida, aos processos de construção de sentido. A cultura é, então, entendida como um processo de tal modo que para que ela "sofra alguma influência ou alteração por uma política, é necessária a alteração de realidades socioeconômicas a ponto de interferir nos estilos e na qualidade de vida de cada um" (BOTELHO, 2016). E se a autora define a cultura na dimensão antropológica a partir daquilo que se produz na interação social dos indivíduos, ainda que não seja uma referência em seu texto, se assemelha à adoção, nesta tese, do conceito de cultura a partir do seu caráter dialógico proposto por Roy Wagner (2012). Já a dimensão sociológica seria aquela mais diretamente associada à institucionalidade, se referindo então "a um conjunto diversificado de demandas profissionais, amadoras, institucionais, políticas e econômicas, o que a torna visível e palpável" (2016, p. 22). Podemos entender a dimensão sociológica, conforme proposta pela autora, não como um processo, mas como um produto.

Nessa dimensão, podemos tratar da chamada cadeia de produção das diversas expressões artísticas e culturais. Essa cadeia é dependente de um circuito institucional organizado que cubra as diversas etapas de criação, circulação e fruição de bens artísticos e culturais. Nesse sentido, falamos de uma organização da produção cultural que permite a formação e/ou o aperfeiçoamento daqueles que pretendem adentrar esse circuito de produção; que cria espaços ou meios de circulação e difusão dessa produção; que cria agências de financiamento para os produtores. Em outras palavras, falo de um circuito organizacional que estimula, por diversos meios, a produção, a circulação e o consumo de bens simbólicos. (BOTELHO, 2016, p. 22)

Essa definição é importante para o debate sobre políticas culturais pela influência exercida nos últimos anos nas discussões sobre o tema. Em diversos momentos da pesquisa, as dimensões sociológica e antropológica foram acionadas inclusive por pessoas de fora da academia, o que demonstra uma apropriação dos conceitos enquanto categorias recorrentes do campo de estudo das políticas públicas de cultura. Ainda que a perspectiva da autora possa apresentar limitações conceituais — vale destacar que o seu livro não pretende discutir a fundo tais conceitos, mas aplica-los ao debate das políticas culturais — são interessantes para o campo em análise.

Se observarmos com atenção a história da festa local tal qual resumida acima, é possível compreender um deslocamento gradual entre as dimensões antropológica e sociológica, no

sentido de uma institucionalização da cultura no contexto da política municipal — sobretudo, inicialmente, a partir da perspectiva do turismo. A princípio, sem uma política cultural institucionalizada, o objetivo da intervenção estatal na cultura local era o de controle dos corpos e das condutas. A preocupação, à época, não estava relacionada ao carnaval e ao que ele representava como elemento relevante da cultura nacional, mas aos sentidos que se faziam transbordar a partir da experiência da festa. Tudo isso a partir do reflexo dos costumes europeus, nossos modelos de civilização. A domesticação dos costumes locais a partir dos padrões da civilização ocidental exigia um ordenamento da festa que se espelhava sobretudo nos padrões franceses, tendo como grande referência os carnavais de Nice. Assim, era preciso constranger cada vez mais os costumes e as brincadeiras consideradas bárbaras — principalmente aquelas ligadas às tradições de matriz africana. Vale observar que já nesse momento há uma separação que viria a se apresentar relevante em todo o desenvolvimento da história da festa local: a divisão entre o carnaval como espetáculo e a festa participativa.

Ao longo de todo o período histórico abordado no tópico anterior, o deslocamento entre a dimensão antropológica e a sociológica vai testemunhar processos mais ou menos claros de institucionalização. Os anos 1930, por exemplo, representam um forte impulso na tentativa de criar instituições que vão balizar a intervenção do Estado na festa. A criação da Federação Carnavalesca de Pernambuco — FECAPE em 1935, por exemplo, tinha como objetivo a ordenação da festa a partir da centralização de sua organização e da criação de regras e critérios para participação das agremiações — além de atuar na regularização dos regimentos das agremiações e na normatização da festa a partir de regras de condutas para os brincantes. Apesar de ser uma iniciativa empreendida pelas elites locais, recebeu o reforço do Estado ao ser considerada uma instituição de utilidade pública e com poder legitimado pela sua interação com as agremiações carnavalescas e sua capacidade de organizar a festa, atuando inclusive como instrumento de divulgação do carnaval recifense em outras cidades de Pernambuco e até mesmo em outros estados da federação. A dimensão turística, portanto, está na base de sua atuação.

Ainda que de forma bastante incipiente, a relevância do caráter turístico na definição da cultura como elemento relevante para a política local é um importante ponto a ser observado aqui. Se em 1935 ainda não se desenhava como questão central, com o passar dos anos e com a emergência de um processo de globalização que se intensificaria a partir da década de 1970, a institucionalização das políticas culturais e a transição da cultura em sua dimensão antropológica para a sociológica seria consolidada em grande medida a partir de uma lógica do consumo cultural, da transformação de manifestações culturais em produtos de um mercado global. A cultura como recurso, para utilizar a leitura de George Yúdice (2013), está definida

numa compreensão utilitária de seus elementos e seus usos, seja para fins de desenvolvimento social ou econômico, seja para a consolidação de uma cidadania a partir da diferença ou por quaisquer outros motivos.

Neste sentido, o turismo será, a partir da década de 1970, preponderante na construção de uma ideia de festa — e, por consequência, de cultura — como recurso pela administração pública local¹⁵. É neste momento que a Empresa Metropolitana de Turismo, a EMETUR, será envolvida na organização do carnaval mais diretamente. A lei 10.537 de 1972 vai dispor sobre a responsabilidade da administração pública municipal, através da EMETUR, no patrocínio, programação e promoção do carnaval — desde 1964 sob responsabilidade da Comissão Organizadora do Carnaval, ligada à Secretaria de Educação e Cultura. Não significa dizer que o turista não fazia parte das preocupações centrais relacionadas à festa até então. Em crítica escrita pelo jornalista Stélio Gonçalves, integrante da Associação dos Cronistas Carnavalescos do Recife, para o *Diário de Pernambuco* e publicada em 23 de novembro de 1969, a lei 9.355/64 que definia a Prefeitura como responsável pela organização da festa através da Comissão Organizadora do Carnaval, COC, é identificada como marco na transformação da festa local — antes participativa — em um mal organizado espetáculo que não agradaria os turistas que pelo porto chegavam. E o debate sobre este ponto não se encerra aí.

Em 30 de novembro de 1969, também no *Diário de Pernambuco*, o jornalista e carnavalesco Valdi Coutinho publicou, na capa do Terceiro Caderno, trechos de um diálogo que havia acontecido em reunião da Comissão Organizadora do Carnaval na qual se discutia o modelo de festa. A institucionalização da cultura na política recifense tem sua história diretamente ligada a uma perspectiva utilitária que se fundamenta na relevância econômica do bem cultural e seu uso como produto turístico. A dimensão sociológica aqui será operacionalizada numa leitura de cidade inserida em um mercado global do qual o carnaval é um ativo de grande valor, já que representa um dos principais elementos de identificação da cultura nacional.

¹⁵ A intervenção direta da administração pública na organização do Carnaval será definida a partir de 1955 pela Lei 3.346 que determina a Prefeitura Municipal do Recife, através do Departamento de Documentação e Cultura, DDC, como responsável por organizar, promover e patrocinar o carnaval local. Vale observar que o DDC — que entre 1945 e 1953 se chamava Diretoria de Documentação e Cultura - tem sua origem na Diretoria de Estatística, Propaganda e Turismo, criada em 1939.

Imagem 1 — *Diário de Pernambuco*, 30 de novembro de 1969

Carnaval do povo ou Carnaval para turistas?

Valdi COUTINHO

Mestre Nelson Ferreira: É preciso reintegrar o povo ao carnaval do Recife. Fazer com que ele participe das agremiações...

Rafão de Oliveira: Atualmente as agremiações percorrem apenas uns poucos metros perante os palanques oficiais.

Nelson Ferreira: Fazemos então que as agremiações venham pelas ruas.

Uma voz misteriosa: Vem nada. Só querem vir de ônibus.

Outra voz: E se a COC e a Federação Carnavalesca obrigassem, hein?

Depois de algum silêncio, decisão da maioria: As agremiações devem misturar-se ao povo.

Mas antes que a decisão se transforme em sentença, fala o radialista Maurício de Sousa, pedindo desculpas porque não pertence à COC: as senhoras já pensaram no sacrifício que é algumas agremiações virem dos subúrbios a pé, tra-

zando aquelas imensas fantasias e em evoluções? Depois de outro silêncio, todos falam e ninguém se entende.

X.X.X.

Como o senhor pode muito bem observar, a hora da opção é difícil.

— Um carnaval para o gosto interno: extravasamento de povo/liberdade/irreções no meio da rua, tudo improvisado/tudo à vontade.

— Ou um carnaval espetáculo/côrea/mona/ desfile de agremiações com ricas fantasias/tudo organizado o muito bem planejado?

X.X.X.

Uma advertência ao leitor: nossas reuniões da Comissão Organizadora do Carnaval existem só teóricas. Daí a desvantagem. Lá não há nenhum representante de qualquer agremiação carnavalesca, tampouco alguém que fale pelo folião, aquele que passa os três dias fazendo o passeio no meio da rua. São homens de gabinete que

falam num carnaval para o povo. E só vontade de acertar, experimentando.

X.X.X.

Para o senhor não tomar a decisão sozinho, veja a opinião de outras pessoas:

Aldeamar Faiva, presidente da Emotar: Devemos atender as duas correntes. Fazer um carnaval espontâneo, desde que divulgado fora do Recife para atração de turistas. Um carnaval que possa ser visto lá onde aumentarem a beleza de nossas agremiações, belas decorações, luzes e côrea.

Paralelamente, fazemos o carnaval para o gosto interno. O espontâneo, e de rua para o povo falar e se expandir.

Das coisas diversas que precisam de um traço de união.

Paqueta René Ribeiro: No carnaval e assim: Quem nunca gritou, grita. Quem nunca pulou, pula. Orgão onde e ser humano procura ce-

quecer seus problemas. No sul é diferente. A multidão vê e aplaude apenas o espetáculo pago, como se estivesse num teatro ou num estádio.

José Néri de Oliveira (presidente dos Lemadores): Os clubes, depois de um ano de lutas para mostrar o que tem de mais belo, quer ver o aplauso de turistas. Estamos no século XX e os aplausos ficam apenas para o belo, o cheio de côrea e luzes, as evoluções artísticas.

Vereador Manoel Gilberto: Para mim não existe carnaval para turista e sim carnaval de rua.

Paulo França (jornalista fundador da Associação dos Cronistas Carnavalescos): Carnaval para o povo. É a multidão, indistintamente, participando de maneira direta, decisiva e entusiástica, com toda a enforça, do tríduo do Monco.

Jornalista Alfredo dos Santos (folião há mais de vinte anos): O carnaval foi criado para o povo.

X.X.X.

Com quem está o senhor?

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

O carnaval é, portanto, um tema central para a compreensão da institucionalização da cultura e os desdobramentos que se seguem. É na festa desse período¹⁶ que será posta de forma clara a tensão entre dois modelos de folia: a participação e o espetáculo como base da construção do carnaval. Se já existe desde os primórdios do carnaval local, é a partir da institucionalização da festa e da intervenção pública em sua organização que será problematizada a espetacularização do carnaval em contraposição ao modelo participativo, inclusive ganhando um sentido de disputa político partidária quando, no início dos anos 1980, o "Carnaval Participação" se torna slogan de gestão — assim como seria posteriormente com o "Carnaval Multicultural". E vale observar aqui que essa disputa entre participação e espetáculo é uma questão mais complexa do que faz crer os debates públicos em torno da questão.

Para entender a complexidade desse conflito, é preciso ter em mente que a própria ideia de espetáculo e participação é algo contingente. Dividir o modelo de carnaval entre participação e espetáculo significa também definir a experiência do indivíduo na festa entre os papéis de folião e espectador, respectivamente. Este seria passivo e experimental a folia a partir de sentidos como visão e audição, acompanhando a distância o espetáculo que se apresenta à sua frente. Enquanto isso, aquele outro seria o sujeito ativo cuja experiência se completa por todos os sentidos, no movimento pelas ruas, no encontro dos corpos. Essa me parece uma visão simplificadora por não compreender a multiplicidade de experiências possíveis no carnaval. É

¹⁶ O período de institucionalização do carnaval ao qual me refiro tem início em 1955 com a sanção da Lei nº 3.346/55, mas vai se intensificar e consolidar a presença da Prefeitura na festa a partir dos anos 1970.

possível observar — como nos mostra Jocelyne Guilbault (2007) ao falar sobre o carnaval em Trindade e Tobago — situações em que a audiência, para utilizar a categoria trabalhada pela autora, ao mesmo tempo observa e interfere na folia. Como destaca a autora "Audiences in my view can exert agency. They can enunciate aesthetic judgments that influence performers' selection of songs as well as jury's decision in competitions. They can inform communities of affinity and reinforce social and political exclusions"¹⁷ (2007, p. 14).

O modelo de festa vai então determinar o modelo de participação¹⁸. Obviamente, neste momento, quando os críticos falam em participação e espetáculo estão se referindo diretamente a disputa entre manifestações culturais, notadamente entre escolas de samba e clubes e troças de frevo. Há, portanto, dois fatores em questão: de um lado a ideia de disputa entre participação e espetáculo — como já apontado acima e que pretendo desenvolver melhor na segunda parte desta tese; do outro, a própria ideia de tradição, acionada a todo instante nesse processo histórico de desenvolvimento da festa.

Quando observamos a sua origem a partir da institucionalização da festa, é possível perceber que a disputa entre participação e espetáculo está diretamente relacionada à presença das escolas de samba no carnaval local. São as escolas e suas passarelas para desfile que vão suscitar as primeiras críticas relacionadas ao modelo de carnaval como espetáculo. Há uma tensão entre a proeminência do frevo, ritmo local já àquela altura entendido como tradicional, em oposição à presença do samba — identificado como ritmo representativo dos carnavais do Rio de Janeiro.

Em 1955 o prefeito Djair Brindeiro sancionou a lei nº 3346, de sete de junho de 1955, oficializando o carnaval da cidade, que passou a ser organizado pelo Departamento de Documentação e Cultura.³³ No entanto, em 1956, sob forte pressão popular, o prefeito recém-eleito, Pelópidas Silveira, convocou a Câmara Municipal dos Vereadores para rever a lei nº 3346/1955. Segundo ele, a normatização não preservava o tradicionalismo da festa carnavalesca recifense. Com a revogação da lei em 1956, as escolas de samba não receberiam a subvenção paga pela Prefeitura da cidade (SANTOS, 2019, p. 10)

O que está em questão nesse momento é uma defesa da tradição. Mas é preciso lembrar — e mais uma vez retomo uma contribuição da antropóloga Jocelyne Guilbault — que "tradition is not a passive cultural inheritance, but rather an operative force shaping the past,

¹⁷ O público-audiência, em minha opinião, pode exercer agência. Eles podem enunciar julgamentos estéticos que influenciam a seleção das canções dos intérpretes, bem como a decisão do júri em competições. Eles podem informar as comunidades sobre a afinidade e reforçar as exclusões sociais e políticas. [Tradução nossa]

¹⁸ No caso estudado por Jocelyne Guilbault (2007), vemos que nos diferentes espaços da festa operam distintas formas de participação e articulação política: nas competições, os jurados prevalecem; nas tendas há maior relação direta entre jurados e audiência; já nas Road March o voto popular assume protagonismo. Em todos os casos, aspectos artísticos e políticas estão colocados em jogo.

present and future. Seen in this light, selective traditions are saturated by hegemonic processes, at once the objects and the arena of contentions cultural politics"¹⁹ (2007, p. 40). Acionar a tradição para moldar passado, presente e futuro é, portanto, uma estratégia política recorrente. Veremos na segunda parte da tese, como a ideia de tradição continua exercendo um papel relevante na construção do carnaval — e como ela continua relacionada a ideia de espetáculo e participação, ainda que sob novo prisma.

Soma-se a isso outra questão que também acompanhará todo o desenvolvimento da festa local. Uma disputa entre cidades através da festa. Essa disputa, longe de ser prejudicial para estruturação dos carnavais, será um dos motores do desenvolvimento e construção de novos modelos, sempre em busca de mais visibilidade para se igualar ou até ultrapassar em relevância os carnavais de cidades como Rio de Janeiro e Salvador. Isso mantém a cidade numa busca incessante pelo *melhor carnaval de todos os tempos*. Quando a festa passa a ser responsabilidade e, mais do que isso, interesse direto dos prefeitos, ela ganha um caráter também eleitoral. E nesse ponto, é estratégico oferecer à população uma festa de proporções grandiosas, com diferenciais que exaltem a identidade local. Para uma cidade como Recife, disputar protagonismo ou visibilidade na festa com Salvador ou Rio de Janeiro é algo relevante. Isso é facilmente observável na leitura de jornais dos anos 1950 ou 1960, quando os críticos da festa local costumam acionar a comparação com o carnaval do Rio de Janeiro — que seria modelo de sucesso —, mas pode também ser encontrado no discurso de João Roberto Peixe, Secretário de Cultura de Recife entre 2001 e 2008, ao comentar a criação do espetáculo de abertura do Carnaval Multicultural do Recife²⁰.

A institucionalização da cultura na política local representa também a consolidação de um modelo de construção da festa a partir da relação com o outro. O carnaval é definido como um rito de disputa e também uma arena de criação de disputa ou de conflito. É no espaço da festa institucionalizada que vão se realizar os embates responsáveis pela manutenção da própria folia e seu desenvolvimento a partir dessa dinâmica. E é por isso que considero o estudo do processo de organização do carnaval e, sobretudo, das articulações sociais envolvidas nesse processo — ou representantes mesmo do processo — um aspecto fundamental para a compreensão de um ritual tão complexo quanto representativo do que somos. Esse desafio,

¹⁹ Tradição não é uma herança cultural passiva, mas sobretudo uma força ativa que molda o passado, o presente e o futuro. Desta forma, tradições seletivas estão inseridas em processos hegemônicos, bem como são objetos e arena de disputas das políticas culturais. [Tradução nossa]

²⁰ Em entrevista para minha dissertação de mestrado sobre o Carnaval Multicultural do Recife, Peixe acionou a comparação com a grandiosidade dos carnavais de Salvador e do Rio de Janeiro para justificar a criação do Encontro de Nações de Maracatu na abertura oficial do Carnaval.

como veremos na segunda parte da tese, ganha contornos diferenciados na medida em que a pesquisa é empreendida por um pesquisador que está inserido no contexto de produção dessa festa.

2.5 POLÍTICA CULTURAL: CONCEITO EM DESENVOLVIMENTO

A discussão sobre os conceitos de política cultural conheceu seu auge nas últimas duas décadas no Brasil. O processo de consolidação das políticas públicas de cultural nos diferentes níveis da federação serviram também como motor para o desenvolvimento de pesquisas e discussões teóricas sobre os distintos aspectos relacionados ao tema. Alguns autores se debruçam sobre o conceito há anos e não cabe, nessas poucas páginas, tentar fazer uma revisão exaustiva dele. Vale, ainda assim, tentar criar as bases para uma compreensão média do conceito, com o objetivo de nivelar a compreensão do que será descrito e debatido a seguir. De uma forma mais geral, poderíamos assumir uma definição proposta por Antonio Motta e Luiz Oliveira das políticas culturais como um campo em que “as produções discursivas a respeito da ‘cultura como direito’ são construídas, negociadas e apropriadas por diferentes atores sociais” (2015, p. 105). Este conceito diz respeito, sobretudo, à compreensão deste campo nas últimas décadas, principalmente a partir da promulgação da Constituição Federal de 1988 que trouxe em seus artigos 215 e 216 a temática da cultura, dos direitos culturais, do respeito à diferença e do fomento a práticas e saberes caros à diversidade cultural local. Mas é preciso inserir essa definição numa discussão mais ampla e situada historicamente — sobretudo para que faça sentido dentro do contexto dessa pesquisa em especial.

Se utilizei, acima, a diferenciação proposta por Isaura Botelho (2016) sobre as dimensões de cultura, talvez seja interessante retomá-la aqui para explicar o conceito de política cultural. Entre as dimensões antropológica e a sociológica conforme propostas pela autora — ainda que com limitações conceituais derivadas do objetivo da publicação e do espaço destinado ao debate — é possível depreender, numa simplificação, a seguinte diferença: há, na política cultural, um conceito de cultura mais abrangente e outro mais restrito. Ambos são igualmente relevantes, mas é preciso ter consciência deles, seus limites e potenciais, para que a política pública de cultura seja capaz de atuar a contento em cada caso. Para o conceito de política cultural poderíamos dizer o mesmo. No desenvolvimento do conceito ao longo de sua breve história, existem autores e instituições que defendem um conceito mais abrangente de cultural,

enquanto outros buscam uma definição mais restrita, focando em apenas alguns aspectos da área. Vejamos.

A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, na sigla em inglês UNESCO, é uma das instituições que lideram os debates sobre as políticas culturais a nível global há décadas. Em sua primeira publicação sobre o tema, apresenta uma ampla definição do conceito ao dizer:

that ‘cultural policy’ should be taken to mean the sum total of the conscious and deliberate usages, action or lack of action in a society, aimed at meeting certain cultural needs through the optimum utilization of all the physical and human resources available to that society at a given time²¹ (UNESCO, 1969, p. 10)

De acordo com essa definição, mais abrangente, a política cultural se definiria a partir de um conjunto de ações conscientes empreendidas por atores públicos e privados para suprir necessidades culturais de uma sociedade. É uma definição que será retomada em parte por diversos intelectuais, sobretudo a partir de meados dos anos 1980. Entre os mais proeminentes, está Nestor Garcia Canclini.

Entenderemos por políticas culturales el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social.²² (CANCLINI, 1987, p. 26)

Mais recentemente, a compreensão da política cultural como um conceito abrangente também vai encontrar respaldo em vários estudos, mas o foco de suas atenções será frequentemente os usos da política cultural pelo Estado. O sociólogo José Carlos Durand, em comunicação apresentada originalmente no ano de 1995, vai discutir as políticas culturais a partir de sua compreensão enquanto “formulação de objetivos, programas e projetos em matéria de cultura, no espaço público ou privado” (2013, p. 37). Apesar de abranger aqui o setor privado, destaca que os recursos da iniciativa privada dificilmente chegam ao setor cultural, o que o faz focar seus esforços na administração pública. De maneira semelhante, a historiadora Lia Calabre vai definir a política cultural a partir de uma noção ampla:

Ao falar de políticas culturais — mesmo com todas as questões teóricas que possam suscitar discussão a respeito do conceito de cultura —, a maior parte

²¹ Que política cultural deve ser entendida como a soma dos usos conscientes e deliberados, das ações ou da ausência de ação em uma sociedade, com o objetivo de atender a determinadas necessidades culturais através da utilização eficaz dos recursos materiais e humanos disponível na sociedade em determinado momento. [Tradução nossa]

²² Entenderemos por políticas cultural o conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, pelas instituições civis e pelos grupos comunitários organizados com a finalidade de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para algum tipo de ordem e de transformação social. [Tradução nossa]

dos estudiosos [Teixeira Coelho, Garcia Canclini, Nivón Bolán, entre outros] concorda que se trata de um conjunto de ações elaboradas e implementadas de maneira articulada pelos poderes públicos, pelas instituições civis, pelas entidades privadas, pelos grupos comunitários dentro do campo do desenvolvimento do simbólico, visando a satisfazer as necessidades culturais do conjunto da população. (CALABRE, 2009, p. 12)

Sua pesquisa, no entanto, vai focar as ações empreendidas — ou mesmo a ausência de ações, em determinados momentos — pelo Governo Federal. Já o sociólogo francês Philippe Urfalino, ao tratar da invenção da política cultural na França, vai trabalhar sobre uma definição que pretende tensionar as relações entre a instituição e os projetos, sugerindo então uma noção de política cultural que se refira, de um lado, ao “ao papel que o Estado pode atribuir à arte e à ‘cultura’ no que diz respeito à sociedade e, do outro, a organização de uma ação pública” (2015, p. 15). Há, portanto, uma convergência de compreensão das políticas culturais como políticas públicas empreendidas pelo Estado em seus diferentes níveis da federação. Nesse sentido, temos a indicação de Isaura Botelho para uma definição de política pública no contexto da cultura.

Uma política pública exige de seus gestores a capacidade de antecipar problemas para prever mecanismos de modo a solucioná-los. Ter um planejamento de intervenção em determinado setor significa dar importância a ele, e não cometer a ingerência nos conteúdos da produção. Significa o reconhecimento, por parte dos governantes, do papel estratégico que a área tem no conjunto das necessidades da nação. (BOTELHO, 2016, p.44)

O que se alinha à leitura de Lia Calabre, quando esta afirma que as políticas públicas “podem ser definidas como resultado das atividades políticas — que envolvem diferentes agente e, assim, necessitam de alocação de recursos de natureza diversa, e possuem caráter normativo e ordenador” (CALABRE, 2009, p. 09). Esse caráter normativo e ordenador das políticas públicas de cultura estará no centro das discussões sobre o conceito em variados autores que se debruçaram sobre o conceito nas últimas duas décadas (Cf. BARBALHO, 2005; FÉLIX, 2011). Em comum, portanto, o foco nas ações do Estado como definidora do escopo de estudo sobre as políticas culturais.

Há, neste ponto, uma questão que precisa ser observada. A definição sobre as políticas culturais vai conhecer, ao longo do tempo, um desenvolvimento no sentido de restringir cada vez mais sua análise às ações do Estado na área cultural, buscando compreender os planos, planejamentos, objetivos, projetos e ações executadas pela administração pública para o setor da cultura. Há um deslocamento, portanto, de uma visão mais abrangente para uma mais restrita. Por um lado, isso sugere um amadurecimento teórico da discussão dessa área de estudos bem como a consolidação do próprio setor das políticas públicas de cultura, que busca dar mais

consistência às suas ações e tenta quebrar o ciclo de tristes tradições apontadas por Albino Rubim (2007) para as políticas culturais no Brasil, entre o autoritarismo, a ausência e a instabilidade. Por outro lado, parece reservar uma atenção muito grande à ação estatal, sem, no entanto, se preocupar em compreender as relações entre as ações estatais e os interesses da sociedade civil na construção da política pública. O que se observa é, de modo geral, uma reação da sociedade civil ao projeto do Estado, mas parece guardar pouco interesse para a compreensão dos anseios dos diferentes grupos da sociedade e as formas com que eles se articulam e disputam os sentidos da política em busca de alcançar seus próprios objetivos.

Talvez seja este o motivo para o uso recorrente de uma ideia de resistência para definir a forma de ação dos diferentes grupos formados na interação com o Estado — sobretudo aqueles vinculados às culturas populares. Seria uma forma de compreender a relação entre a sociedade civil e o Estado na execução das políticas públicas de cultura de modo a reforçar a centralidade da gestão e seu papel ativo no processo de construção das políticas públicas. À sociedade civil restaria uma posição passiva de reagir aos projetos propostos de cima para baixo. Ainda que compreendamos o poder público como o responsável pela execução das políticas públicas de cultura e trabalhemos com a definição de política cultural como o conjunto de ideias, planejamentos, planos e projetos de ação pública da administração municipal, estatal ou federal — direta ou indireta — articuladas entre si e vinculadas à uma compreensão mais ampla de cultura por parte do governo que responde pela gestão pública naquele momento, esta pesquisa desloca o papel da sociedade civil para o centro da questão, apontando a manifestação ativa de seus interesses — expressados individual ou coletivamente — na construção das políticas públicas e no resultado final das ações estatais.

3 O CARNAVAL DO RECIFE

Conforme apontado em minha dissertação de mestrado (ANDRADE, 2016), o Carnaval Multicultural do Recife foi construído como um slogan, um instrumento de marketing pensado para consolidar a imagem da capital pernambucana dentro do circuito turístico-cultural do país, mas também como uma política pública para a realização de festas públicas na cidade baseada em três pilares fundamentais: as ideias de democratização do acesso ao carnaval e também à própria política pública, de diversidade cultural baseada numa compreensão inicialmente restrita à categoria da *pernambucanidade* e de descentralização da festa através da criação de inúmeros polos de animação nos bairros da periferia recifense. Ainda que o slogan já não exista, e hoje a festa seja chamada apenas de Carnaval do Recife e receba um subtítulo que varia a cada ano, o modelo parece seguir o mesmo. Dessa forma, ainda que não esteja estudando diretamente o Carnaval Multicultural do Recife, é ainda sobre a política multicultural no Carnaval do Recife que estamos trabalhando.

Há, na festa atual, variadas características que nos remetem àquela criada ainda no início dos anos 2000, quando a Prefeitura do Recife, sob o comando do Partido dos Trabalhadores, buscava implementar uma série de ações e políticas públicas baseadas nessa ideia particular de multiculturalismo local. Isso aponta para um processo de continuidade que se consolida a despeito das rupturas e rearticulações políticas existentes ao longo dos últimos anos. Estudar o Carnaval do Recife hoje, portanto, é seguir na busca por compreender a política multicultural implementada na cidade, ainda que oficialmente não mais exista o Carnaval Multicultural do Recife.

A ruptura existente, apontada já durante a pesquisa de mestrado, é algo tradicional nas políticas culturais do país²³. A cada nova gestão que assume um governo, há uma busca por definir uma marca ou criar uma identidade própria, bem como uma tentativa ativa de apagamento da memória sobre a gestão anterior. Essa tentativa pode ser mais ou menos intensa. No início do mandato do Prefeito João da Costa, também do PT, em 2009, houve um enfraquecimento do Programa Multicultural — responsável por uma série de ações de formação e difusão cultural ao longo de todo o ano na cidade do Recife — em paralelo à manutenção do nome e do modelo multicultural no carnaval da cidade. O slogan, muito ligado ao seu

²³ Um dos textos clássicos nos estudos sobre políticas culturais no Brasil, de autoria do professor Antônio Albino Rubim (2007), aponta para a existência, a nível nacional, de três tristes tradições nas políticas culturais brasileiras, quais sejam: ausência, autoritarismo e instabilidade.

antecessor²⁴, o prefeito João Paulo, e ao ex-secretário de cultura, João Roberto Peixe, foi mantido, mas a força da política multicultural foi sendo deixada de lado e o modelo de festa passou apenas a ser reproduzido sem levar em consideração possíveis mudanças que porventura se fizessem necessárias, tampouco o fortalecimento de virtudes existentes no programa. Era uma forma, ainda que sutil, de ruptura com a política vinculada à gestão anterior. Antes disso, em 2001, a própria criação e implementação da política multicultural no Carnaval do Recife pode ser vista como um processo de ruptura e de apagamento — dessa vez, talvez, de forma mais involuntária — das ações empreendidas pelas gestões anteriores na festa da cidade.

Em 2013, com a posse do Prefeito Geraldo Júlio, do PSB, que à época representava uma oposição local ao PT — oposição bastante recente, visto que os dois partidos eram aliados até pouco antes das eleições —, empreende-se uma ruptura mais abrupta no âmbito das políticas culturais. O slogan Carnaval Multicultural do Recife deixa de existir, dando lugar ao nome Carnaval do Recife, sempre acompanhado de um subtítulo que variava de tempos em tempos. Inicialmente, por mais irônico que pudesse parecer, o subtítulo escolhido foi "Nada é igual". O irônico nesta afirmação se apresentava em duas perspectivas: em primeiro lugar, porque o modelo de festa implementado na cidade era absolutamente igual ao modelo anterior que a gestão atual buscava apagar da memória da cidade; em segundo lugar, porque o modelo propunha exatamente uma ideia de igualdade de oportunidades que perpassa os três pilares da política multicultural.

O fato é que apesar de todas as tentativas de ruptura, a política multicultural implementada no carnaval do Recife foi se consolidando como modelo de festa na cidade, sendo ainda em 2020 — no fim do segundo mandato do Prefeito Geraldo Júlio — um padrão de realização das festas públicas locais. Desta forma, é possível afirmar que o estudo que venho empreendendo durante o meu doutorado é, sim, uma continuidade da minha pesquisa sobre a política multicultural implementada no carnaval do Recife (ANDRADE, 2016). As observações realizadas durante os anos de 2016, 2017, 2018 e 2019 vem complementar minhas interpretações apresentadas na dissertação, bem como aprofundar alguns pontos específicos a partir de recortes que se fazem necessários. Os relatos que apresento abaixo não seguem necessariamente uma cronologia linear, mas se intercalam para suscitar questões que permeiam organização do Carnaval do Recife durante todo o período.

²⁴ Apesar de serem, ambos, correligionários e aliados no Partido dos Trabalhadores, tendo sido, João da Costa, Secretário do Orçamento Participativo durante o mandato do prefeito João Paulo, a partir de 2009 inicia-se uma ruptura entre os dois políticos que viria a gerar uma crise local no Partido dos Trabalhadores durante as eleições municipais de 2012.

3.1 CARNAVAL DO RECIFE *VERSUS* CARNAVAL MULTICULTURAL: ENTRE RUPTURA E CONTINUIDADE

Antes de apresentar o relato da experiência no Carnaval do Recife entre os anos de 2016 e 2019, é preciso retomar um debate iniciado ainda em minha pesquisa de mestrado para explicar mais claramente o que significa a política multicultural implementada no carnaval do Recife durante os governos do Partido dos Trabalhadores na Prefeitura do Recife e porque considero que o atual modelo de festa é uma continuidade do que foi iniciado no início dos anos 2000. Essa continuidade, longe de ser algo natural nas políticas culturais, contraria uma observação feita pelo pesquisador Antônio Albino Rubim (2007) — e amplamente utilizado nos estudos desse tema — sobre as políticas públicas de cultura no Brasil e suas tristes tradições. A descontinuidade estaria entre as tradições mais presentes na história das políticas culturais do Brasil e, conforme aponto também em minha pesquisa de mestrado, seria um fator relevante no desenvolvimento da política local, ainda que não pudéssemos simplificar tal ideia.

Iniciada a gestão do PT à frente da Prefeitura do Recife em 2001, com o Prefeito João Paulo, assume a gestão de cultura do município o designer João Roberto Peixe Nascimento, proprietário da Multidesign, empresa de comunicação visual criada em 1972. Peixe, como era conhecido, é um dos fundadores do Partido dos Trabalhadores em Pernambuco e, antes de sua experiência como Secretário de Cultura do Recife, já havia exercido a função de Diretor Geral de Descentralização Político-Administrativa da Prefeitura do Recife entre 1986 e 1988 e também de Secretário de Patrimônio Cultural e Turismo de Olinda em 1995. Sua experiência prévia na gestão pública, além de sua história dentro do partido, dava a João Roberto Peixe grande relevância entre os quadros que compunham o primeiro mandato do PT na capital pernambucana. Além disso, seu jeito de trabalhar e sua personalidade como gestor²⁵ permitiam a ele lutar internamente por espaço para suas ideias. Neste contexto surge em 2002 o Carnaval Multicultural do Recife como uma política pública para o desenvolvimento da festa na cidade.

Criado em 2001 e implementado em 2002²⁶, o Carnaval Multicultural consistia em um slogan — muito bem pensado com o objetivo de enfatizar a cidade como capital da diversidade

²⁵ Durante pesquisa de mestrado, alguns interlocutores chegaram a caracterizar João Roberto Peixe como um gestor centralizador e combativo — explicando que ele costumava criar seus projetos a portas fechadas antes de apresentá-los ao público, mas não se furtava de participar de reuniões e debates com a sociedade civil para defender seus pontos.

²⁶ Por exigir um longo período de planejamento e organização, o ciclo carnavalesco realizado no início do mandato é sempre produzido a partir das diretrizes definidas pelo mandato anterior, sem grande margem para mudanças a serem realizadas pelos Secretários recém empossados.

cultural no país e fortalecer a festa como elemento de marketing cultural — mas também um modelo de festa baseado em três pilares fundamentais, conforme citados anteriormente: democratização do acesso, diversidade cultural e descentralização da festa. Os três pilares passaram a ser repetidos em discursos e documentos oficiais ao longo dos oito anos de gestão ao ponto de se consolidarem no imaginário da cidade como sinônimo do carnaval local. Para entender a festa local, é preciso entender o que significa cada uma dessas ideias que estão na base da construção da política multicultural.

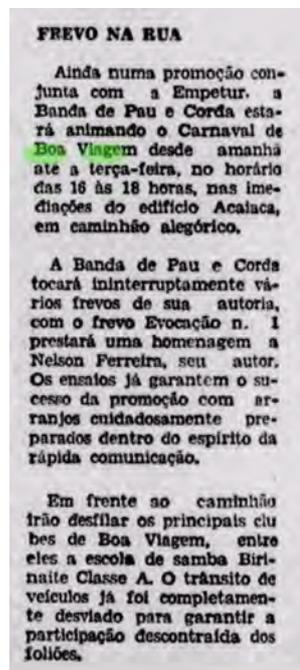
Por democratização, entende-se a igualdade de oportunidades e de acesso dentro da festa e, em alguma medida, dentro da própria gestão pública. Essa igualdade era possibilitada por um modelo de festa que se definia através da criação dos chamados *polos de animação* — espaços festivos espalhados pela cidade com programação definida pela Prefeitura do Recife com o objetivo de permitir que as mesmas atrações circulassem em diferentes bairros. A diversidade cultural, por sua vez, compreendida por muitos interlocutores como elemento central da política multicultural, consistia na valorização de diferentes ritmos dentro do espectro de uma ideia de *pernambucanidade* compreendida, de um lado, por sua relação com a tradição e o local e, do outro, pela modernidade e pelo global. Já a descentralização referia-se sobretudo à ocupação do espaço urbano a partir da distribuição dos polos de animação entre os bairros centrais e periféricos da cidade. Essa distribuição possibilitava uma igualdade de oportunidades entre diferentes classes — a democratização —, tensionava a noção de diversidade ao colocar em contato os interesses e expectativas da gestão pública com as comunidades locais, além de criar uma hierarquia entre os polos de animação na festa. A democratização da festa e a hierarquização dos polos sugere uma contradição em termos. Por um lado, há a ideia de igualdade. Por outro, reforço da diferença e construção de diferentes níveis de classificação entre o espaço do carnaval. Esse é parte do conflito que o Carnaval Multicultural vai encontrar como limite para o desenvolvimento da política pública.

Vale destacar que os três pilares do Carnaval Multicultural do Recife - democratização, diversidade e descentralização — estão diretamente relacionados com um elemento material extremamente relevante para o entendimento da festa local e que será melhor observado na terceira parte desta tese: o palco. Um dispositivo tecnológico que, situado no centro da festa, flexibiliza as compreensões sobre democratização, expõe as tensões sobre a diversidade e transforma a paisagem da festa no processo de descentralização.

Mas, em uma leitura histórica tudo isso era, a um só tempo, ruptura e continuidade. Ao sistematizar uma política pública de cultura a partir de conceitos e objetivos práticos, havia uma busca por ruptura com relação a gestões anteriores. E tal busca se consolidou a partir da criação

de uma nova marca, um nome-slogan que sintetiza a mudança. As ações empreendidas, por sua vez, não eram criações originais. O modelo de polo de animação com o palco como elemento central não é uma criação do Multicultural. Em 1976, por exemplo, a Empresa Pernambucana de Turismo numa iniciativa em parceria com a Banda de Pau e Corda, criava o primeiro polo de animação tendo o palco — àquela altura um caminhão-palco — como elemento central da festa. Matéria publicada no Diário de Pernambuco no dia 27 de fevereiro de 1976 destaca a iniciativa da administração pública em parceria com o grupo musical.

Imagem 2 — Carnaval de Boa Viagem



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Apesar de ser, possivelmente, a origem do modelo de polo que conhecemos hoje, há um processo de apagamento dessa memória. Mesmo pesquisas como a do historiador Augusto Neves da Silva (2017) parecem deixar escapar, por uma limitação de método — visto que restrito a leitura dos jornais da época —, um dos aspectos importantes desse momento: a criação do Carnaval de Boa Viagem como a articulação entre interesses próprios do governo estadual, através da Empetur, e dos interesses da Banda de Pau e Corda²⁷ — àquela altura em ascensão na sua iniciante carreira, mas sem espaço nos tradicionais carnavais de clube. Mais de dez anos

²⁷ Outro detalhe: na interpretação realizada por Augusto Neves da Silva (2017, p. 186), o autor acaba por confundir, nas matérias que cita em sua tese, as orquestras de pau e corda — tradicional formação do carnaval recifense — com a Banda de Pau e Corda — um grupo específico cujo nome rende homenagem às orquestras, mas que possui formação distinta e repertório variado.

após iniciada a parceria para a criação do Carnaval de Boa Viagem, o polo estava completamente consolidado na folia local e apresentava uma infraestrutura bastante próxima do que viriam a ser os polos de animação do Carnaval Multicultural do Recife, com grande palco montado em frente ao Edf. Acaiaca — um ponto bastante conhecido da Praia de Boa Viagem — como elemento principal do espaço festivo, contando ainda com patrocínio de grandes marcas de bebidas alcoólicas dominando o comércio local, além de estrutura de camarotes e presença, na programação, de desfiles de agremiações.

Imagem 3 — Carnaval de Boa Viagem de 1987



Fonte: Acervo da Banda de Pau e Corda

Imagem 4 – Carnaval do Recife 2019



Fonte: Acervo da Banda de Pau e Corda

Se o polo de animação não era uma criação original do Carnaval Multicultural, tampouco eram a descentralização, a democratização ou a diversidade. As três ideias centrais apresentadas pela política multicultural já podiam ser encontradas no carnaval do Recife há muito tempo. Em entrevista ao Diário de Pernambuco no dia 05 de dezembro de 1976, o pesquisador Evandro Rabello destacava a folia em Recife como “um carnaval vibrante, rico e variado, que nenhuma cidade possui: clubes de frevo, troças, bois, ursos, maracatus de baque virado e de baque solto, caboclinhos, mascarados e passistas”. Na mesma entrevista, o pesquisador ainda faz críticas ao processo de descentralização que vinha sendo empreendido pela Empresa Metropolitana de Turismo — com incentivo a folia em bairros do subúrbio —, ao Carnaval de Boa Viagem — apontando não ser o bairro sede de agremiações tradicionais —, além de apontar a influência de lideranças políticas, os cabos eleitorais, na organização da festa.

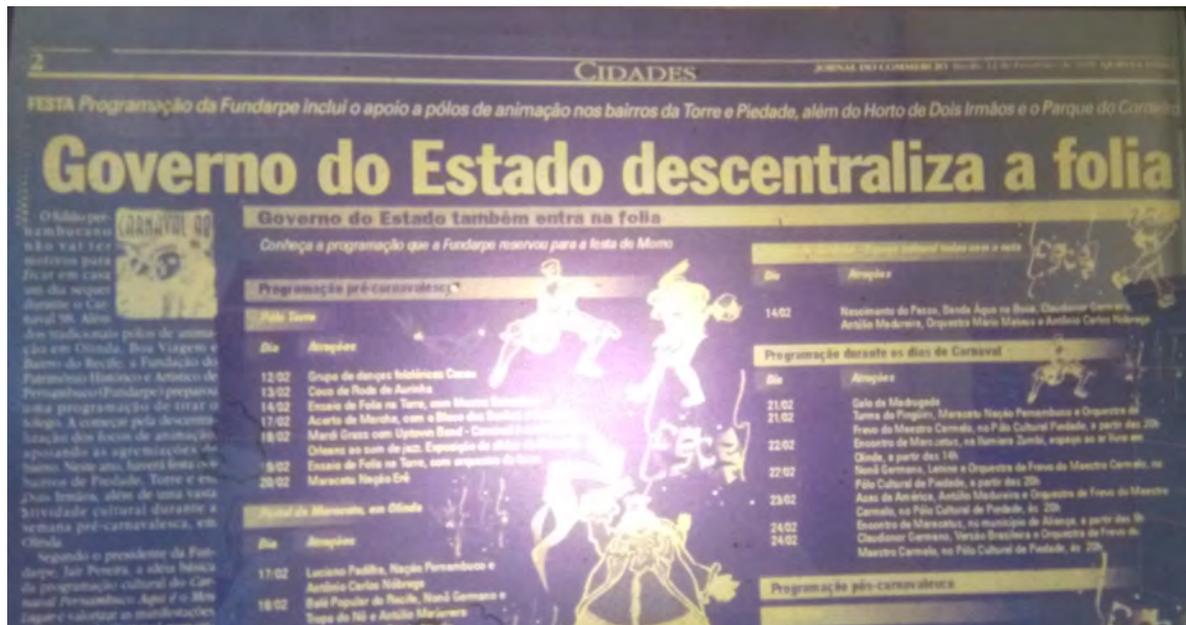
Desde pelo menos os anos 1970, portanto, já se destacava a criação de polos de animação nos bairros, a descentralização da festa e a diversidade de manifestações culturais. Além disso, nos anos 1980 há a exaltação de uma ideia de "carnaval participação", que significava uma forma de brincar a festa de maneira mais democrática ou, como destaca o

historiador Augusto Neves da Silva (2017), popular²⁸. Os anos 1990 são marcados por diversas transformações na forma de brincar o carnaval em Recife, sendo a presença dos trios elétricos a mais lembrada por meus interlocutores ao comentar a festa do período. Aqui vale observar que os principais interlocutores da pesquisa nesse momento são integrantes da administração pública de cultura local durante o período da gestão municipal do PT e também do PSB. Isso possui uma implicação: estando inseridos na gestão e diretamente envolvidos na construção da festa atual, suas observações além de apontarem para um aspecto que de fato foi marcante no modelo de festa dos anos 1990, parece sugerir, como bem define Waly Salomão em sua “Carta Aberta a John Ashbery” (1996), que a memória é mesmo uma ilha de edição e a lembrança dos anos 1990 como um período de predominância dos trios elétricos pode ser também um processo ativo de reforço dessa ruptura empreendida na década seguinte.

Mas uma outra transformação, também relevante, vale o destaque e aponta uma das continuidades da política: a criação de novos polos de animação — incluindo aqui o Polo do Arsenal da Marinha e alguns polos em bairros mais afastados do centro histórico e comercial da cidade. É exatamente ao longo dos anos 1990 que o Carnaval de Boa Viagem — no modelo de polo de animação com palco instalado na praia — vai dar lugar aos desfiles de trios elétricos organizados pelos blocos do bairro — modelo posteriormente consolidado no carnaval fora de época, nos moldes importados do carnaval baiano, chamado Recifolia —, enquanto a Prefeitura do Recife passa a investir na ocupação do Bairro do Recife, o Recife Antigo, com o palco montado na Praça do Arsenal da Marinha, além de polos em bairros como o Bairro da Torre, mais afastado do centro. Em matéria do dia 12 de fevereiro de 1998, o *Jornal do Commercio* destaca a descentralização da festa naquele ano.

²⁸ O autor destaca a presença de variadas acepções da palavra *popular* ao longo da história do carnaval do Recife, uma das quais referindo-se à possibilidade de participação da população sem barreiras de classe, raça ou outros marcadores sociais de exclusão.

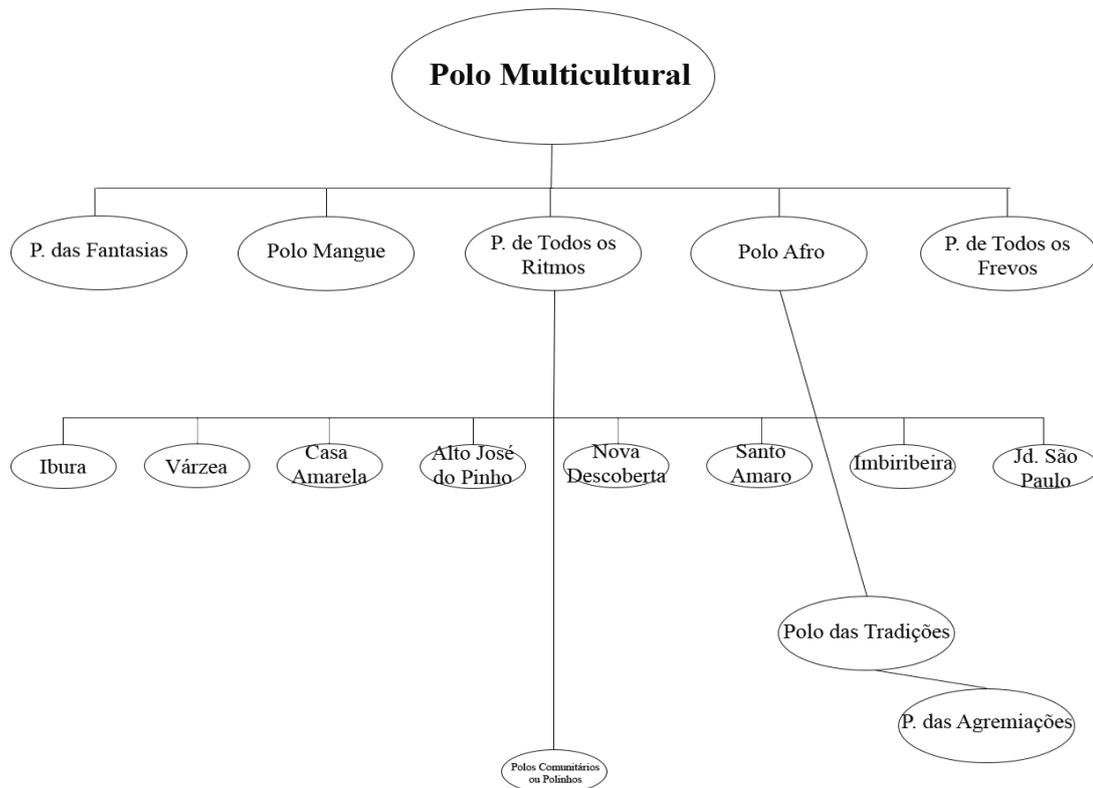
Imagem 5 — Descentralização da Festa



Fonte: Acervo de microfilmagem da Fundaj

É possível observar, portanto, que muitas das características apresentadas como marca do Carnaval Multicultural do Recife eram, na verdade, continuidades de ações promovidas anteriormente. O que o diferencia, então, de seus antecessores? A sua concepção enquanto política pública e a sistematização de todas essas ações num planejamento que entende a festa dentro do contexto de uma política cultural para a cidade. Nesse sentido, e complementando o raciocínio iniciado acima, o Carnaval Multicultural do Recife foi um modelo de política pública para a realização de festas populares na cidade fundamentado em ideias norteadoras - conforme apontamos acima — e em uma forma de organização espacial e de ocupação da cidade que categorizava os espaços da festa em polos — Centrais, Descentralizados e Comunitários — criando uma hierarquia entre eles. Cria-se então uma forma de classificação dos espaços da festa a partir de suas localizações, sendo os Polos Centrais — localizados nos bairros do Recife, São José, Santo Antônio e Boa Vista — os mais importantes e com maior destaque e investimento. Em seguida estavam os Polos Descentralizados, espalhados por bairros estratégicos da periferia da cidade. Por fim, os Polos Comunitários — também conhecidos como Polinhos — possuíam infraestrutura bastante simples e modelo de organização relativamente distinto dos demais – ao menos em seu projeto inicial.

Imagem 6 — Hierarquia entre os polos no Carnaval Multicultural do Recife



Fonte: Elaborado pelo autor

Vale observar, no organograma acima, que a relação hierárquica entre os polos não está determinada única e exclusivamente pela distribuição espacial entre bairros periféricos e centrais. A localização geopolítica do polo dialoga diretamente com o dispositivo tecnológico predominante naquele espaço da festa para definir a sua classificação na hierarquia do carnaval. Os Polos das Tradições e das Agremiações, ambos localizados em bairros centrais do Recife, estão situados abaixo dos Polos Descentralizados. Isto porque se referem a espaços cujo elemento central não é exatamente o palco, mas o chão e as arquibancadas. Esses são os polos destinados aos desfiles realizados no Concurso de Agremiações Carnavalescas. Entre o chão e o palco, portanto, há novamente uma relação de hierarquia e disputa que se apresenta como relevantes também desde muito antes da criação do Carnaval Multicultural. Essa relação vem sendo mantida e tensionada ao longo do tempo e dura até os dias atuais. Durante pesquisa de mestrado, ainda em 2015, participei de uma reunião do Observatório do Frevo, espaço criado pelo Museu Paço do Frevo para promover debates sobre temáticas relacionadas ao universo do frevo. Na ocasião, o historiador Mário Ribeiro, pesquisador das festas populares em Pernambuco, destacou uma observação feita a partir do deslocamento entre o bairro do Recife

Antigo - onde estão localizados os principais polos da festa — e o bairro de São José, tradicional território festivo da cidade e atualmente sede do Concurso de Agremiações Carnavalescas - que durante o Carnaval Multicultural era chamado de Polo das Tradições e que faz parte do rol de pólos centrais. No percurso, feito em caminhada, o pesquisador enfatiza a diferença de experiência de um folião que, ao atravessar as pontes que dividem os bairros, sente o choque de sair de um espaço vibrante, bem iluminado, colorida, com as ruas sempre repletas de pessoas por todos os lados, e entrar num outro bairro, tão perto mas de experiência tão distante daquela vivida no outro lado da ponte. Ao entrar no bairro de São José pela Avenida Nossa Senhora do Carmo, o folião encontra um local mal iluminado, com uma estrutura de arquibancada montada para receber o escasso público que acompanha os desfiles. As ruas, pouco decoradas, não dão a dimensão do que é a festa local e tampouco da relevância daquelas tradições representadas no pólo. A sensação de insegurança aumenta consideravelmente. E o relato de Mário Ribeiro não é um fato isolado. No mesmo encontro, a gestora Zélia Sales, uma das responsáveis pelo Núcleo de Formação e Concursos — diretamente ligado ao carnaval de chão do Recife — observou que essas distintas experiências na festa acabam dividindo a folia local entre a *festa de rico* e o *festa de pobre*, sendo o Recife Antigo destinado primordialmente às classes médias da cidade, enquanto o bairro de São José com seu concurso de agremiações seria frequentado por moradores de classes mais baixas vindos das periferias da cidade para torcer pelas agremiações de suas comunidades.

Essa experiência apontada por Mário Ribeiro e Zélia Sales sobre a festa realizada entre os anos de 2002 e 2012 — período em que vigorou o Carnaval Multicultural — continua existindo e suscitando discussões que mobilizam bastante a sociedade civil e a administração pública, como veremos no relato sobre a experiência no Carnaval do Recife 2019. É, novamente, um indício das continuidades das quais vimos falando desde o início do texto. Na transição entre a gestão de João da Costa, do PT, para a de Geraldo Júlio, do Partido Socialista Brasileiro, nova tentativa de ruptura foi empreendida na gestão cultural da cidade.

Em 2013, já no primeiro carnaval sob comando do PSB, há tentativa clara de ruptura com a gestão anterior por meio da supressão do slogan Carnaval Multicultural e sua substituição pelo nome direto e objetivo Carnaval do Recife, seguido de um subtítulo que foi sendo alterado ao longo dos anos. Como citado anteriormente, durante pesquisa de mestrado, em 2015, o slogan utilizado pela prefeitura para definir o festejo local era "Carnaval do Recife: nada é igual", numa tentativa — apontada por interlocutores de dentro da própria gestão — de apagar da memória coletiva a marca "Multicultural". Apesar disso, até o carnaval de 2018 não havia sido realizada nenhuma grande mudança em termos de modelo de festa, nada que de fato

sugerisse uma marca própria da gestão do PSB para além da substituição do nome da normatização de uma burocracia estatal na contratação artística através de convocatórias e editais — como vamos discutir a seguir.

O Carnaval do Recife continua, ainda hoje, a ser organizado a partir dos mesmos conceitos. A hierarquia existente nos espaços da festa permanece, o que também acontece com a desigualdade entre o palco e o chão — para alguns interlocutores, até acentuada. Os polos continuam divididos entre Centrais, Descentralizados e Comunitários — ainda que suas localidades tenham sido alteradas em alguns casos. Alguns ajustes pontuais foram sendo empreendidos, sem, no entanto, modificar substancialmente o modelo de organização da festa. Alguns polos descentralizados foram criados — como, por exemplo, o Polo Descentralizado da Lagoa do Araçá, no bairro da Imbiribeira —, alguns instrumentos de controle foram implementados — como o caso das convocatórias e também das formas de comprovação de realização do show — e modelos de tomada de decisão foram se ajustando a demandas por mais transparência e impessoalidade. Algumas dessas características puderam ser observadas durante a pesquisa de campo realizada nos últimos anos e serão melhor discutidas a seguir.

3.2 INFRAESTRUTURAS DA FESTA: A EXPERIÊNCIAS CARNAVALESCA MEDIADA POR PALCOS, PALANQUES, PASSARELAS, EDITAIS E CERTIDÕES

Ao longo da minha imersão etnográfica no processo de construção do Carnaval do Recife durante os anos de 2017 e 2021, me deparei com diversos conflitos que, de alguma forma, se apresentavam relacionados ao que estou chamando nesta tese de infraestruturas da festa. É preciso, então, iniciar por identificar o que seriam estas infraestruturas e também justificar a escolha desse termo para nortear o relato que a partir de agora inicio. Por infraestrutura, sigo a leitura proposta por Susan Star:

As infraestruturas são comumente imaginadas enquanto sistemas de substratos, ferrovias, canos e encanamentos, usinas elétricas e fios. Por definição, é invisível e faz parte do pano de fundo para outros tipos de atividades. Além disso, a infraestrutura está ali pronta para o uso. (STAR, 2020, p. 65)

À ela, podemos acrescentar uma definição também bastante ampla proposta por Brian Larkin, quando afirma que:

Infraestruturas são redes construídas para facilitar o fluxo de bens, pessoas e ideias, permitindo o intercâmbio dos mesmos no espaço. Enquanto formas físicas, moldam a natureza de uma rede, a velocidade e a direção de seus movimentos, assim como sua temporalidade e a vulnerabilidade às falhas. Elas constituem a arquitetura de circulação que, literalmente, sustenta as sociedades modernas e, conseqüentemente, cria o ambiente das interações da vida cotidiana. (LARKIN, 2020, p. 28)

Por sua vez, esta definição é refinada em Vailati e D’Andrea (2020), quando os autores buscam definir um novo campo de estudo específico, uma antropologia das infraestruturas, para os estudos desta temática. Segundo os autores:

Indicando um domínio material e analítico concernente a meios de produção articulados a esferas autorreprodutivas, a infraestrutura pode ser posicionada no entrecruzamento entre “três séries de condições sociais e materiais que permitem aos membros da sociedade produzir e reproduzir os requisitos materiais de sua existência social” (Godelier, 1978:763). Estas incluem as condições ecológicas em que se encontra a sociedade; as forças produtivas que abarcam os meios materiais e intelectuais e as relações que permitem a produção e redistribuição da mesma. (VAILATI; D’ANDREA, 2020, p. 04)

As infraestruturas são, portanto, redes complexas de dispositivos tecnológicos que servem como base para a relação que estabelece o que Star (2020) chama de comunidade de práticas. Por ser uma palavra recorrente ao falarmos sobre estruturas construídas, como na engenharia — em casos como infraestrutura de saneamento ou de mobilidade urbana —, seria de imaginar que as infraestruturas da festa estivessem relacionadas apenas ao conjunto de grandes palcos, arquibancadas e passarelas, além de, talvez, algumas estruturas urbanas como calçadas, rede elétrica e ainda o asfalto de algumas ruas, que ao sol do meio dia, transforma o local de um desfile em um espaço inóspito para os brincantes obrigados a desfilar descalços²⁹. De fato, estas estruturas materiais, construídas especificamente para o Carnaval do Recife e com um processo de vida restrito ao ciclo carnavalesco — e que se transformam em infraestruturas na medida em que se relacionam entre si e com outros atores do carnaval —, são certamente as mais visíveis entre as infraestruturas da festa. E aqui é preciso destacar a aparente contradição de falarmos em uma infraestrutura que parece ser transparente e opaca ao mesmo tempo. Opaca, porque quando olhamos para ela tendemos a compreender apenas a sua superfície como uma unidade-máquina cujas entranhas nos fogem completamente à vista. Ainda assim, a naturalidade com que tratamos o surgimento das grandes estruturas de ferro,

²⁹ Me refiro, aqui, à situação exposta por integrantes de caboclinhos e tribos de índios para justificar a mudança no horário do desfile dessas agremiações nas categorias mais baixas do Concurso de Agremiações Carnavalescas. Anteriormente, as agremiações qualificadas para os grupos Acesso, 1 e 2 eram colocadas para desfilar de manhã. Como as regras do concurso obrigam os integrantes das Tribos de Índios e dos Caboclinhos a desfilar descalços, isso foi usado como argumento para mudança no horário do concurso.

alumínio e madeira e a transformação da paisagem da cidade em uma paisagem festiva — como trataremos na terceira parte desta tese — acaba escondendo a dimensão invisível ou discreta dessas infraestruturas — tornando-as, de alguma maneira, transparentes. As relações de trabalho, a complexa racionalidade por traz do processo de montagem de cada uma delas, as desigualdades e injustiças sociais mediadas por cada tipo específico dessas infraestruturas e mesmo as mediações que dela resultam em partes da festa nos parecem escapar a uma observação menos atenta.

Mas não me refiro somente a essas estruturas quando falo sobre infraestruturas da festa. Os dispositivos burocráticos, uma tecnologia estatal igualmente relevante e, por vezes, também um aspecto aparentemente entediante da festa, são importantes mediadores na construir das bases para as relações que articulam comunidades de práticas em torno do ciclo festivo. O que chamo de infraestrutura da festa é, portanto, uma rede de coisas, sejam elas tecnologias do espetáculo, estruturas urbanas ou dispositivos burocráticos, responsáveis por atuar como mediadoras das relações estabelecidas no contexto do carnaval e de seu processo de produção. Como sugere Bruno Latour, “Além de ‘determinar’ e servir de ‘pano de fundo’ para a ação humana, as coisas precisam autorizar, permitir, conceder, estimular, ensejar, sugerir, influenciar, interromper, possibilitar, proibir, etc.” (2012, p. 108).

Veremos, a partir das observações empreendidas durante minha imersão etnográfica no Carnaval do Recife, de que forma essas infraestruturas se apresentam como elementos centrais para as relações estabelecidas ao longo do ciclo carnavalesco, seja para definir estratégias de articulação de grupo, criar fronteiras ou construir uma paisagem festiva própria.

3.2.1 Algumas fronteiras do carnaval de chão: a rua, a arquibancada e o palanque

Iniciada a minha pesquisa de doutorado, comecei a pensar nas diferentes formas de me aproximar da gestão pública no processo de organização do carnaval. E a primeira decisão que tomei foi a de aproveitar as relações estabelecidas durante a pesquisa de mestrado com alguns integrantes da administração pública municipal para conseguir, de alguma forma, atuar na organização da festa. Meu objetivo a princípio era poder acompanhar a produção do Carnaval do Recife a partir de dentro da Secretaria de Cultura. Foi assim que decidi entrar em contato com um dos meus interlocutores durante o mestrado, Williams Santana, que ocupava então a

função de Secretário Executivo na Secretaria de Cultura do Recife. E após uma breve conversa em que apontei meu interesse em atuar na organização da festa e minha disponibilidade para qualquer função, recebi o convite para integrar a Comissão Julgadora do Concurso de Agremiações Carnavalescas do Recife. Aceitei sem hesitar, vendo ali uma oportunidade para me aproximar de um tema que havia passado ao largo da minha dissertação — os conflitos na construção do que se convencionou chamar, na cidade, de carnaval de chão. Na ocasião, interpretei a facilidade em ser chamado para tal função como um favorecimento por relações previamente estabelecidas — o que não deixa de ser real — mas num segundo momento, após conversa com a pesquisadora e servidora pública da Fundação de Cultura da Cidade do Recife Carmem Lélis, compreendi que há dificuldade em encontrar novos membros para formar a Comissão Julgadora do Concurso, o que acaba se tornando um problema por exigir a repetição de um mesmo jurado em edições seguidas³⁰.

Particpei do Seminário de Formação do Carnaval — ainda sem ter confirmação de que seria de fato jurado. O evento foi realizado no auditório do Museu da Cidade do Recife, no Forte das Cinco Pontas³¹, teve duração de cinco e aconteceu na semana entre 9 e 13 de janeiro de 2017. Seguindo o formato de uma espécie de “roda de diálogo” contou com participação de representantes da Prefeitura — o evento é mediado por Albemar Araújo — representantes das agremiações participantes do concurso e também do público geral, formado por pesquisadores, estudantes, jurados de anos anteriores e pessoas interessadas em fazer parte da Comissão do Concurso naquele ano. Os dias do Seminário foram divididos em grupos de agremiações. O primeiro dia, 09/01, foi reservado para debates sobre Clubes de Frevo, Clubes de Bonecos, Troças Carnavalescas e Blocos de Pau e Corda. No segundo dia, 10/01, os Maracatus de Baque Virado foram debatidos. Já o dia 11 foi reservado para os Bois, os Ursos e também as Escolas de Samba. No dia seguinte, 12/01, foi a vez dos Caboclinhos e das Tribos de Índios e o último dia, 13/01, para os Maracatus de Baque Solto. Apesar de ser um espaço de formação a partir da discussão sobre os critérios a partir do olhar de representantes das agremiações e de jurados,

³⁰ Para ser jurado não se poder estar implicado diretamente ou indiretamente no concurso — como mestre de algum grupo, representante de alguma associação ou mesmo como familiar de alguém diretamente envolvido na disputa —, o que torna a tarefa de escolha dos integrantes da Comissão Julgadora um tanto difícil. Nas culturas populares, há um processo de transmissão de saberes muito diretamente relacionada com dinâmicas familiares. Além disso, algumas manifestações culturais possuem menos visibilidade tanto na mídia quanto na academia, o que torna o interesse no estudo e na especialização sobre seus múltiplos aspectos menos frequentes.

³¹ Espaço cultural e turístico, o equipamento público é gerido pela Prefeitura do Recife e está situado no Bairro de São José, região central da cidade e um dos mais tradicionais bairros da folia recifense.

em muitas oportunidades do debate ganha grande tensão e a observação que empreendi foi mais rica para apontar conflitos e formas de disputas no contexto das culturas populares do que como processo de formação específico sobre alguma das manifestações culturais trabalhadas durante a semana.

Apesar de não ser exatamente o momento para discutir a validade ou não de cada um dos critérios de avaliação³², já que esses eram definidos em comum acordo entre agremiações e Prefeitura em outro momento de debate, fechado para o público geral, pude perceber que grande parte dos brincantes possuíam dúvidas com relação a esses critérios. Alguns, mais subjetivos que outros, se tornavam então campo de disputa. A música me pareceu ser um dos principais elementos desse conflito, com o debate entre agremiações e jurados esquentando bastante em alguns momentos. Um critério que gerou grande debate entre os participantes foi, durante a roda de conversa sobre Bois e Ursos, sobre a noção de originalidade. Havia um conflito, que não foi resolvido ali, sobre o que seria a originalidade naquela expressão de cultura popular. De um lado, os que entendiam que a originalidade estava diretamente relacionada a uma ideia de tradição como respeito a elementos historicamente presentes no desenvolvimento da brincadeira. Do outro, aqueles que compreendiam a originalidade como a capacidade de inovação dentro das características da própria manifestação cultural³³.

Durante a pesquisa de mestrado, pude observar a existência de um discurso que defendia o concurso de agremiações como o verdadeiro Carnaval do Recife. Era acionada a sua história na festa local e a presença das culturas populares como elemento central naquele modelo de festa para justificar o argumento. Esse discurso pode ser encontrado entre pesquisadores, entre foliões, entre alguns brincantes e também entre parte dos gestores públicos. No Seminário, por outro lado, vários carnavalescos chegavam a dizer que durante o concurso suas agremiações não estavam representadas na forma original. Uma das principais falas nesse sentido foi a de Manoelzinho Salustiano, da Associação dos Maracatus de Baque Solto de Pernambuco que, durante o Seminário do Carnaval, chegou a afirmar que "o Baque Solto de verdade se faz é no terreiro e não na passarela". Essa mesma ideia foi apresentada em outras oportunidades, como

³² Esse foi uma questão repetidas em diversas oportunidades por Albemar Araújo, sempre buscando acalmar os ânimos dos debates.

³³ Vale observar que este é um conflito que encontro com frequência em minhas experiências como avaliador de projetos inscritos para as leis de incentivo à cultura. Em todas as comissões que participei nos últimos anos, sempre surgia a questão e era preciso criar novo consenso a cada momento.

durante a reunião dos Caboclinhos e Tribos de Índios. A disputa em torno do Concurso é relevante para compreendermos a heterogeneidade de pensamento entre as diferentes manifestações das culturas populares e mesmo entre os diferentes grupos de cada manifestação dessas tradições. Se, por um lado, o concurso é compreendido como um elemento de quebra da autenticidade das manifestações — como sugere a fala de Manoelzinho Salustiano —, por outro lado a disputa entre os grupos é parte integrante do processo de manutenção das tradições, como sugere a antropóloga Maria Acselrad (2017) ao afirmar que a origem de vários dos grupos de caboclinho de Pernambuco está diretamente ligada a dissidências internas.

As questões envolvidas em todo o processo de formação proposto pelo Seminário do Carnaval apontavam, como afirmei acima, para a heterogeneidade existente entre as diferentes manifestações culturais e também, e sobretudo, entre os diferentes grupos representantes de uma mesma manifestação. A ideia de uma Cultura Popular, no singular, parecia fazer pouco sentido ali. E um ponto que me chamou bastante a atenção nesse sentido foi uma fala de Lindivaldo Junior, conhecido como Junior Afro, representante do Bloco Carnavalesco Misto Banhistas do Pina, que ao comentar o trabalho do jurado no Concurso de Agremiações nos lembrou que "as vezes você julgando a visão de mundo do outro. Ser da comissão é um papel desafiador". De fato, estávamos discutindo visões de mundo e formas de estar no mundo e não apenas critérios objetivos e claros de avaliação. Essa questão me afetou de tal forma que levei ela para o palanque dos jurados e tive minha avaliação sempre mediada por essa afirmação.

Mas até esse momento eu ainda não tinha a confirmação quanto a minha participação na Comissão. Apenas uma semana após terminado o Seminário, recebi uma ligação em que Albemar Araújo me perguntou sobre meu interesse em ser jurado e, após minha confirmação, me informou que haveria uma reunião, realizada no dia 08 de fevereiro de 2017, novamente no auditório do Museu da Cidade do Recife, no Forte das Cinco Pontas. Apenas nessa reunião seriam informados os outros detalhes. Na ocasião, os critérios de avaliação que deveriam ser observados pelos jurados no momento dos desfiles das diversas agremiações foram apresentados por Albemar Araújo. Com aproximadamente uma hora e meia de reunião, não houve um processo de formação dos novos jurados, mas apenas o repasse de informação. No fim do processo, cada jurado foi informado o seu papel no Concurso. Fui escolhido para avaliar

Fantasia e Adereços dos Caboclinhos e também Fantasia, Alegorias, Adereços e Espiões das Tribos de Índios dos Grupos 1, 2 e Acesso³⁴.

Imagem 7 — Crachá de Concurso de Agremiações



Fonte: Acervo Pessoal

Por não ser especialista nos estudos sobre Caboclinho ou Tribos de Índios, tinha a expectativa de que o Seminário do Carnaval e a reunião de formação da Comissão seriam os espaços destinados à minha formação inicial na área. Com a expectativa frustrada, passei os 15 dias restantes entre a semana da reunião e o início do carnaval estudando as manifestações, acompanhando ensaios e apresentações realizados no bairro do Recife Antigo, lendo artigos e assistindo a vídeos de desfiles de anos anteriores. O tempo, obviamente, não foi suficiente para que eu me tornasse um profundo conhecedor das manifestações culturais que iria avaliar, mas

³⁴ O Concurso de Agremiações Carnavalescas utiliza como classificação a divisão das agremiações em Grupo Especial, Grupo 1, Grupo 2 e Grupo de Acesso, seguindo essa ordem hierárquica entre os grupos.

me permitiu um conhecimento, digamos, instrumental sobre os aspectos que deveriam ser observados.

No primeiro dia de avaliação, 27/02, cheguei ao local do desfile, na Avenida do Forte, de carro e tentei estacionar o mais perto possível da entrada do palanque onde ficariam posicionados os integrantes da Comissão. A rua estava escura e até bem próximo do local do desfile não havia qualquer sinal de que ali haveria um polo da festa. Apenas quando chegamos bem próximo é possível avistar alguns ônibus das agremiações com seus integrantes descendo já vestidos parcialmente com as fantasias e adereços. Ali no chão, ao lado dos ônibus e no escuro da rua, os últimos ajustes eram realizados e os grupos aguardavam sua vez de desfilar. Sem qualquer estrutura de camarim ou banheiro, ajudavam-se uns aos outros na colocação de suas roupas e adereços. Ainda sem saber como funcionaria exatamente o processo, me dirigi até a porta de entrada do palanque para pegar a camisa e o crachá de identificação que me daria acesso à área restrita dos jurados e também para buscar entender melhor como funcionaria a dinâmica de avaliação. A estrutura montada para a comissão era relativamente simples, mas totalmente funcional para o exercício da função ali exigida. Quando comparada à estrutura oferecida aos brincantes que ali se apresentam, o conforto era visível. Quando buscava as informações sobre o funcionamento exato da Comissão, fui surpreendido ao descobrir que só teria acesso aos formulários de avaliação no momento exato do primeiro desfile.

A passarela destinada ao desfile das agremiações dos Grupos 1, 2 e Acesso é formada, de um lado, por duas arquibancadas destinadas a receber o público geral que vai ao polo para acompanhar os desfiles e torcer por suas agremiações, além do palanque reservado para os integrantes da Comissão Julgadora e uma pequena área de produção reservada para a equipe de produção do polo. Do outro lado da passarela, apenas um gradil de ferro separa o público das agremiações em desfile. Da forma como está estruturado, o desfile tem como elemento central — localizado no centro do percurso e posicionado num patamar superior com relação ao público e às agremiações — a Comissão Julgadora.

Durante o percurso, que dura aproximadamente quinze minutos, as agremiações costumam concentrar seus esforços em frente ao palanque da Comissão. Em vários casos alguns integrantes de diferentes agremiações entraram na passarela do desfile caminhando ou visivelmente desanimados, mudando o comportamento quando se aproximam dos jurados. Após passar pelo espaço imediatamente em frente ao palanque, alguns brincantes voltam a

caminhar, prejudicando assim a evolução e coreografia do grupo. A centralidade da comissão no desfile chega ao ponto de, em alguns momentos, agremiações pararem o desfile em frente ao palanque para fazerem a evolução especificamente para os jurados e até mesmo prestarem reverência. Isso não é definido por nenhum regulamento e durante o Seminário do Carnaval foi repetida por diversas vezes a orientação de que não era preciso parar ou mesmo cumprimentar os jurados e que o desfile deveria ser realizado para toda a população ali presente, não apenas para os jurados.

Se por um lado observamos as agremiações preparando o seu desfile não para o público em geral, mas para a comissão, por outro a condição de atuação dos jurados não me pareceu das mais justas e respeitadas para com as agremiações. Se o desfile tinha duração de 15 minutos, esse era todo o tempo de que o jurado dispunha para acompanhar a apresentação, pensar a nota para cada critério, escrever a justificativa e consolidar o seu parecer. Além disso, quando um grupo está efetuando a saída da passarela, o outro já está preparado para entrar. Não há tempo para corrigir erros de escrita ou para escrever rascunhos. Finalizado o desfile de uma agremiação é preciso se concentrar no desfile seguinte. E ao final do trabalho da comissão, não há outra escolha além de entregar imediatamente o formulário para a equipe de produção e liberar o espaço do palanque para que um novo grupo de jurados venha fazer o seu trabalho. Além de toda a concentração que os jurados devem ter para realizar a sua atividade, é preciso ainda estar atento para, na entrada e na saída de cada grupo, levantar-se, aplaudir e retribuir todo o respeito que as agremiações demonstram com relação à Comissão. Em alguns momentos era possível observar jurados passando mais tempo de desfile com a cabeça baixa, olhos grudados no formulário, do que acompanhando a evolução da agremiação. E não era falta de interesse ou descaso, mas a pressa para conseguir escrever tudo a tempo. A falta de tempo também não permite ao jurado realizar uma avaliação comparativa, colocando em perspectiva os critérios que são definidos em consenso entre as agremiações, mas sem levar em consideração as diferenças existentes entre os Grupos Especial, 1, 2 e Acesso. Como então avaliar os grupos sem contextualizar as especificidades de cada categoria? E aqui são questões bastante práticas que estão envolvidas. A Tribo de Índio vencedora no Grupo Especial recebe uma premiação no valor de R\$10.000,00 (dez mil reais), enquanto no Grupo 2 a premiação é no valor de R\$5.000,00 (cinco mil reais). Já o Grupo de Acesso permite à agremiação vencedora participar da disputa no Grupo 2, passando a disputar recursos financeiros.

A experiência como membro da Comissão Julgadora me trouxe alguns questionamentos sobre as políticas públicas — em especial o Concurso — para as culturas populares. Quem é mais beneficiado com a realização dessas políticas públicas para as culturas populares? Se a centralidade do concurso de agremiações recai sobre o papel da Comissão Julgadora, o concurso é mais importante para os representantes das culturas populares ou para a instituição organizadora? São questões complexas e essa é apenas uma das experiências possíveis na festa.

3.2.2 Arranjos e rearranjos políticos na festa: os caminhos entre os editais, as leis, as certidões e os corredores da Secretaria de Cultura do Recife

Além da minha atuação como jurado, pude observar o Carnaval do Recife a partir, ainda, de uma outra perspectiva. Como produtor cultural trabalhando diretamente na mediação entre artistas e poder público, as observações se somam e à complexidade dessa relação entre instituições públicas e profissionais da cultura são acrescidos novos contornos. Voltei, em janeiro de 2018, a trabalhar com a Banda de Pau e Corda sob condições específicas. Filho de um dos integrantes originais do grupo, eu vi o grupo perder dois de seus fundadores, Roberto Andrade e Paulo Rezende, respectivamente irmão e primo do meu pai. A Banda, um grupo cujo núcleo fundador é familiar, tem quase 50 anos³⁵ de existência e conheceu seu auge entre o início dos anos 1970 e o início dos anos 1990. No início dos anos 2000 a Banda reduziu drasticamente suas atividades, restringindo-se a atuar primordialmente nos ciclos festivos de Pernambuco. Desta maneira, o investimento no grupo foi sendo também reduzido nos últimos anos de tal forma que, iniciando o trabalho em janeiro de 2018, foi preciso refazer todo o material de produção, atualizando fotos, investindo em conteúdo audiovisual, recriação de marca e elaboração de rider técnico de som e iluminação. Tudo isso foi feito com o Carnaval já batendo à porta, impondo ao trabalho um ritmo muito acelerado e que não surtiu efeito já naquela edição da festa. O esforço seria, portanto, direcionado para a participação da Banda no Carnaval do Recife 2019 — isso, porque, como para vários grupos, o ciclo carnavalesco é um momento fundamental para a manutenção do trabalho artístico durante todo o ano.

Para que nosso planejamento fosse plenamente realizado, foi preciso fazer uma série de investimentos ao longo do ano com o intuito de recolocar o grupo no mercado local e nacional,

³⁵A Banda de Pau e Corda foi criada em meados de 1972 e estreou nos palcos da cidade em 22 de dezembro daquele ano.

retomando a atenção da imprensa e fazendo com que a Prefeitura do Recife voltasse a considerar a Banda de Pau e Corda um grupo relevante e de apelo popular para o carnaval local³⁶. Estes investimentos, não apenas financeiros, mas sobretudo de tempo e articulação com outros grupos e artistas, se traduziu, ainda em 2018, em apresentações em Recife, Natal e Belo Horizonte, todas custeadas por recursos próprios. As duas primeiras em parceria com os grupos Quinteto Violado e Som da Terra, e a última uma iniciativa individual que buscava comemorar, com atraso, os 45 anos de história da Banda. O show em Belo Horizonte teve seu áudio registrado e foi transformado em um CD comemorativo da Banda, lançado em 2019 pela Kuarup — uma distribuidora nacional de pequeno porte. Além disso, tanto os shows em Recife quanto em Belo Horizonte foram transformados também em programas especiais exibidos respectivamente na Globo Nordeste e na Rede Minas — emissoras de TV aberta com atuação em Pernambuco e Minas Gerais respectivamente. Tais ações, cujo objetivo não estava diretamente relacionado ao Carnaval, serviram como motor de retomada da imagem do grupo junto à mídia e ao poder público. As ações surtiram efeito parcialmente, visto que ainda em 2019 fomos convidados para integrar a programação do principal palco e de uma das principais noites do Festival de Inverno de Garanhuns.

Em paralelo a isso, Sérgio Andrade, meu pai e fundador da Banda de Pau e Corda, passou a participar de um grupo denominado Coletivo Pernambuco, um conjunto de artistas e bandas locais — todos eles vinculados ao espaço do palco na festa — com forte presença nos ciclos festivos, sobretudo o carnavalesco, e que passou a se reunir com o objetivo de articular suas demandas³⁷ em comum para ter mais força de negociação junto à Prefeitura do Recife. Essa ação, mais diretamente relacionada à atuação da Banda no Carnaval do Recife, parece ter surtido um efeito mais efetivo e isso eu pude sentir a partir das minhas visitas ao décimo quinto andar da Prefeitura, onde fica localizada a Secretaria de Cultura e também a Fundação de Cultura Cidade do Recife, FCCR. Por reunir artistas com grande apelo midiático local e, alguns deles, com amplo acesso aos gestores, a participação nesse grupo facilitou um pouco o acesso também da Banda de Pau e Corda. Se, por um lado, a presença da Banda de Pau e Corda na

³⁶ Há aqui um aspecto interessante da relação entre a Secretaria de Cultura do Recife e os artistas locais na implementação de políticas públicas para o setor. Trata-se de uma emulação de valores de mercado no desenvolvimento de políticas públicas. Esse é apenas um ponto onde se pode observar tal aspecto. A relação da administração pública com os artistas será mediada sobretudo por sua capacidade de aparecer na mídia, de mobilizar público e gerar visibilidade para a festa.

³⁷ Variadas demandas foram acionadas na mobilização inicial do grupo. Entre elas: mais espaço e visibilidade para os artistas locais na festa; redução da burocracia na prestação de contas dos shows; e celeridade no pagamento dos cachês. Por apresentarem demandas gerais da classe artística local, o Coletivo Pernambuco iniciou sua trajetória tentando falar pela classe - o que gerou ruídos na comunicação, visto que parte da classe se sentia excluída pelo grupo.

mídia, nos palcos e nas redes sociais trouxe um reconhecimento do público, a participação de Sérgio Andrade no Coletivo Pernambuco fez com que o poder público municipal reconhecesse a importância política da presença do grupo na programação oficial da festa.

Todas as ações citadas começaram a ser planejadas ainda no início de 2018, sempre tendo o Carnaval como um objetivo direto ou indireto. Isso demonstra a importância da festa no planejamento de carreira do grupo. Ainda que seja um exemplo específico, acredito ser possível utilizá-lo como paradigmático para o conjunto de atrações que tem no carnaval sua principal fonte de renda³⁸. Isso acontece, em parte, porque o cachê cobrado por alguns grupos — sobretudo aqueles mais diretamente ligados ao palco — para realização de apresentações nos ciclos festivos realizados pela administração pública costuma ser maior do que o valor de mercado. Alguns artistas acabam cobrando valores mais altos por terem de enfrentar uma maior burocracia na hora de pleitear participação no evento, na hora de ser contratado, na hora de prestar contas e também de receber o pagamento. Os constantes atrasos nos pagamentos dos cachês fazem com que os grupos cobrem também pela espera, que em alguns casos pode chegar a um ano.

Há, no entanto, um obstáculo na definição do cachê a ser cobrado pelo artista à Secretaria de Cultura e à Fundação de Cultura Cidade do Recife. Para evitar problemas com os órgãos de fiscalização, a Prefeitura do Recife exige que o artista ou seu representante legal apresente, no momento da inscrição, uma justificativa para o preço do cachê. Essa justificativa deve ser apresentada, sobretudo, através de três notas fiscais — duas delas para instituições públicas e a terceira para instituição privada — que ateste que o valor de mercado daquele artista é aquele mesmo que está sendo cobrado no momento. Como grande parte dos artistas cobra da administração pública um valor maior do que o valor cobrado da iniciativa privada, há uma estratégia de comprar notas fiscais de eventos privados inexistentes e de fazer parcerias com instituições públicas do interior do estado — menos preocupadas com a fiscalização do Tribunal de Contas, para a realização de shows com valores superfaturados³⁹.

³⁸ Basta observar a quantidade de shows realizados por estes artistas de palco no período do Ciclo Carnavalesco. A Banda de Pau e Corda, para quem a festa é relevante no planejamento anual, costuma realizar aproximadamente 4 shows durante todo o Ciclo. Diversos outros artistas, por sua vez, chegam a realizar até 20 apresentações com cachê pago pela Prefeitura. Isso parece sugerir a importância econômica da festa para esses artistas e para os trabalhadores que fazem parte de suas equipes.

³⁹ Uma experiência pessoal, ainda que sem ligação direta com o carnaval, pode servir para ilustrar essa prática. Em determinado momento do meu planejamento com a Banda de Pau e Corda, decidi marcar uma reunião com um produtor que estava organizando diversos festivais em parceria com prefeituras do interior de Pernambuco. Durante a reunião, fui informado, para minha surpresa, de que a Banda não poderia ser contratada para os festivais porque o cachê cobrado era muito baixo e não seria possível dar o "retorno" — palavra utilizada para identificar o percentual, geralmente de 20%, do cachê do artista que deve voltar para o produtor do evento, para o gestor público municipal ou mesmo para o deputado responsável por garantir o recurso para a festa através de emendas

Aqui vale uma observação importante. A contratação dos artistas pela Prefeitura é regida pela lei federal 8.666/93, também conhecida como Lei de Licitações. Essa última é responsável por estabelecer normas para contratação pela administração pública de uma forma geral. A Lei 8.666/93 rege tais contratações no âmbito dos Poderes da União, Estados, Distrito Federal e Municípios. É preciso destacar seu impacto na relação entre a administração pública e a classe artística na organização do Carnaval do Recife. Durante a pesquisa, mais especificamente entre 2016 e 2017, participei como observador de duas reuniões organizadas por parlamentares locais para discussão de leis complementares que auxiliassem a classe artística nas contratações pela administração pública local. A primeira delas, convocada pelo então Deputado Estadual Edilson Silva, àquela época filiado ao Partido Socialismo e Liberdade (PSOL), ocorreu na sede do partido, no bairro da Boa Vista. Na ocasião, foi apresentado um projeto de Lei Complementar que tinha como objetivo central criar uma regulamentação para a contratação artística por prefeituras e Governo do Estado. O ponto principal do projeto era estabelecer um prazo máximo para o pagamento — 30 dias após a realização da apresentação — bem como penalizações para os agentes públicos que ultrapassassem o prazo — neste caso, impossibilitando a secretaria responsável pela contratação de estabelecer novos contratos com artistas e grupos culturais. Na ocasião, chamei a atenção para o fato de o projeto de lei acabar, no limite de sua interpretação, penalizando os próprios artistas, que possuem no poder público muitas vezes o único contratante e nas festas públicas seu principal espaço de trabalho.

Essa proposta talvez funcionasse para algumas grandes cidades que têm na cultura e nas festas públicas um fator relevante de desenvolvimento econômico. Cidades como Recife e Caruaru, por exemplo, seriam positivamente afetadas por essa legislação, visto que a não realização do Carnaval do Recife ou do São João de Caruaru significaria um prejuízo tanto em arrecadação quanto em capital político para o gestor do momento. Outras cidades, no entanto, talvez vissem nessa lei uma brecha para a não realização de eventos e para o estrangulamento das já escassas políticas públicas para a cultura. Além disso, a legislação a ser criada poderia ser utilizada como argumento para a redução ainda maior do investimento público em políticas de cultura — como tem sido tendência nos últimos anos — substituindo a responsabilidade pelas iniciativas públicas de fomento à produção cultural por iniciativas privadas sem compromisso público. Num momento em que vemos crescer discursos de marginalização da

parlamentares. Ao saber que o cachê cobrado era muito baixo, sugeri que eu procurasse alguns produtores acostumados a aumentar o cachê dos artistas e, só após esse aumento, voltasse a procurá-lo - o que, obviamente, não aconteceu. Resultado: nunca participamos desses festivais de música em pequenas cidades do interior de Pernambuco.

produção cultural e, por conseguinte, das políticas públicas para o setor, seria perigoso criar uma legislação que poderia ser usada como argumento para deslocar o orçamento anteriormente destinado à cultura para outras áreas. Apesar da minha observação, a definição final da reunião foi de apresentar o projeto na Assembleia Legislativa da forma como fora apresentado no início daquele encontro.

O segundo projeto, de autoria da vereadora do Recife, Marília Arraes, do Partido dos Trabalhadores, foi apresentado em audiência pública realizada na Câmara dos Vereadores. O teor central do projeto era semelhante ao do deputado Edilson Silva. Definia um prazo de 30 dias após a realização do evento para o pagamento dos artistas contratados, além de estabelecer como punição a impossibilidade de realização de novas contratações. A diferença, no entanto, era a abrangência. O projeto de lei apenas se referia à Cidade do Recife, o que potencializaria bastante sua ação. Mais uma vez, pedi a palavra para alertar quanto a uma fraqueza do projeto. Ao estabelecer a punição, o projeto definia que a secretaria responsável pela contratação ficava impedida de realizar novos contratos com artistas e grupos culturais. Apontei dois problemas principais: em primeiro lugar, essa lei poderia ser utilizada como estratégia para a transferência de responsabilidade sobre a contratação artística e, possivelmente, da própria política cultural, da Secretaria de Cultura para a Secretaria de Turismo. Em segundo lugar, com a impossibilidade de realizar novas contratações, a Prefeitura do Recife poderia passar a responsabilidade de realização dos grandes eventos públicos para a iniciativa privada, restringindo sua ação ao fomento através de patrocínio. Individualmente, os dois aspectos já representariam grandes prejuízos para a política cultural municipal. Se aliados, poderiam significar, sob a justificativa da lei, um deslocamento de uma política pública de cultura que vê o turismo como elemento fundamental de desenvolvimento social e econômico para uma política pública de turismo que vê na cultura um instrumento de geração de renda. Essas observações, apresentadas durante a audiência públicas, foram registradas para a reelaboração do projeto. Em ambos os casos, o projeto não chegou a ser levado à votação.

Este breve relato nos mostra a relevância que as formas de contratação e os obstáculos enfrentados pelos trabalhadores da cultura para receber seus cachês têm na relação entre classe artística e administração pública. Evidencia ainda a necessidade de uma articulação mais sólida entre os artistas, grupos culturais e demais trabalhadores da cultura e o poder legislativo. Uma articulação que tenha como objetivo final a coletividade, não apenas os interesses privados de cada grupo. Essa articulação entre agentes públicos e artistas em busca de interesses individuais, aliás, é algo que aparenta ser absolutamente tradicional da produção cultural local. É o que minha observação sugere. Compreendidos, ainda que superficialmente, os aspectos legais

envolvidos na contratação artística pela administração pública, é possível retomar para as ações práticas para que artistas e demais trabalhadores da cultura possam trabalhar diretamente na programação carnavalesca organizada pela Prefeitura.

Depois de todas as ações citadas acima, é preciso ainda a atuação mais direta para possibilitar a participação na festa. Entre outubro e novembro, a Prefeitura do Recife lança através do seu site oficial o Edital do Ciclo Carnavalesco para contratação dos artistas que farão parte da programação do Carnaval do ano seguinte. Vale destacar que a utilização de editais públicos e de uma relação entre a gestão pública e os trabalhadores da cultura mediada por esse tipo de dispositivo burocrático é uma característica marcante do Carnaval do Recife, organizado pela gestão durante os mandatos do Partido Socialista Brasileiro, PSB, e o diferencia bastante do Carnaval Multicultural, vinculado ao Partido dos Trabalhadores, PT, que por sua vez tinha a relação de contratação através do chamado "balcão" — quando artistas e produtores procuram diretamente os gestores responsáveis pela organização da festa para enviar suas propostas de show. Esses mecanismos são discutidos com mais profundidade por Leonardo Esteves (2016).

A inscrição neste edital segue um processo pré-estabelecido, com uma etapa virtual e outra presencial. Inicialmente, a empresa que representa o artista ou grupo deve fazer a inscrição em um sistema virtual⁴⁰ criado pela Secretaria de Cultura. Neste momento, deve preencher uma série de itens como descrição do espetáculo, quantidade de pessoas envolvidas diretamente nos shows, valor do cachê, biografia do artista ou histórico do grupo, etc. Após esse preenchimento é a vez de agendar o atendimento presencial para a entrega dos documentos. O produtor, artista ou grupo — também chamado de proponente — deve então separar em dois envelopes distintos, um conjunto de documentos que serão avaliados posteriormente em duas fases: a fase de habilitação documental; e a fase de avaliação de mérito artístico-cultural.

⁴⁰ Trata-se do "Cultura Recife", que pode ser acessado através do endereço www.culturarecife.com.br.

Imagem 8 — Cultura Recife - Tela Inicial

PREFEITURA DO RECIFE

Área de Serviços
Edital em andamento - Ciclo Carnavalesco 2020

Já possuo meus dados de acesso ao sistema.

Usuário:

Senha:

CASO NÃO TENHA CADASTRO, CLIQUE AQUI.

Se esqueceu a senha informe seu CPF ou CNPJ

Cpf/Cnpj:

Em caso de dúvidas, entrar em contato através dos telefones:

Para Produtores e Artistas: (81) 3355-8582 / 3355 9013	Agremiações (81) 3224-3674/3224-3660.
--	---

FREI CANECA FM 101,5
Transmissão ao Vivo

RECIFE
SIC Sistema de Incentivo à Cultura 2019/2020
CLIQUE AQUI

Aviso Importante - 14.11.2019

- + Edital MIC 2019
- + Edital FIC 2019
- + Ciclo Carnavalesco 2020
- + Ciclo Natalino 2019
- + Subvenção Carnaval 2020
- + Regulamento Concurso de Agremiações 2020
- + Ciclo Junino 2019

Fonte: www.culturarecife.com.br

Imagem 9 — Cultura Recife - Ciclo Carnavalesco 2020
[Área restrita para uso pelo produtor cadastrado]

Área de Serviços

Edital Selecionado - Carnavalesco 2020

AVISO IMPORTANTE
A Documentação solicitada no edital deverá ser entregue na central de atendimento (Edifício Sede da PCR – Posto de Credenciamento no térreo) no período e horário descrito no edital.

"Fica o proponente obrigado a entregar a documentação descrita nos Itens 5.1 e 5.2 do Edital Convocatório no dia e horário agendados. O descumprimento das obrigações acima acarretará no automático cancelamento da inscrição."

OBSERVAÇÕES IMPORTANTES:

1. Leia com atenção o Edital.
2. Verifique se o seu projeto está atendendo as normas estabelecidas.
3. Responda com clareza esse formulário. Suas informações orientarão a Avaliação Artística.
4. Tenha cuidado com os anexos solicitados. Quanto mais qualidade do material apresentado, melhor poderá ser a sua avaliação artística.
5. O material de vídeo, foto, Link ou DVD deverá ser relativo à sua proposta e ao Ciclo Cultural correspondente a este Edital. Lembre-se que este material irá influir na Avaliação Artística.
6. Ao final do preenchimento e do atendimento das exigências desse Edital, faça uma revisão.

ATENÇÃO: O DESCUMPRIMENTO DE QUAISQUER DOS ITENS DESTINADOS A AVALIAÇÃO ARTÍSTICA ACARRETERÁ A NÃO HABILITAÇÃO DO SEU PROJETO.

STATUS DOS DOCUMENTOS ENTREGUES

Av. Jurídica	Inscrição	Artista/Grupo	Estilo	Pendências	Notas
P	20191023159	Banda de Pau e Corda - Frevo do Hospício	BANDA	Aguardando análise	0/20
P	20191124060	Marcello Rangel	CANTOR/CANTORA	Aguardando análise	0/20
V	20191023403	Banda de Pau e Corda	BANDA		0/20

Habilitado Jurídico | Em Análise | Apresenta Problema Insolvível | Apresenta Problema Sanável | Não apresenta viabilidade artística

Fonte: www.culturarecife.com.br

No envelope destinado à habilitação documental, o proponente deverá juntar uma série de documentos como Contrato Social e CNPJ para as empresas ou RG e CPF para pessoas físicas, além currículo e comprovações e também certidões negativas que atestem a regularidade do proponente junto aos órgãos públicos em diferentes níveis, municipal, estadual e federal. Se o proponente for uma empresa ou profissional que está apenas representando o artista ou grupo — uma produtora ou agenciadora de artistas — deve apresentar um contrato de exclusividade que indica ser a única representante dos artistas em território nacional. O contrato deve ter validade de, no mínimo, seis meses, a contar a partir da data do evento que será realizado. Este documento representa mera formalidade, visto que na prática um artista pode ser representado por diferentes produtores ou agentes em diferentes cidades e ou estados. É uma prática comum a de contar com mais de um agente em território nacional — por exemplo, um profissional específico para vender os shows na Região Sudeste e outro profissional para a Região Nordeste.

No segundo envelope, destinado à avaliação de mérito artístico-cultural, o proponente deve anexar um release ou histórico do artista ou grupo, comprovações desse release, comprovação de reconhecimento do trabalho do artista através de matérias e reportagens da imprensa ou declarações da comunidade local e também demonstração do trabalho a ser apresentado no Carnaval. Entre as informações solicitadas, pede-se que o proponente informe a quantidade de músicos que fazem parte do espetáculo, a duração do show e o gênero musical no qual se enquadra. Estas informações são avaliadas por uma comissão que envolve profissionais da Secretaria de Cultura, da Fundação de Cultura Cidade do Recife e do Conselho Municipal de Políticas Culturais. Essas informações são bastante flexíveis. Um show durante o carnaval costuma durar aproximadamente 50 minutos, visto que a extensa programação de cada palco impede a realização de shows mais longos. Os atrasos que acontecem por diversos motivos, bem como o horário rígido para encerramento das atividades em cada polo, fazem com que alguns shows sejam encerrados até mesmo com 30 minutos de duração — o que desagrada bastante os artistas.

O trabalho dos artistas e grupos não se resume à inscrição no Edital do Carnaval e à realização do show. Nos meses que antecedem a festa há toda uma preparação no sentido de escolher os repertórios, definir os músicos contratados para os shows, ensaios, definição de fantasia ou figurino, divulgação em imprensa e redes sociais. Tudo isso significa um engajamento relevante que pode ter início mais de 6 meses antes da festa — e coincide, em parte, com o período de organização da festa pela Prefeitura do Recife, que tem início em abril ou maio com o balanço do carnaval anterior e vai se intensificar a partir de agosto com reuniões quinzenais ou semanais. Alguns grupos e artistas começam a organizar seu carnaval no momento exato em que termina o Ciclo Junino. Isso porque vários deles não restringem sua atuação ao período momesco. Os Ciclos Festivos são momentos importantes para a manutenção de boa parte dos trabalhadores culturais locais. E todos eles — sobretudo os ciclos Carnavalesco e Junino — funcionam a partir de modelos bastante semelhantes.

Passada a inscrição no Edital do Ciclo Carnavalesco, a Prefeitura inicia o processo de Habilitação Documental, quando serão conferidos os documentos enviados pelo proponente e, caso haja algum erro, o proponente será informado para que retifique a documentação em um prazo de até três dias após a notificação — que acontece por e-mail e também através do portal Cultura Recife, criado especificamente para as inscrições nos editais da Secretaria de Cultura. Caso o proponente não faça a retificação da documentação, é inabilitado e fica impossibilitado de participar do ciclo via edital. É importante observar que o impedimento diz respeito à participação através do Edital, mas não impede que a Prefeitura contrate o artista como

convidado — o que está previsto um percentual de até 10% da programação através dessa modalidade. Ser contratado como convidado exige do artista ou do seu representante a capacidade de articulação com a gestão pública maior do que a contratação via edital.

Após essa fase de habilitação documental, é iniciada a avaliação de mérito artístico-cultural que vai subsidiar a contratação e a formação da programação do carnaval. Nessa fase é criada uma comissão de avaliação formada por dois integrantes da Secretaria de Cultura, dois integrantes da Fundação de Cultura Cidade do Recife, além de dois membros do Conselho Municipal de Política Cultural representando a sociedade civil. Esse é o momento em que a parte artística é avaliada e é atribuída uma nota de zero a vinte para cada proposta. As propostas que recebem pontuação acima de doze estão habilitadas e podem ser contratadas pela Prefeitura. As propostas com nota abaixo de doze são automaticamente inabilitadas na fase de mérito artístico e estão impedidas de ser contratadas através do edital. Após essa avaliação de mérito é iniciada a fase de contratação. Nesse momento é formada uma comissão que vai definir a programação de chão e de palco. O chão tem a programação coordenada por Williams Santana⁴¹ enquanto o palco é coordenado por Silvio Dantas⁴². A programação é montada a partir da avaliação realizada pela comissão de mérito artístico-cultural, mas outros aspectos são levados em consideração nesse processo. Um dos fatores mais importantes observados na contratação — além do histórico do grupo e de sua relevância para o ciclo — é o valor do cachê. Isto porque é nessa fase de contratação que são negociados os valores que serão pagos. Por negociação devemos entender um processo desigual onde a Prefeitura determina quanto pode pagar e não resta ao artista muita opção que não seja aceitar o valor ou retirar-se da programação.

Os cachês solicitados pelos artistas devem ser coerentes com os valores praticados no mercado de forma geral. Para comprovar isso, a Prefeitura exige que o proponente apresente, no ato de sua inscrição, três notas fiscais ou empenhos — instrumento que compõe o processo de pagamento por um serviço prestado à administração pública — com valores iguais ou superiores aos cobrados por aquele espetáculo. Como as comprovações são de apresentações anteriores, e ainda que os shows do carnaval venham a exigir maiores investimentos (seja com ensaios específicos, contratação de músicos complementares ou confecção de fantasias ou figurinos especiais), os artistas possuem grandes dificuldades de aumentar seus cachês ao longo

⁴¹ Williams Santana é um interlocutor recorrente de minhas pesquisas desde o mestrado. Artista e pesquisador, está na administração pública municipal desde os anos da gestão de João Paulo, do PT. Foi, durante dois anos, Secretário Executivo de Cultura entre 2016 e 2018. Atualmente está à frente da Gerência de Políticas Culturais.

⁴² Silvio Dantas é o atual Secretário Executivo de Cultura do Recife, assumindo a função no final de 2019. Antes disso esteve à frente da Gerência Geral de Ação Cultural da FCCR, sendo um dos principais nomes da organização do Carnaval do Recife no período estudado.

dos anos. Há uma prática comum de comprar notas fiscais por shows não realizados, como citado acima, ou superfaturar notas fiscais em contratos com particulares com o objetivo de produzir comprovações que permitam solicitar aumento de cachê. No entanto, ainda que sejam apresentadas comprovações de cachê superior aos dos anos anteriores, não há garantia de que o pagamento irá aumentar. Nos últimos anos, alegando cortes no orçamento, a Secretaria de Cultura e a Fundação de Cultura Cidade do Recife vêm negando qualquer solicitação de aumento de cachê, ainda que ela venha justificada por comprovações reais e argumentos que indiquem maiores investimentos no período carnavalesco. E os artistas e grupos que não praticam nos ciclos festivos valores superiores aos cobrados de forma geral em suas outras apresentações veem-se obrigados a aceitar a contratação por valores reduzidos, já que há um quase monopólio⁴³ da Prefeitura na realização do Carnaval do Recife. Não aceitar significa abrir mão de uma das principais fontes de receita para muitos desses trabalhadores da cultura que tem na festa um momento de intensificação do seu cotidiano.

Durante minha negociação com a Prefeitura para participação da Banda de Pau e Corda no Carnaval do Recife 2019, argumentei que o cachê do grupo se mantinha inalterado há vários anos, sendo inferior ao cachê cobrados por shows fora de Pernambuco, além de ser bastante inferior aos cachês cobrados por outros artistas de igual relevância para o carnaval local. Somava-se a isso, em meu argumento, o fato de estarmos investindo em um show com figurino diferenciado, contratação de cinco novos músicos — que, somados aos integrantes frequentes da Banda, significava doze músicos no palco — além de equipe de produção incluindo produtor, assistente de produção, fotógrafo, técnico de som, *roadie* e serviço de transporte local com motorista. A nossa estrutura para um show de carnaval, conforme argumentava, era bastante

⁴³Ainda que, como estamos demonstrando, o Carnaval do Recife seja estruturado como uma festa popular com características próprias e cuja organização está sob inteira responsabilidade da Prefeitura do Recife, ela não representa a única possibilidade de experiência carnavalesca da capital pernambucana. Diversas iniciativas privadas continuam sendo realizadas em Recife nos mais diferentes formatos, desde pequenas brincadeiras de bairro até megaeventos privados e grandes camarotes que disputam o espaço da folia. Cada vez mais presentes no carnaval local, os "camarotes" recebem esses nomes porque operam na lógica da separação com relação ao carnaval de rua, mas não guardam atualmente qualquer relação com a ideia de um espaço separado onde os pagantes podem acompanhar a festa popular à distância. Na verdade, são megaeventos que, durante os três ou quatro dias de festa, reúnem atrações bastante distintas que vão desde as principais duplas de música sertaneja do momento, até algumas orquestras de frevo - passando pelo pop rock nacional e por artistas pernambucanos mais consagrados. De forma geral, os artistas locais são coadjuvantes nesses espaços e costumam figurar nos cartazes e outdoors de divulgação apenas com seus nomes, enquanto os demais aparecem com fotos em destaque. Vale observar que há certa relação entre poder público e iniciativa privada na definição de suas programações. A Prefeitura do Recife busca aproveitar a vinda de artistas de destaque nacional para apresentações em camarotes e festas privadas em Recife e no interior de Pernambuco para tentar incluir esses nomes na programação do Carnaval reduzindo o custo de logística. Mas não é um caminho de mão única. Em diferentes oportunidades pude escutar relatos de situações em que os produtores privados possuem influência tamanha dentro da administração pública ao ponto de interferir na contratação artística do Carnaval do Recife — e também de outros municípios pernambucanos — em benefício de seus eventos privados, reduzindo seus custos para a contratação desses artistas.

superior à de um show normal realizado em teatro ou outros eventos fora dos ciclos festivos. Sob o argumento da contenção de despesas, a solicitação de aumento foi negada. Após bastante discussão, fui informado de que deveria, passado o carnaval, fazer uma solicitação para aumento do cachê para o Ciclo Junino, quando eles teriam tempo para se programar para o evento. A solicitação foi realizada e, após meses de análise, novamente negada sob o mesmo argumento.

O tempo, aliás, é mais um obstáculo enfrentado por artistas e grupos na relação com a Prefeitura durante o processo de organização da festa. A festa carnavalesca é um rito anual, com data previsível e modelo de organização estável. Isso significa que é possível realizar o planejamento de produção do evento com bastante antecedência. E isso, de acordo com meus interlocutores dentro da Secretaria de Cultura, é feito. Encerrado o Carnaval, há uma reunião para fazer o balanço da festa — o que significa também o início da produção do ano seguinte. No entanto, as definições quanto à programação oficial são tomadas apenas nas semanas que antecedem a abertura da folia. Em alguns casos, apenas na semana da abertura é que os grupos e artistas têm suas definições sobre as apresentações que farão no Carnaval do Recife. Esse fator gera grande insegurança para os artistas que dependem da festa. Grupos que possuem menos espaço de divulgação na mídia acabam não conseguindo montar uma agenda de shows durante o período carnavalesco — incluso aqui as semanas pré-carnavalescas —, dependendo desta maneira da contratação para as festas organizadas pela administração pública. Além disso, por ser um período de intensificação do trabalho, os profissionais contratados especificamente para os ciclos buscam aproveitar o período para ampliar sua renda anual. Desta forma, quanto menor o número de shows que um artista ou grupo possui durante o período, menor a chance de conseguir trabalhar com profissionais realmente capacitados, o que compromete o produto final. Os melhores profissionais do mercado buscam, nesse período, trabalhar com artistas e grupos que garantam um retorno financeiro compatível com as expectativas para o ciclo - seja através de cachês mais altos, seja a partir da grande quantidade de shows. Quando o show é confirmado apenas em cima da hora, esse problema é ampliado, visto que os profissionais já costumam estar todos comprometidos com outras apresentações, restando aos grupos trabalhar com os profissionais que encontrar – quando há essa possibilidade.

De forma geral, os atrasos na definição da programação são justificados por dois fatores. Em primeiro lugar, a equipe de trabalho da Secretaria de Cultura e da Fundação de Cultura Cidade do Recife é bastante reduzida. Em todas as conversas, os interlocutores convergem na afirmação de que um evento da dimensão do Carnaval do Recife, com a quantidade de Polos e de atrações, necessitaria de uma equipe maior para a sua produção. Ainda que, no período de

execução da festa, vários funcionários temporários sejam contratados pela Prefeitura, há ainda uma defasagem na equipe, o que dificulta o trabalho. Além disso, as pressões externas vindas de lideranças políticas que buscam interferir nas definições internas para satisfazer seus aliados políticos são apontadas como barreiras no processo de definição da programação do carnaval. E nesse momento entra em cena uma lei conhecida como Lei Liberato, em alusão ao ex-vereador Liberato Costa Júnior, autor da lei 16.611 de 19 de dezembro de 2000. De acordo com esta legislação, os vereadores tem o poder de intervir diretamente nas ações culturais da Prefeitura do Recife em um limite de até oito por cento do orçamento anual destinado a essa função. Dessa forma, os vereadores tem uma garantia legal para poder interferir nas contratações realizadas durante o ciclo carnavalesco. Ainda que não definam diretamente a programação do Carnaval do Recife, podem solicitar à Secretaria de Cultura e à Fundação de Cultura a contratação de artistas ou grupos para apresentações em eventos realizados em suas bases de apoio eleitoral, servindo como uma forma de mediação da relação entre a Prefeitura e os trabalhadores da cultura.

Não é incomum esbarrar, durante o período que antecede o carnaval, com assessores parlamentares transitando entre os estreitos corredores do décimo quinto andar da Prefeitura do Recife, onde estão localizadas a Secult e a FCCR. Lá eles buscam — e conseguem com mais facilidade que os produtores e artistas, na maioria das vezes — acesso aos gabinetes onde são negociadas as contratações. E aqui é importante o papel da Lei Liberato como garantia legal, mas também como simples dispositivo discursivo que vai sustentar um tipo de relação e negociação bastante tradicional: aquela entre os poderes executivo e legislativo. Para garantir espaço na festa, vários artistas e grupos recorrem a políticos eleitos como mediadores de uma relação sempre desigual com a Prefeitura. Essa mediação funciona, de um lado, como uma tentativa de estabelecer certo equilíbrio na relação entre sociedade civil e Estado. Por outro lado, cria vínculos muitas vezes bastante duradouros entre os políticos-mediadores e os artistas, grupos e até mesmo comunidades às quais esses grupos representam — estas últimas sobretudo no caso dos grupos de chão. Essa é uma relação bastante tradicional nos festejos locais e já estava presente muito antes da festa ser realizada a partir do modelo atual. Alguns interlocutores ligados a atrações de chão costumam resgatar em suas memórias a utilização do "Livro de Ouro", com o qual as agremiações recolhiam doações da comunidade, dos comerciantes de bairro e também dos políticos locais anualmente. Essa prática, muito presente até pelo menos o final dos anos 1980, está bastante estabelecida no imaginário das ditas culturas populares do Recife e sugerem a necessidade de uma aproximação dos grupos com lideranças políticas em cada bairro. E isso não está restrito aos grupos ligados ao chão, mas também aos grupos e

artistas de palco. Na busca por espaço na programação oficial, esses artistas se articulam — ou se utilizam de vínculos pré-estabelecidos — com vereadores e deputados para pleitear participação na programação, mais apresentações ou melhores espaços nos polos de destaque. Ao chegar no último andar da Prefeitura, o artista ou produtor que pretende ser recebido pelo gestor responsável pela programação acaba tendo duas opções: simplesmente indicar seu nome artístico ou do artista ao qual representa e aguardar ser chamado para uma conversa — algo que pode demorar bastante ou mesmo não acontecer; ou indicar, além do nome do artista, o nome do vereador ou deputado ao qual está vinculado. Essa última opção costuma garantir melhores resultados.

Voltando à experiência com a Banda de Pau e Corda, ainda durante as negociações do Carnaval, e como forma de compensar a falta de atualização no cachê, conseguimos negociar os dias e polos inicialmente determinados pela Secretaria de Cultura. Solicitamos então participação no Polo do Arsenal da Marinha — um dos polos centrais da festa —, no lugar do anteriormente selecionado Polo Descentralizado da Linha do Tiro — localizado em um bairro periférico da Zona Norte do Recife, na Região Político-Administrativa 02. A solicitação de mudança do Polo foi realizada com o objetivo de atingir um público mais próximo do que tradicionalmente acompanha o trabalho da Banda de Pau e Corda, além de buscar maior visibilidade para o nosso trabalho, visto que já estávamos escalados para apresentação em outro Polo Descentralizado, o do bairro do Cordeiro. Apesar de não conseguirmos negociar, na contratação, o valor do cachê — determinado pela Prefeitura a partir de seus próprios critérios — foi possível utilizar essa situação como argumento para a definição do local de apresentação. Esta foi uma solução encontrada por nós para a redução das despesas de produção, buscando ressarcir, ainda que apenas parcialmente, a receita que estava sendo perdida com a impossibilidade de atualização do cachê real.

A estratégia serviu ainda para concentrar as apresentações em uma única noite — primeiro o show no Polo Descentralizado do Cordeiro e depois no Polo do Arsenal da Marinha —, fazendo com que os músicos contratados pela Banda de Pau e Corda especificamente para o carnaval pudessem buscar outras apresentações com diferentes artistas ou grupos nas noites livres. Esta é uma outra preocupação na hora de produzir um artista ou grupo no período carnavalesco. Os trabalhadores da cultura costumam vivenciar o carnaval não como um momento de inversão — como foi sugerido por teóricos de diferentes disciplinas ao longo do tempo — mas como um período de intensificação do cotidiano, do trabalho. É, talvez, o período em que alguns artistas mais trabalham e conseguem ganhar dinheiro para manutenção de suas carreiras ao longo do ano. E a problemática do tempo da gestão pública, apresentada alguns

parágrafos acima, é relevante nesse sentido. Sem a confirmação dos shows com antecedência, há cada vez menos chances de um grupo ou artistas de pequeno ou médio porte — ou seja, aqueles que por variadas razões não conseguem fazer uma programação de carnaval com muitas apresentações em festas públicas e privadas — conseguir manter seus músicos comprometidos com seu show. Restam, portanto, duas opções mais imediatas nesses casos: ou o grupo passa a contratar músicos em início de carreira, o que frequentemente significa também os que têm menor qualificação técnica; ou estruturam seus espetáculos a partir de uma banda formada por instrumentistas que são menos solicitados nesse período. Como os músicos mais requisitados são os metais, tradicionalmente ligados ao ritmo do frevo, alguns grupos tentam, como alternativa, substituí-los por sanfonas — mais requisitadas no período junino — ou por outras formações instrumentais.

Não é apenas a contratação dos músicos que acaba sendo comprometida pelos atrasos na definição da programação final pela Prefeitura do Recife. Técnicos de som, iluminação, *roadies*, profissionais de transporte e fotografia são também disputados nesse período. E a sua contratação dependerá sempre da disponibilidade desses profissionais, o que significa que os melhores profissionais serão escolhidos primeiro por artistas que tem maior quantidade de apresentações e que tem suas datas definidas com antecedência. Os grupos menores, mais uma vez, acabam sendo prejudicados e obrigados a montar equipes incompletas ou com profissionais iniciantes. No fim das contas, isso acaba se refletindo na qualidade do espetáculo apresentado ao público. Apesar de não ser o único fator determinante, é possível apontar o cronograma de atuação da gestão pública na produção da festa⁴⁴ como relevante no produto final apresentado ao folião durante os dias de carnaval.

Todas essas questões surgem ainda no período que precede o carnaval. Faz parte das preocupações que envolvem a produção de um show preparado durante meses para a festa. Nos dias de programação oficial, as atividades são outras. Como citado anteriormente, trabalhei com a Banda de Pau e Corda em dois shows do grupo, além de um show coletivo em parceria com o cantor André Rio e com os grupos Som da Terra e Quinteto Violado. Esse show foi realizado no sábado de carnaval no Polo do Marco Zero, principal palco da festa. Foram shows, portanto, em espaços que compreendem formas distintas de trabalho.

⁴⁴ O tempo da gestão na organização da festa e suas implicações para o resultado final do carnaval é um problema que acompanha a longa caminhada da relação entre administração pública e festa em Recife. No final da década de 1960 o jornalista Stélio Gonçalves já apontava o problema ao a lei que determinava a Prefeitura como responsável pela organização da festa. "No entanto, vejam como faz: a programação do carnaval é feita um mês antes, aos trancos e barrancos. O patrocínio financeiro é o mais mixuruca de que se pode ter notícia. [...] A promoção, conseqüentemente, é inexpressiva, caindo de ano para ano. Com a oficialização do carnaval, começou o princípio do fim, se é que já não estamos à beira da cova". (1969, p. 3)

Para o show do Marco Zero, junto com outras 3 atrações, a passagem de som — período em que são realizados testes de som, iluminação e posição de palco para que no dia o show seja realizado sem problemas — foi marcada para a segunda-feira anterior ao início do carnaval. Durante aproximadamente 3 horas, os grupos se revezaram no palco para os testes de som e posição de palco. Além disso, foi preciso passar para a produção do Polo uma lista de nomes dos músicos, técnicos, produtores e convidados. Cada um desses recebeu uma pulseira de cor diferente a depender do tipo de acesso que teria dentro do espaço de produção do Polo. Os convidados tinham o direito de acessar o espaço comum que ficava imediatamente atrás do palco, além de uma área reservada na frente do Polo, entre o palco e o público — separada deste último por um gradil de ferro. Os músicos, técnicos e produtores tinham acesso ainda ao palco e também ao camarim. No dia do show do Marco Zero, chegamos ao Polo com uma antecedência maior que o habitual para poder acompanhar outras apresentações que aconteciam também no local. A estrutura do Polo, além dos camarins e área comum, conta ainda com dois espaços destinados à imprensa onde ocorrem as entrevistas antes e depois dos shows. Profissionais de imprensa circulam também pela área comum e tem acesso aos mesmos espaços que os convidados.

Seguindo a hierarquia existente entre os Polos — partindo dos polos centrais para os descentralizados —, vale explicar o show realizado na Praça do Arsenal. No Polo do Arsenal, fomos informados que nosso horário de passagem de som seria na manhã do show em um horário determinado pela produção, com duração de 30 minutos para montagem do palco e 1 hora para a passagem de som. Este seria o tempo pré-determinado para todas as atrações. Já no período da noite, chegamos no palco com mais de 1 hora de antecedência — este é o mínimo recomendado pela produção do evento — e recebemos uma quantidade de pulseiras para acesso à área de produção. As pulseiras possuíam uma única cor e davam acesso tanto ao espaço comum quanto aos camarins e ao palco. Ali não havia profissionais de imprensa e todos os espaços eram consideravelmente menores. Fizemos o último show da noite, o que significou reduzir nossa apresentação em 15 minutos, devido aos atrasos que ocorreram nos shows anteriores e que acabaram por prejudicar os shows finais. Os Polos possuem horários rígidos de encerramento, segundo informou o diretor de palco que trabalhava no Arsenal. Pontualmente às 2h da madrugada se encerra qualquer atividade no palco, o que acaba justificando a redução nas apresentações. Com o tempo, os artistas se acostumam com essa possibilidade e já preparam seus shows levando esse fator em consideração. Ao subir ao palco, nós já havíamos definido o repertório levando em consideração o corte no tempo. No entanto, ao final do show, o público pediu bis, o que nos permitiu apresentar mais 2 músicas entre as que haviam sido cortadas. A

equipe de produção acabou por flexibilizar um pouco o seu horário para atender o apelo do público.

Por fim, a realidade do Polo Descentralizado do Cordeiro nos aponta para uma experiência significativamente distinta dos demais espaços. Para começar, não houve passagem de som. O show principal da noite, da banda Fundo de Quintal, levou um enorme público que, aglomerado na frente do palco, esperava cerca de vinte minutos entre uma atração e outra para que fosse possível fazer a montagem da banda seguinte e uma breve checagem para ver se o som estava minimamente equilibrado e pronto para o início da apresentação. Por este motivo, as primeiras músicas executadas por cada atração eram sempre um pouco prejudicadas. O técnico de som ainda estava tentando regular o som que se apresentava ao público, assim como o técnico de monitor buscava um melhor equilíbrio para o que os músicos escutavam no palco⁴⁵. Além de não haver passagem de som, também não foi entregue qualquer pulseira ou outro meio de controle de pessoal. O espaço comum para artistas e equipe de produção, bem como camarins eram bem pequenos, havendo um revezamento bastante apressado entre as atrações que acabavam de descer do palco — e precisavam liberar logo os camarins para as atrações seguintes — e aqueles que chegavam para compor o restante da programação. Apesar de haver uma grande atração nacional se apresentando naquele Polo, não consegui perceber a presença da imprensa.

É preciso destacar que o espaço dos Polos — e aqui restrinjo-me a descrever apenas os espaços destinados aos profissionais que atuam na festa — são definidos, de forma geral, pelos mesmos elementos. Todos possuem um palco, para onde culminam todas as ações da festa⁴⁶ e também um espaço destinado aos bastidores — também chamados de *backstage* — onde ficam os camarins, banheiros, área de produção e área comum aos trabalhadores envolvidos na organização do polo. Esses espaços vão variar em tamanho e em conforto a depender da posição do Polo na hierarquia da festa. O Polo do Marco Zero, principal espaço da festa, recebe uma estrutura bastante grande, com aproximadamente 10 camarins, ampla área comum com televisores que transmitem o que acontece no palco, sofás, banheiros climatizados e dois espaços destinados à imprensa. O Polo do Arsenal possui um *backstage* um pouco menor, com

⁴⁵ Num espetáculo musical de palco é preciso estar atento a duas dimensões da experiência sonora: uma que está direcionada para os músicos que integram o espetáculo e que estão posicionados em cima do palco; e a outra para o público localizado em frente ao palco. De forma geral, as duas exigem técnicos específicos que ficam responsáveis pela operação de cada etapa. Para os artistas, o técnico de monitor terá como preocupação central equilibrar o som que os músicos estão escutando através das caixas de retorno. Já a experiência do público será mediada por um técnico de FOH — *front of house* — ou de PA — *public address* — dois nomes utilizados para designar essa função.

⁴⁶ Ainda que tenhamos definido os espaços da festa a partir da relação entre chão e palco, este continua sendo o espaço principal para onde culminam todas as atenções.

cerca de 5 camarins, um espaço destinado à produção e banheiros químicos, além de uma área comum por onde circulam artistas, convidados e demais profissionais ali envolvidos. Nesses dois Polos, antes e depois das apresentações, os artistas e produtores circulam por esse espaço, conversam, trocam contatos e fotos que vão diretamente para as redes sociais pessoais e profissionais. É um espaço utilizado para estabelecer e consolidar contatos que podem render frutos profissionais futuros e também para vincular a imagem pública entre os artistas — criando, por vezes, a ideia de comunidade entre artistas cujos contatos não se estendem para além daquele espaço. No Polo do Marco Zero, especificamente, esse contato também se estende a gestores e políticos locais, que costumam transitar pelas áreas comuns para saudar os artistas, fazer fotos que também serão publicadas nos jornais e nas redes sociais.

Já o Polo Descentralizado do Cordeiro, apesar de possuir o mesmo modelo de estrutura — com palco e *backstage* — apresenta um espaço bastante reduzido, com apenas 3 camarins e pequena área comum por onde circulam com alguma pressa os profissionais envolvidos em cada espetáculo. Os artistas precisam fazer uso dos camarins por um período bastante restrito. Quando termina um espetáculo, o artista desce do palco e precisa desocupar o camarim com alguma agilidade, pois a próxima atração já está chegando para ocupar seu lugar. E com isso, o tempo de permanência naquela área comum é bastante reduzido, dificultando as possibilidades de troca e criação de vínculos entre os profissionais. Uso o exemplo do Polo Descentralizado do Cordeiro apenas como modelo, pois foi a experiência que tive no Carnaval do Recife de 2019. Em 2018, nos trabalhos realizados com a Banda de Pau e Corda no Polo Descentralizado do Alto José do Pinho foi possível observar as mesmas coisas. Em 2020, trabalhando novamente com a Banda, dessa vez no Polo Descentralizado de Casa Amarela, a situação se repetiu. Essas diferenças entre a forma de ocupação dos espaços da festa, e entre os diferentes níveis de hierarquia existentes entre os Polos, merecem observação.

Mas existem pontos em comum na experiência dos três Polos. Para um produtor que trabalha nessa relação direta com a administração pública municipal em Recife, alguns processos fazem parte da rotina e devem ser executados com atenção. Além da flexibilidade com relação ao tempo de show e ao repertório ensaiado — algo que já citei anteriormente — é preciso também pensar no que vem em seguida, findada a festa. Entre as exigências impostas pela Prefeitura nessa relação contratual, há a comprovação de realização dos serviços prestados. É uma exigência que está subordinada à Lei 4.320/64 e à Lei Municipal 14.512/83, ambas responsáveis por regular a execução de despesas públicas no âmbito federal e municipal, respectivamente. Em ambos os casos, define-se que o processo de pagamento de uma despesa pública deve seguir um rito padrão: emissão de Nota de Empenho, Liquidação e Pagamento. A

liquidação será efetivada apenas se observada, entre outras coisas, a comprovação pela execução do serviço contratado. As duas leis são claras neste ponto, mas não especificam sobre quem recai a responsabilidade por tais comprovações, nem determinam como elas devem ser realizadas.

No caso em questão, a Prefeitura do Recife determina como deve ser feita a comprovação e de quem é tal responsabilidade. Apesar de haver possibilidade de variação de um ano a outro, produtores locais sabem que em cada apresentação realizada em Polo oficial do Carnaval do Recife será preciso registrar pelo menos 5 fotografias em ângulos diferentes, sendo necessário clareza na imagem quanto ao local do show, ano de realização e atração que está se apresentando, além de um vídeo de pelo menos 3 minutos de espetáculo. Para identificar o ano de realização, é sugerido pela Prefeitura que fique visível a arte afixada no fundo do palco ou na parte superior de sua estrutura, visto que a cada ano esta arte é alterada para se adequar à temática da festa. O local do show também pode ser atestado a partir do nome que aparece na arte presente no fundo do palco ou mesmo através de fotografias que apontem locais específicos que ajudem a identificar a rua ou o bairro em questão.

Para o Carnaval de 2018 a Prefeitura do Recife tentou alterar o edital de modo que a responsabilidade por essas comprovações fosse da Prefeitura para as apresentações que ocorressem nos Polos Oficiais. No entanto, no momento da contratação as produtoras eram informadas sobre a necessidade de registro fotográfico e audiovisual para comprovação dos shows e a ausência desse material chegou a dificultar alguns pagamentos. Naquela ocasião, seguiu a indicação do Edital e não fez todos os registros conforme exigidos nos anos anteriores. O pagamento então foi questionado e sua liberação atrasou algumas semanas até que conseguíssemos a autorização de recebimento. Em 2019, apesar do edital trazer com clareza a informação de que as comprovações por fotos e vídeos seriam de responsabilidade exclusiva da Prefeitura do Recife para as apresentações realizadas em Polos Oficiais, fizemos todos os registros, chegando a contratar profissionais específicos para tais atividades nos Polos do Arsenal e Marco Zero.

Esse tipo de contratempo na relação com a Prefeitura é algo recorrente e saber lidar com isso faz parte das habilidades exigidas para a atuação na área de produção em Recife. Em outras ocasiões, já realizamos apresentações nos ciclos festivos locais sem que contratos fossem assinados previamente e também sem que o órgão contratante houvesse emitido prévio empenho — obrigatório no processo de execução de despesa pública, como citamos anteriormente. Esses são problemas frequentes como parece sugerir a Orientação Técnica nº

01/2014 emitida pela Controladoria Geral do Município e sua Gerência de Orientações, Normas e Procedimentos. O texto do documento é bastante claro:

Reiteradamente, órgãos e entidades da Administração Municipal têm incorrido na prática da realização da despesa pública sem a emissão prévia do empenho, ou seja, sem o correto processamento da despesa pública. Ressalte-se que esta Controladoria Geral do Município já foi provocada, em diversas situações, a emitir posicionamento a respeito, o que demonstra que os órgãos e as entidades municipais pouco têm feito para se adequarem às exigências da legislação. (RECIFE, 2014)

A despeito do que é publicado em edital, os produtores e artistas que trabalham nessa relação direta com a Prefeitura durante os ciclos festivos precisam conhecer as práticas tradicionais da instituição, sob o risco de enfrentarem obstáculos para o recebimento de seus pagamentos por serviços prestados. Ainda que a criação de editais e convocatórias tenha sido uma iniciativa empreendida pela administração pública durante a gestão do PSB com o intuito de pautar a relação entre o poder público e a sociedade civil por preceitos republicanos como isonomia, transparência e democracia e fundamentada na criação de instrumentos⁴⁷ de uma burocracia no sentido weberiano (ESTEVEVES, 2016), as práticas recorrentes parecem sugerir uma realidade um pouco mais flexível. E isso não é exclusividade no processo de pagamento dos cachês.

Para finalizar a experiência de produção de um grupo de palco no Carnaval do Recife, é preciso realizar o pagamento dos prestadores de serviço. A espera pela liberação dos cachês pela Prefeitura pode chegar a vários meses. De fato, nos últimos dois anos esse tempo vem sendo reduzido. Em 2018 e 2019, foi preciso esperar em torno de dois meses após terminado o carnaval para receber os pagamentos devidos. Eles acontecem de maneira gradual, representando cada apresentação um processo distinto de pagamento — com empenho, comprovação, liquidação e pagamento distintos.

As negociações podem ser variadas, mas de forma geral os músicos precisam esperar o pagamento dos cachês pela Prefeitura para receberem por seus serviços. Outros profissionais, como motoristas de van, por exemplo, costumam receber com mais agilidade. Essas negociações vão variar entre produtores e bandas, mas é bastante comum acompanhar através das redes sociais alguns conflitos e cobranças que se tornam públicas entre músicos contratados e artistas — além, é claro, das reclamações constantes por parte da classe artística em geral pelos constantes atrasos. Menos comum entre os artistas de palco, é recorrente ouvir, entre os artistas e grupos de chão, a ideia de que o Carnaval do Recife é sustentado por agiotas. Por não poderem

⁴⁷ Refiro-me aqui às convocatórias e aos editais instituídos pela gestão do PSB na organização dos ciclos festivos da cidade.

aguardar o pagamento das subvenções — modalidade de fomento específica, nos ciclos festivos, para os grupos ditos de cultura popular — e dos cachês⁴⁸, que atrasam com bastante frequência, alguns grupos recorrem a pessoas físicas que prestam serviços de empréstimo de valores a juros — prática ilegal no Brasil — para conseguir colocar suas agremiações na rua. Como esses juros são geralmente mais altos que os dos bancos e os atrasos são imprevisíveis, é normal ouvir histórias de grupos que gastam mais do que recebem e acabam acumulando dívidas após o carnaval. O período que para os grupos e artistas de palco acaba sendo a principal fonte de receitas durante o ano, pode não cumprir esta função entre os grupos de chão.

Findo o processo de pagamento do Carnaval⁴⁹, os artistas e Bandas já estão totalmente inseridos na preparação dos festejos relacionados ao ciclo junino, que tem de forma geral um processo mais curto de produção. E passadas as festas de São João, inicia-se novo processo de produção do carnaval, com o ciclo sendo reiniciado aos poucos até culminar, no final do ano, com início das prévias carnavalescas e a intensificação dos trabalhos para o período momesco do ano seguinte.

É possível observar neste relato, a partir da citação a leis, editais, convocatórias e outros dispositivos da administração pública, uma busca constante — ainda que, por vezes, apenas no nível do discurso — por aquilo que Esteves vai identificar como sendo os “preceitos republicanos de transparência, democracia e isonomia na aplicação dos recursos públicos” (2016, p. 22). Esses preceitos fazem parte do dia a dia de quem trabalha com a produção cultural e lida diretamente com a gestão pública. É a impessoalidade como princípio fundamental do Estado em seus diferentes níveis. Mas há, na rotina do produtor e do artista que pretende trabalhar no Carnaval do Recife, um grande nível de pessoalidade, de relações afetivas e, por vezes, até mesmo familiares que influenciam nos modelos de articulação, ou relação, política

⁴⁸ Existe uma diferença entre os cachês e as subvenções como modalidades de pagamento da administração pública. O cachê representa um modelo mais comum, regido pela Lei Federal 8.666/93 e que deve seguir o rito padrão dos contratos celebrados pela administração pública - compreendendo as etapas de Empenho, Liquidação e Pagamento. Esse modelo prevê que o pagamento pelos serviços prestados à entes públicos só podem ser efetuados após comprovação de realização. Já a subvenção é um tipo de subsídio governamental que, no âmbito no Ciclo Carnavalesco, foi instituída através da Lei Municipal 3.346/1955 e regulamentada em diferentes momentos por leis de decretos — chegando à situação atual de regulamentação através do decreto 31.414/2018. Desde sua origem, a subvenção prevê o pagamento do auxílio em mais de uma parcela, sendo a primeira executava sempre antes da realização do carnaval. O recebimento da subvenção está condicionado a, entre outras coisas, uma prestação de contas sobre a utilização desses recursos.

⁴⁹ Aqui me refiro apenas ao processo de pagamento pela Prefeitura do Recife. Quando incluímos na observação outras instituições, a exemplo da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco — FUNDARPE —, ligada ao Governo do Estado, compreendemos que os ciclos acabam se sobrepondo um ao outro. Os atrasos no pagamento dos cachês muitas vezes fazem com que um grupo execute apresentações no Ciclo Junino sem ter recebido pelas apresentações do Ciclo Carnavalesco.

que se configuram no processo de produção da festa. Isso pôde ser observado em vários momentos durante a pesquisa, conforme veremos mais à frente.

Durante o período de organização do Carnaval do Recife 2018, entre os meses de agosto e dezembro de 2017, algumas temáticas passaram a ser centrais no debate público: alterações de data e local do concurso de agremiações; mudança na apresentação que marcava a abertura oficial do carnaval; além de uma mudança ampla na convocatória para os ciclos festivos. Todas as mudanças repercutiram bastante nas redes sociais, na imprensa tradicional e algumas delas foram discutidas em audiências públicas realizadas no auditório da Fundação de Cultura Cidade do Recife, localizado no 15º andar da Prefeitura.

A primeira mudança anunciada e posta em debate estava relacionada à convocatória para contratação artística durante os ciclos festivos do ano seguinte. Tradicionalmente, a Prefeitura, sob a gestão do Partido Socialista Brasileiro (PSB), costumava realizar uma convocatória individual para cada ciclo festivo. Neste momento, os grupos, artistas ou produtoras realizavam uma única inscrição contemplando a etapa documental (comprovantes de endereço, contratos de exclusividade de representação artística, cadastro nacional de pessoa jurídica e etc.) e também a etapa artística (apresentação do show, histórico da atração, fotos, comprovação de trajetória artística, etc.). Em cada novo ciclo, nova inscrição deveria ser realizada com o objetivo de contemplar novamente as etapas documental e artística. Isso significava a necessidade de, a cada nova inscrição, apresentar uma série de documentos relativos à pessoa física ou jurídica representante da atração proponente a cada ciclo. A nova proposta que a Prefeitura colocou em debate — ou colocou para aprovação, para ser mais exato, já que não houve de fato uma discussão sobre o conteúdo daquela proposta, apenas leitura e aprovação — previa uma convocatória única para os três ciclos festivos (carnavalesco, junino e natalino), onde os interessados deveriam realizar a etapa documental apenas uma vez, sendo chamado a apresentarem material artístico a cada novo ciclo. Isso facilitaria, de acordo com os gestores, a vida dos grupos e produtoras que não precisariam imprimir uma quantidade enorme de documentos (certidões e comprovantes) a cada nova inscrição, bastando apenas apresentar o material artístico referente àquela festividade pleiteada.

A instância de aprovação da nova proposta era o Conselho Municipal de Cultura e, para tanto, reuniões foram convocadas com o intuito de apresentar o documento, discutir suas particularidades e aprovar a versão final. Destaquei anteriormente que mais do que um debate, a Prefeitura parecia buscar simplesmente a aprovação e legitimação de sua proposta pela forma como aconteceu todo o processo. O Conselho Municipal de Cultura do Recife àquela altura estava desmobilizado. Segundo conversas que acompanhei durante as primeiras tentativas de

reunir o quórum necessário para a realização da reunião, a desmobilização do Conselho era decorrente de alguns fatores: não havia ocorrido eleições regulares para renovação do Conselho, estando os conselheiros convocados atuando fora do período de seus mandatos; as sucessivas ausências dos representantes da gestão municipal nas reuniões, ocasionando por diversas vezes o cancelamento da reunião por falta de quórum; a falta de compromisso de alguns conselheiros; e em alguns casos, a falta de recursos financeiros de alguns conselheiros que precisavam se deslocar de ônibus para as reuniões. Tudo isso foi apresentado como argumento durante as duas primeiras sessões convocadas e canceladas por falta de quórum. Apenas na terceira oportunidade foi estabelecido um quórum mínimo para o debate.

Iniciada a leitura do edital proposta pela Secretaria de Cultura, começou um debate sobre cada ponto apresentado. De forma geral, os debates estavam relacionados mais diretamente ao texto, a questões gramaticais e a ajustes formais que tornassem a proposta mais legível, facilitando a compreensão. Não houve nenhuma alteração substancial com relação ao conteúdo ali proposto. Em apenas uma sessão e com poucas contribuições apresentadas de fato pelos integrantes do Conselho Municipal de Cultura, a proposta apresentada para a nova convocatória foi aceita de forma unânime e, em seguida, confirmada pela gestão a partir da publicação em seu site para vigorar já no carnaval de 2018. A participação da sociedade civil, naquele momento representada pelos integrantes do Conselho Municipal de Cultura, me pareceu bastante limitada, seja pela legitimidade⁵⁰ dos conselheiros ali presentes, seja por não contar com uma influência mais ativa no processo de elaboração da proposta. A sociedade civil estava ali convocada não a participar ativamente do processo de elaboração e implementação de uma política pública, mas a validar a proposta previamente construída nos gabinetes da Secretaria de Cultura e apresentada sob uma mediação que privilegiava a voz da gestão.

Assim como uma assembleia pode significar uma forma de vontade popular, até mesmo pretendendo ser "a" vontade popular, significando condição indispensável de legitimidade do Estado, assembleias são organizadas pelos Estados com o propósito de exibir aos meios de comunicação o apoio popular do qual ostensivamente desfrutam. Em outras palavras, o efeito significativo das assembleias, o efeito legitimador, pode funcionar precisamente por meio de representações e de uma cobertura de mídia organizadas, reduzindo e enquadrando a circulação do "popular" como uma estratégia para a autolegitimação do Estado. (BUTLER, 2019, p. 25)

Apesar de trabalhar um contexto mais amplo de assembleias — abrangendo reuniões espontâneas em espaços públicos, o interessante nesse momento é a ideia de um "efeito

⁵⁰ Legitimidade, é preciso reforçar, questionada por seus mandatos já estarem fora do prazo de vigência, carecendo de realização de novas eleições. Vale destacar que até pelo menos janeiro de 2020 não havia sido realizada nova eleição para renovação de mandato dos conselheiros.

legitimador" proposta por Judith Butler (2019). Ela pode ser interessante para compreender a atuação dos membros do Conselho. A participação da sociedade civil ali observada — numa assembleia organizada e mediada pela gestão pública — me pareceu ser apenas uma simulação, como se o processo servisse apenas para estabelecer uma sensação de participação que servia, de um lado, como efeito legitimador para caracterizar a ação pública da Prefeitura como sendo democrática, transparente e participativa e, de outro, como sensação de dever cumprido por parte de um Conselho Municipal de Cultura responsável por ser o elo de ligação entre a sociedade civil e o Estado. É preciso destacar ainda que Judith Butler está buscando, no texto citado acima, refletir sobre a ideia de performatividade na formação de assembleias populares. Esse tema se relaciona diretamente com as diferentes ideias de participação que observo na construção do carnaval. Esse modelo de participação do Conselho em especial — ou sua sensação — e o efeito legitimador decorrente dele me chamou a atenção para as diferentes possibilidades de relação entre sociedade civil e administração pública nesse processo de organização da festa. As outras duas mudanças propostas pela Secretaria de Cultura para o Carnaval do Recife 2018 apontam para outras formas nessa relação.

Já a segunda alteração proposta, seguindo a ordem cronológica dos acontecimentos, foi debatida através de uma audiência pública para discutir as mudanças no Concurso de Agremiações. A proposta da Prefeitura era de alterar data e local do tradicional concurso. Sob a alegação de que o modelo vigente acabava por privilegiar o carnaval de palco e invisibilizar os concursos de agremiações carnavalescas — e, conseqüentemente, todo o carnaval de chão, conforme categoria utilizadas por meus interlocutores —, a Prefeitura do Recife, através da Secretaria de Cultura, formulou uma proposta de mudança: o Concurso de Agremiações em sua categoria principal passaria a acontecer na semana pré-carnavalesca e no bairro do Recife Antigo.

A proposta era a seguinte: o Concurso de Agremiações, cuja etapa principal acontecia na Avenida Nossa Senhora do Carmo, no bairro de São José, durante três dias de carnaval (domingo, segunda e terça-feira), passaria a ser realizado na semana pré-carnavalesca na Avenida Alfredo Lisboa, no Recife Antigo. A ideia era aproveitar o aumento de fluxo turístico no bairro do Recife Antigo durante a semana pré-carnavalesca para realizar o Concurso de Agremiações em um período em que o bairro — e toda a cidade, de forma geral — teria menos concorrência por visibilidade. A programação do Carnaval do Recife, por privilegiar um modelo de festa cujo palco é o elemento central, pode ser comparada a de um grande festival. Durante uma conversa informal no início da reunião, o Secretário Executivo, Eduardo Vasconcelos, chegou a classificar o Carnaval do Recife como “um dos maiores festivais do

mundo”. Essa caracterização da festa como festival impacta não apenas na forma como ela é organizada, mas também — e sobretudo — na maneira como ela é vivida e como a ideia de participação é concebida. Voltarei a esse ponto no tópico seguinte. Nesse momento, vale observar como o foco durante os dias oficiais do carnaval passa a ser o palco, deixando o chão em segundo plano. O argumento da Secretaria de Cultura era de que essa mudança corrigiria um dos maiores problemas da festa nessa relação entre chão e palco. Em minha dissertação de mestrado essa relação conflituosa foi observada em vários momentos, com destaque para a existência de duas experiências muito distintas de festa na cidade, o que poderia ser observado num simples caminhar entre os bairros do Recife Antigo e de São José (ANDRADE, 2016, p. 31-32).

Durante a audiência para discussão dessa proposta, várias lideranças de agremiações estavam presentes e o auditório estava claramente dividido em grupos que se reuniam por suas afinidades culturais — o grupo das escolas de samba, o dos maracatus de baque solto, os dos caboclinhos e tribos de índios. Era possível também observar que a participação no debate era distinta. Os líderes dos caboclinhos e tribos de índio, por exemplo, faziam seus comentários sobretudo dentro do próprio grupo, incluindo algumas ironias e piadas relativas a falas de integrantes da gestão, como forma de crítica. Os grupos de maracatu de baque solto estavam divididos quanto a proposta, mas acabaram sendo representados naquele momento pela fala de Maciel Salu, uma das vozes contrárias às mudanças propostas. Ele era também quem parecia ter maior proximidade com a Secretária Leda Alves, a quem teceu comentários elogiosos e que pareciam significar uma relação amistosa para além de suas atuações como sociedade civil e Estado. Os mais barulhentos e enfáticos em suas manifestações eram os líderes das escolas de samba. Foi possível perceber, inclusive, que havia uma disputa interna no grupo, onde a rivalidade dos concursos aparentemente se estendia para outros espaços de diálogo. As lideranças ligadas ao maracatu de baque virado também estavam contra a proposta, dessa vez de forma mais coesa, ainda que suas manifestações na audiência não tenham sido tão firmes.

Os argumentos levantados pelos líderes de grupos de cultura popular para se contrapor à proposta eram variados. Alguns líderes mais ligados ao candomblé e à jurema sugeriam interdição religiosa. Outros argumentavam que esta seria uma tentativa de excluir as diferentes expressões da cultura popular — profundamente ligadas a tradições de matriz africana — dos dias de festa. Acionavam, portanto, categorias associadas a raça e classe para pressionar a Secretaria de Cultura. Argumentavam ainda que a possibilidade de participação na semana pré-carnavalesca seria limitada sobretudo para os grupos de maracatu de baque solto e outros que tinham sua expressão vinculada a região da Zona da Mata, cujos brincantes seriam em grande

parte trabalhadores rurais. Esse argumento indicava que os trabalhadores rurais conseguiam, no período carnavalesco, negociar suas folgas com seus empregadores para poder participar dos concursos e apresentações oficiais. Caso o concurso fosse antecipado, seria inviável a participação de diversas agremiações compostas majoritariamente por trabalhadores rurais ligados, sobretudo, ao plantio da cana de açúcar. Essa hipótese foi discutida durante a audiência e levada em consideração na decisão final. As opiniões eram bastante divergentes entre os representantes das agremiações. Alguns apoiavam a ideia por trazer maior visibilidade, outros recusavam-se a aceitar baseados nos argumentos apresentados acima. Após a apresentação da proposta e a discussão inicial, foi marcada nova audiência para decidir se haveria ou não esta mudança.

No período entre as duas audiências a proposta passou a repercutir bastante na imprensa e, principalmente, nas redes sociais. Desta vez, o argumento que apontava um racismo institucional intrínseco à proposta passou a ser colocado de maneira mais enfática, sobretudo quando somada à proposta de alteração no espetáculo de abertura oficial do carnaval. A repercussão na imprensa deixava claro o impasse.

Uma proposta apresentada pela Secretaria de Cultura do Recife para alterar o local e a data dos desfiles e concursos das agremiações no carnaval 2018 vem provocando críticas e gerando discussões entre representantes de grupos de cultura popular e lideranças culturais do estado. Tradicionalmente realizadas no Polo Avenida Nossa Senhora do Carmo, no Bairro de Santo Antônio, no Centro do Recife, as apresentações podem ser transferidas para trecho da Avenida Alfredo Lisboa, Bairro do Recife, entre o Forte do Brum e o Museu Cais do Sertão, na semana de pré-carnaval. Entre as críticas levantadas, estão a "deslegitimação" dos representantes da cultura popular e uma "tentativa de higienizar" o carnaval recifense ao retirar os grupos de seu local tradicional e do período carnavalesco. Outra mudança que estaria em pauta, seria a retirada do encontro de maracatus da abertura oficial do carnaval do Recife. (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 2017).

Na audiência seguinte, não houve consenso quanto ao Concurso de Agremiações e a Secretaria decidiu manter o modelo já consolidado. Vale ressaltar que durante a primeira audiência a minha impressão era de que os representantes da sociedade civil ali presentes tendiam a aprovar a mudança, vislumbrando a possibilidade de maior visibilidade e, conseqüentemente, melhores condições para o Concurso. É o que aponta a fala de Fábio Sotero, Presidente da Associação dos Maracatus Nação de Pernambuco, AMANPE, registrada na mesma matéria. Segundo ele, tanto questões relacionadas à infraestrutura do polo destinado ao concurso quando a liberação da agenda do carnaval para mais um dia de shows contratados pelas prefeituras e pelo Governo do Estado seriam elementos positivos das propostas e demandas tradicionais dos grupos. A proximidade com o final do ano — e, portanto, com o

carnaval — e a falta de um consenso sobre a proposta, no entanto, fizeram com que a Secretaria recuasse, mas de fato me parecia ser majoritária a ideia de que a mudança seria positiva na tentativa de reduzir a desigualdade existente entre o palco e o chão, ainda que, durante a festa, o palco continuasse predominando.

Apesar da mudança não ter sido aprovada, a argumento de que a proposta teria um caráter racista e classista continuava a permear a discussão após a audiência pública. Isto porque, em paralelo, começava a circular a informação de que a abertura oficial da festa não seria mais com o espetáculo Tumaraca, o encontro de nações de maracatu de baque virado, criado durante a gestão do PT e que se tornou um dos símbolos do Carnaval Multicultural do Recife. E aqui vem a terceira mudança proposta. No lugar do encontro de maracatus, que reunia diversas nações num espetáculo único na sexta-feira de carnaval⁵¹, a Secretaria de Cultura propunha agora um espetáculo de frevo. A discussão em torno dessa mudança foi intensa nas redes sociais e na imprensa, mas, diferentemente das anteriores, não houve um debate aberto ou uma audiência pública para ouvir opiniões contrárias. A definição foi interna e apresentada oficialmente ao público durante evento no Paço do Frevo onde foi anunciada a programação geral do Carnaval do Recife, além de alguns detalhes como decoração, abertura oficial, mudanças com relação ao ano anterior e etc. Esse evento contou com a presença de artistas, políticas, gestores e do público em geral, além de ter contado com ampla cobertura da imprensa.

Neste momento, é importante fazer uma breve observação. O encontro de nações de maracatu durante a abertura oficial do carnaval do Recife é algo relativamente recente. Foi criado em 2002 numa parceria entre a Secretaria de Cultura do Recife — àquela altura representada pelo gestor João Roberto Peixe — e o percussionista Naná Vasconcelos. A ideia, de acordo com informação do então Secretário, era de criar um espetáculo que pudesse rivalizar com os espetáculos apresentados nos carnavais do Rio de Janeiro e de Salvador e, desta forma, chamar a atenção da mídia e dos patrocinadores. Aliada ao nome “Carnaval Multicultural do Recife” e a outras ações que foram sendo propostas e postas em prática durante aquele período (ANDRADE, 2016), o Tumaraca se consolidou de tal forma que passou a ser reconhecido como uma tradição do carnaval local. A despeito de sua recente história, tornou-se algo que podemos incluir no rol das modernas tradições, conforme definição do sociólogo Renato Ortiz (2006).

Normalmente, quando falamos de tradição nos referimos às coisas passadas, preservadas ao longo da memória e na prática das pessoas. Imediatamente nos vêm ao pensamento palavras como folclore, patrimônio, como se essas expressões conservassem os marcos de um tempo antigo que se estende até o

⁵¹ Apesar de ser conhecido como tríduo momesco — contemplando o domingo, a segunda e a terça —, o Carnaval do Recife possui oficialmente 5 dias, incorporando o já tradicional Sábado de Zé Pereira e, mais recentemente, a sexta-feira — quando acontece a abertura oficial da festa.

presente. Tradição e passado se identificam e parecem excluir radicalmente o novo. Poucas vezes pensamos como tradicional um conjunto de instituições e de valores que, mesmo sendo produtos de uma história recente, se impõem a nós como uma moderna tradição, um modo de ser. Tradição enquanto norma, embora temperada pela imagem de movimento e de rapidez. (ORTIZ, 2006, p. 207)

Por essa perspectiva, podemos falar que o encontro de maracatus na abertura oficial do carnaval se estabeleceu como tradição no contexto da festa. E criou uma norma que passou a ser possível — a do diálogo entre diferentes nações num único baque e sob o comando de um só mestre — apenas no contexto do carnaval. Acabar com isso, argumentavam os que eram contra a medida, significava destruir uma tradição local. E, ainda pior: significava acabar com uma tradição ligada às expressões culturais de matriz africana, o que significaria um racismo institucional de uma gestão que vinha sendo caracterizada pela falta de diálogo. Além da defesa da tradição, há um outro aspecto que merece relevo. Com a criação do Tumaraca, surge, além de um grande espetáculo, uma estratégia de fomento para os maracatus de baque virado. Isso porque além da visibilidade e do cachê recebido pelos grupos para a apresentação de abertura da festa, tanto as diferentes nações de maracatu quanto o próprio Naná Vasconcelos recebiam cachês pelos ensaios realizados nos meses que antecediam os carnavais. A disputa, portanto, era pela tradição ameaçada, mas também pelos recursos destinados aos ensaios.

É importante perceber que não há qualquer contradição entre os dois aspectos da disputa em questão. Por um lado, há a defesa de um aspecto que permeia sobretudo o campo das ideias, a tradição, e que representa um dos elementos mais relevantes de qualquer política pública que se destine a interagir com o que se convencionou chamar de Cultura Popular. Quando observamos, por exemplo, as políticas para o patrimônio imaterial — cujo escopo abrange tanto as festas populares, os diferentes carnavais e, principalmente, diferentes representações das culturas populares —, é possível compreender a centralidade da ideia de tradição para as estratégias de salvaguarda do bem cultural objeto dessa política. Por outro lado, é fundamental perceber a materialidade necessária em toda estratégia de salvaguarda. Seja no que tange ao registro e armazenamento dos saberes disponíveis sobre esses bens, nos instrumentos, peças cênicas, estruturas físicas e paisagens concretas que fazem parte do universo do patrimônio imaterial em questão, seja nos meios econômicos disponíveis para garantir a manutenção e transmissão dos saberes daqueles indivíduos — que em seus corpos representam a principal materialidade do imaterial a ser salvaguardado — detentores do patrimônio. Ao reivindicarem a manutenção de uma moderna tradição como o Tumaraca, há uma disputa pelo orçamento da

festa. Uma disputa pelo recurso público que se materializa na construção da paisagem festiva que abordaremos na terceira parte dessa tese.

Outro aspecto precisa ser lembrado. A proposta inicial de João Roberto Peixe, segundo informações de diferentes interlocutores durante pesquisa de mestrado e também durante essa pesquisa do doutorado, era de realizar uma abertura do carnaval promovendo diálogo entre diferentes agremiações de expressões culturais tradicionais do carnaval local. Estava prevista uma variação nas expressões contempladas, sendo o maracatu de baque virado apenas a primeira delas. Era, portanto, parte do projeto inicial do Carnaval Multicultural do Recife contar com a alternância nesse encontro que marca a abertura da festa. Assim, a tradição que agora estava sendo defendida era fruto de uma mudança no projeto inicial e também de pressões internas para a manutenção do encontro de maracatus como norma. Esse aspecto, no entanto, não foi apresentado no debate público que sucedeu a notícia de que, em 2018, a abertura do Carnaval seria realizada pelo Quinteto Violado, grupo musical reconhecido local e nacionalmente com mais de 45 anos de história. Isso sugere que a disputa narrativa sobre a tradição aciona estratégias sempre contingentes. Variando o espaço e os atores envolvidos, varia também o argumento - ainda que a temática central permaneça.

A escolha de uma banda de música popular — ainda que com valor cultural reconhecido pelos seus pares — para substituir o encontro de maracatus na abertura da festa talvez tenha contribuído para que houvesse tamanha resistência à proposta. Jogava luz num dos grandes conflitos do carnaval do Recife: a disputa entre chão e palco. Saía de foco um espetáculo primordialmente de chão — ainda que o palco/passarela se fizesse presente e central durante o evento — que reunia centenas de batuqueiros provenientes sobretudo dos bairros periféricos da cidade, das classes menos favorecidas, num grupo compostos majoritariamente por pessoas negras, e subia ao palco uma banda representante de uma tradição fortemente ligadas às classes médias e altas da sociedade local. O espetáculo em homenagem ao frevo tinha como argumento central apresentar o ritmo mais próprio do carnaval local a partir de uma leitura cronológica e contou com a participação de diversos convidados especiais, artistas de várias gerações da cena local. De acordo com a justificativa apresentada por representantes da Prefeitura, o fato de coincidir o dia da abertura oficial do carnaval, a sexta-feira imediatamente anterior ao Sábado de Zé Pereira, com o aniversário do frevo, cujo dia é comemorado em Recife todo ano em nove de fevereiro, foi determinante para a decisão.

Neste caso, a pressão da sociedade civil não foi suficiente para fazer a Secretaria de Cultura recuar em seu projeto. A saída encontrada foi realizar o tradicional encontro de maracatus no dia anterior, na quinta-feira. Ainda não seria a abertura oficial do carnaval, mas o

encontro estava mantido como um desfile pelo Bairro do Recife. Entre os integrantes e lideranças das nações de maracatu, uma afirmação: o carnaval do Recife passava, a partir de então, a ter sua *abertura oficial*⁵² na quinta-feira, ganhando assim mais um dia de festa. Esta foi uma forma de disputar os sentidos da festa e se posicionar politicamente. Além disso, garantiram assim a remuneração pelos ensaios no período pré-carnavalesco, tão importante para a manutenção dos grupos. Além do Tumaraca, outro evento foi criado para dividir espaço na quinta-feira pré-carnaval: o Ubuntu, um encontro de afoxés que desfilam pelas ruas do Recife Antigo e realizam a lavagem da Alameda Rio Branco, em direção ao Marco Zero da cidade. Os afoxés, que não participam do Concurso de Agremiações e não costumam ter tanto destaque na folia recifense, acabou por conquistar um espaço que, segundo Fabiano Santos, presidente da União dos Afoxés de Pernambuco, vem se tornando mais evidente. O que ficou aparente neste episódio foi um outro modo de articulação política. Na disputa pelos sentidos da festa — e o posicionamento das nações é apenas um elemento entre as diversas possibilidades — um tipo específico de relação se apresentou relevante.

No anúncio oficial da programação do carnaval, a secretária Leda Alves explicou como havia surgido a ideia de realizar a mudança na abertura do carnaval. Segundo seu relato, a Secretaria de Cultura já estudava fazer essa alteração e, por coincidência, o Quinteto Violado apresentou uma proposta que, talvez por "intervenção divina" — segundo a própria Leda Alves — se encaixava perfeitamente no que pretendia a Secretaria de Cultura. O discurso da Secretária foi complementado por outras duas narrativas construídas em momentos distintos para explicar a situação. Em entrevista a um jornal local, um dos integrantes do grupo afirmava que a proposta havia sido encomendada pela Fundação de Cultura Cidade do Recife. De acordo com matéria escrita pelo crítico musical José Teles e publicada no dia 04 de fevereiro de 2018, "o pessoal da Fundação de Cultura sugeriu que o Quinteto Violado apresentasse um projeto de show pegando o gancho de que o evento aconteceria no dia convencionado como do seu surgimento [do frevo], 9 de fevereiro". Posteriormente, outro integrante do grupo, em conversa informal durante o ensaio de um espetáculo que produzíamos em parceria, explicou que havia aproveitado uma ocasião familiar para propor o projeto à Secretária - com quem mantém uma relação de intimidade e a quem se refere como madrinha. "Quero fazer a abertura do carnaval e tenho um projeto para apresentar". E dessa forma teria conseguido o aval da Secretária de Cultura do Recife para apresentar à Prefeitura um projeto de frevo para a abertura do carnaval.

⁵² Apesar de ser coerente dentro do discurso criado pelos grupos de maracatu para disputar os sentidos da festa, o correto seria apontar a nova data destinada ao encontro de nações de maracatu como uma abertura oficiosa, visto que para a Prefeitura do Recife a abertura oficial continua sendo na sexta-feira.

As três versões, longe de serem opostas, se complementam para a melhor compreensão do processo de construção da abertura do carnaval do Recife como uma mistura de interesses públicos e privados e de como esses interesses são expressos a partir dos diferentes contextos para, por fim, refletirem na festa popular.

Às diferentes formas de articulação política acima citadas, soma-se uma outra que foi observada paralelamente às discussões sobre o concurso, o edital e a abertura do carnaval. Trata-se de uma articulação empreendida por cantores e grupos locais tradicionalmente ligados ao carnaval de palco. São cantores e cantoras de frevo e samba, além de bandas e orquestras com forte relação com a festa. Reunidos num grupo denominado Coletivo Pernambuco, passaram a se articular para pressionar a Prefeitura do Recife por mais espaço para os artistas locais na grade de programação do carnaval — e, obviamente, para os integrantes do grupo —, além de melhorias nas condições de contratação e pagamento.

Apesar de existir há mais tempo, o Coletivo Pernambuco passou a ter uma atuação mais sistemática, com reuniões semanais e pauta de reivindicações divulgada na imprensa, a partir de meados de 2017. Algumas pautas relacionavam-se com a classe artística de forma geral, como a desburocratização do processo de pagamento dos cachês artísticos e a garantia de celeridade na liberação dos recursos. Outras, no entanto, eram mais especificamente relacionadas aos integrantes do grupo, caso este da inclusão dos artistas na grade de programação do carnaval — notadamente nos polos de maior destaque na festa. Este último aspecto me interessa mais para a compreensão dos diferentes contextos de articulação política e de como o entrelaçamento desses contextos vai refletir no resultado final da folia.

As reuniões do Coletivo Pernambuco acontecem sempre na empresa Publikimagem — empresa de publicidade local —, cujo escritório está localizado na Avenida Agamenon Magalhães, região central do Recife. Um dos sócios da empresa, Rominho Pimentel, é também líder de um dos grupos que integra o Coletivo, a banda Som da Terra. As reuniões são restritas aos membros integrantes do grupo e o meu acesso à estrutura e às deliberações do Coletivo foi mediado por conversas estabelecidas no âmbito profissional — como produtor de um grupo que divide projetos com outros integrantes do Coletivo Pernambuco, pude conversar em diversas oportunidades informalmente sobre essas questões. Também tive um mediador bastante específico: meu pai, cantor e líder da Banda de Pau e Corda, é um integrante do grupo. Em conversas particulares, pude compreender um pouco melhor o funcionamento do grupo e como pensam seus integrantes. Minha atuação, nesse caso, é bastante particular. Além de observar à distância através da repercussão nas redes sociais e na imprensa, passei a conversar bastante com meu pai sobre as ações do grupo e, em alguns momentos, a auxiliar com

informações sobre editais, esclarecimentos sobre processos de decisão e até na escrita de textos que seriam divulgados na imprensa. Por fim, tive a oportunidade ainda de acompanhar o Coletivo Pernambuco em atuação pública quando da realização de reunião com representantes do Ministério Público de Pernambuco, do Tribunal de Contas do Estado, da Secretaria de Cultura do Recife e da Fundarpe.

De forma geral, o que foi possível perceber em minha observação foi a falta de conhecimento geral entre os artistas envolvidos no Coletivo Pernambuco no sentido de compreender os processos institucionais de tomada de decisão, as instituições envolvidas na definição das programações ou nos processos de contratação e pagamento, ou até mesmo sobre as políticas públicas de cultura desenvolvidas pela gestão municipal e estadual de uma forma geral. Isso contrastava com a relação que os integrantes das agremiações de cultura popular pareciam ter com a política pública e seus discursos. Enquanto os líderes das agremiações reconheciam sua força como representantes de uma coletividade e se apropriavam de discursos da própria gestão para poder garantir seus espaços e seus interesses, os artistas do Coletivo Pernambuco pareciam articular-se através de uma relação de compadrio com políticos — vereadores, deputados estaduais e federais — ou por relações de proximidade com gestores — secretários, presidente de fundação e até mesmo do Prefeito —, além de usar a visibilidade que possuem junto à mídia local como forma de pressão política.

A relevância desses artistas e grupos de palco para a imagem do Carnaval do Recife, aliás, era sempre um aspecto bem compreendido por eles e utilizado como estratégia. Em pelo menos duas oportunidades, observei a articulação realizada entre os integrantes do Coletivo Pernambuco para a realização de uma reunião do grupo com o Prefeito do Recife, Geraldo Júlio. Utilizando-se de sua influência com servidores da Prefeitura ou até mesmo com o próprio prefeito, alguns integrantes conseguiam marcar uma reunião direta com o prefeito para discutir suas demandas. Nas reuniões eram apresentadas as principais reclamações dos artistas - que são, também, reclamações da classe artística local de uma forma generalizada. Problemas com o pagamento dos cachês, com a burocratização dos processos de contratação e prestação de contas e com a valorização dos artistas locais — conforme apontado por mim anteriormente — eram lembrados, enquanto a gestão aproveitava o momento para justificar alguns desses problemas, apontando as instituições de controle — notadamente o Tribunal de Contas do Estado — como responsável pela quantidade de documentos e comprovações necessários nessa relação entre gestão pública e classe artística. Ao final da reunião, uma foto oficial era feita, com o prefeito ao centro e os artistas em sua volta. Em uma das ocasiões, ainda em 2017, participaram da reunião também o Presidente da Fundação de Cultura Cidade do Recife, Diego

Rocha, o então Gerente Geral de Ação Cultural, Silvio Dantas, e a Secretária de Turismo, Esporte e Lazer, Ana Paula Vilaça. A reunião, às vésperas do Carnaval, acaba tendo uma dupla função: por um lado, serve para garantir aos artistas um espaço de destaque no principal polo do carnaval — todos os participantes acabaram tendo espaço na programação do Marco Zero, seja como artistas principais, seja como convidados; por outro lado, coube à Prefeitura do Recife aproveitar a ocasião para publicar, em seu site oficial, uma notícia sobre o encontro para apontar a disposição da gestão ao diálogo. Uma das participantes da reunião e do Coletivo, a cantora Nena Queiroga, foi ouvida pela assessoria de imprensa do Prefeito e destacou que "Antes de tudo é uma conversa de confraternização"⁵³.

É necessário observar que as formas de articulação política apresentadas brevemente aqui não são exclusivas dos grupos citados. Não é exclusividade dos grupos *de chão*, por exemplo, a apropriação do discurso da gestão como estratégia política, assim como não é exclusividade do *palco* o uso de relações compadrio com agentes públicos para conseguir seus espaços. É exatamente neste sentido que o conceito de entrelaçamento das lógicas sociais (OLIVIER DE SARDAN, 2001; 2017) não pode ser aplicado integralmente ao caso aqui exposto, ainda que influencie a leitura proposta na pesquisa. Apesar de trabalhar com o pressuposto fundamental de que os "atores que são foco das ações de desenvolvimento" — ou em nosso caso, da política pública — são capazes, "destacando as competências e a capacidade dos atores em interferir nos seus respectivos contextos de atuação", conforme destaca Marcelo Carneiro (2012, p. 134), ao apontar o entrelaçamento de lógicas sociais no desenvolvimento de políticas públicas, Olivier de Sardan parece sugerir a presença de grupos coesos que atuam politicamente a partir de características homogêneas. Como destaquei acima, dentro dos grupos existem divergências e suas estratégias de articulação política variam de acordo com os atores envolvidos na disputa. Nesse sentido, talvez seja mais interessante falar em um entrelaçamento existente entre diferentes contextos de articulação política. E são esses contextos que vão formar os grupos, não o contrário. E os agrupamentos sociais serão, desta forma, sempre efêmeros.

Nesse sentido, Bruno Latour (2004) nos ajuda a inverter a lógica de pensamento sobre a política ao sugerir que ao contrário do que se possa imaginar, a política não seria um reflexo da sociedade em que estaria inserida, mas uma forma de relação dentre as que servem como meio de fazer, ou criar, a sociedade.

⁵³ A matéria intitulada "Prefeito Geraldo Júlio recebe artistas locais para tratar do Carnaval 2017" foi produzida pela assessoria de imprensa da Prefeitura do Recife e publicada no portal da instituição em 31 de janeiro de 2017. O acesso pode ser realizado através do site <http://www2.recife.pe.gov.br/noticias/31/01/2017/prefeito-geraldo-julio-recebe-artistas-locais-para-tratar-do-carnaval-2017>.

Para reencontrar a preciosa eficácia da palavra política, é preciso partir da idéia de que, segundo a vigorosa expressão de Mme. Thatcher, “a sociedade não existe”... Se ela não existe, é preciso fazê-la. E se é preciso fazê-la, é preciso estabelecer os meios para isto. A política é um destes meios. (LATOURE, 2004, p. 12)

E não apenas os grupos vão se formar e se alterar a partir das relações políticas, mas os conceitos e ideias vão variar de acordo com o contexto de enunciação, do *Outro* com o qual nos relacionamos. Categorias como tradição, autenticidade e mesmo política vão operar de maneira relacional, podendo um mesmo ator ou grupo se referir a tradição ou a política de forma diferente a depender de quem seja o seu interlocutor no momento. O fato é que, ao considerar política como uma forma de relação, Latour parece sugerir que o processo de formação de agrupamentos sociais seria algo próximo do que se convencionou chamar de performativo.

Se você não promover a festa hoje ou não imprimir o jornal agora, simplesmente perderá o agrupamento, que não é um edifício à espera de restauração, mas um movimento que precisa continuar. Se uma dançarina para de dançar, adeus à dança. A força de inércia não levará o espetáculo adiante. Por isso precisei introduzir a distinção entre o ostensivo e o performativo: o objeto de uma definição ostensiva permanece aí, não importa o que aconteça ao dedo indicador de quem assiste. Mas o objeto de uma definição performativa desaparece quando não é mais representado – ou, caso permaneça, isso significa que outros atores entraram em cena. E essa cena, por definição, não pode ser o “mundo social”, pois ele próprio fatalmente precisa de renovação. (LATOURE, 2013, p. 63)

Apesar do autor evitar expressamente a utilização deste termo, talvez seja coerente dizer que a articulação entre atores sociais ocorra através de performances de formação de grupo. E essa performatividade se expressa de diferentes formas a depender do grupo em formação ao qual observamos. Sobre o caráter performativo na formação desses diferentes grupos, Judith Butler vai observar que "performatividade caracteriza primeiro, e acima de tudo, aquela característica dos enunciados linguísticos que, no momento da enunciação, faz alguma coisa acontecer ou traz algum fenômeno à existência" (2019, p. 35). Ainda que não pretenda restringir sua ação à enunciação — e o título de seu recente livro "Corpos em aliança e a política das ruas" reforça essa ideia⁵⁴ — a autora destaca em vários momentos a relevância da performatividade linguística. A palavra política de Latour seria uma forma de performatividade linguística, como define Butler. Ao falar, por exemplo, que a abertura do Carnaval do Recife com o encontro de nações de maracatu é uma tradição da festa local, os grupos estão a um só tempo criando a tradição e acionando um discurso que forma o grupo. Da mesma forma, ao falar que o Carnaval do Recife ganharia um novo dia - com o encontro sendo transferido para a quinta-feira anterior

⁵⁴ Essa ideia será melhor trabalhada na terceira parte da tese, quando abordarei com mais detalhes o caráter corpóreo da performatividade no contexto do Carnaval do Recife.

à abertura oficial — os maracatuzeiros pretendem de fato criar um novo dia de festa e reforçar a ideia de grupo. É um discurso que tem a capacidade de criar uma nova situação e também acionar uma série de efeitos.

Nesse sentido, a defesa do concurso de agremiações ou da abertura do carnaval com um encontro de maracatus pode ser ancorada na ideia de tradição da mesma forma que os artistas de palco, representantes do frevo canção, podem exigir seu espaço na festa e a manutenção de um modelo de carnaval baseado no palco. Como apontei anteriormente (ANDRADE, 2016), o modelo de festa pública privilegiando o palco como elemento central não é uma criação, em Recife, do Carnaval Multicultural. Na gestão anterior à do PT já é possível observar a criação de polos, inclusive descentralizados, de folia em que o palco é o ponto principal para onde convergem os foliões.

As observações acima apenas apontam algumas das formas de articulação política empreendidas pela sociedade civil em torno do carnaval. Além delas, há ainda a articulação do público presente nos polos descentralizados que vão atuar no espectro do que James Scott (1990) vai chamar de infrapolítica.

A partir da experiência no Carnaval do Ibura (ANDRADE, 2016) é possível observar que o público presente no polo descentralizado vai se movimentar pelo espaço da festa como se passasse uma mensagem. Ocupar o centro do polo, em frente ao palco, ou movimentar-se pelas margens, permanecendo inclusive fora do espaço delimitado oficialmente pode ser percebido como um discurso oculto que serve como sustentação para uma atuação política ativa e pública, como a criação de um dia de carnaval — fora da programação oficial — dedicado aos artistas e público ligados ao movimento LGBT.

A infrapolítica, aliás, é um elemento importante para compreender a atuação de todos os atores e grupos envolvidos na organização do carnaval, visto que na relação com a Prefeitura há um claro desequilíbrio de forças entre o Estado e a sociedade civil. O lado mais fraco, obviamente, vê sua atuação limitada por vários aspectos, sendo o medo de perder espaço na festa o principal deles. Esse medo pode ser observado, entre outros momentos, durante uma audiência pública na Câmara Municipal do Recife convocada em 2016 pela então vereadora Marília Arraes, do Partido dos Trabalhadores, onde pretendia discutir um projeto de lei de sua autoria cujo objetivo principal era regular a contratação e pagamentos de artistas pela Prefeitura do Recife. Na ocasião, a vereadora decidiu convidar produtores, artistas e mestres de cultura popular⁵⁵ para relatarem seus problemas na relação com a Prefeitura, mas se surpreendeu ao

⁵⁵ A categoria de mestre da cultura popular designa, nas políticas públicas nacionais, uma liderança ligada a grupo, expressão cultural ou comunidade, detentora de um conhecimento reconhecido pela coletividade da qual faz parte,

ver o silêncio do público presente. No mesmo momento, ela passou a destacar o medo existente na classe artística de forma geral em denunciar tais problemas. O medo é justificável. Em uma cidade cujo principal contratante é o poder público, não é razoável querer se desgastar com os gestores que estão no poder no momento e correr o risco de ver sua vida dificultada na hora de participar das programações culturais.

Para driblar esse problema, os grupos e artistas precisam criar estratégias que lhes permitam pressionar o poder público municipal sem que haja um desgaste claro entre as partes e, na medida do possível, sem que haja um prejuízo individual. Nesse sentido, vemos nos últimos anos uma articulação cada vez mais forte entre diferentes grupos de artistas tanto de chão quanto de palco para lutar por espaços. A observação dessa articulação não se encerra em si, mas se desdobra na tentativa de compreensão das formas de tomada de decisão que vão produzir a festa. O Carnaval do Recife é construído a partir de uma sucessão de decisões que são tomadas ora como respostas a pressões externas, ora pensando nas possibilidades de evitar tais pressões. Ainda que no nível do discurso, os processos de decisão sejam defendidos como democráticos, transparentes e participativos, há uma variedade enorme de possibilidades e nem sempre o discurso se materializa em prática.

3.3 “FAZER GESTÃO”: A CONSTRUÇÃO CULTURAL DO ESTADO E AS PRÁTICAS COTIDIANAS NA RELAÇÃO ENTRE A PREFEITURA DO RECIFE E OS TRABALHADORES DA CULTURA

Um dos desafios apresentados nessa pesquisa no que se refere às relações entre estado e sociedade civil na construção do Carnaval do Recife está na possibilidade de definição deste “conceito com gente dentro” de que fala Piero Leirner — como destaquei na primeira parte da tese. O Estado, na perspectiva antropológica, é um conceito que está diretamente relacionado com o contexto ao qual se observa. Mas então, como compreender o estado nessa relação com

vinculada à memória coletiva e transmitida através de gerações por via oral e a partir da experiência prática, conforme indicado na página 11 do Manual de Orientações do Prêmio Culturas Populares 2018 elaborado pelo Governo Federal através do extinto Ministério da Cultura. Os mestres da cultura popular têm seu valor reconhecido a partir de uma relação com a coletividade, enquanto os artistas são identificados e classificados a partir de atributos e valores mais diretamente ligados à individualidade. A distinção entre artistas e mestre de cultura popular vai operar no contexto local como reforço da tensão existente entre o chão e o palco na festa. Aos artistas está destinado o lugar do palco, enquanto para os mestres está reservado o chão.

a cultura local? Os antropólogos Akhil Gupta e Aradhana Sharma nos dão uma boa perspectiva ao sugerir a definição do estado a partir de uma construção cultural, incluindo aqui as práticas cotidianas e as representações públicas.

Anthropological analyses of the state, then, begin with the counter-intuitive notion that states that are structurally similar may nonetheless profoundly different from each other in terms of the meanings they have for their populations. Cultural struggles determine what a state means to its people, how it is instantiated in their daily lives, and where its boundaries are drawn. These cultural struggles are waged in the sphere of representation but also in the domain of the everyday practices of state agencies.⁵⁶ (GUPTA; SHARMA, 2008, p. 11)

A observação dos autores parece encontrar eco na leitura apresentada por David Graeber ao afirmar que a definição de burocracia de Weber seria um resultado direto de sua relação com o serviço postal alemão em sua época.

One reason it was possible for Weber to describe bureaucracy as the very embodiment of rational efficiency is that in the Germany of his day, bureaucratic institutions really did work well. Perhaps the flagship institution, the pride and joy of the German civil service was the Post Office. In the late nineteenth century, the German postal service was considered one of the great wonders of the modern world. Its efficiency was so legendary, in fact, that it casts a kind of terrible shadow across the twentieth century. Many of the greatest achievements of what we now call “high modernism” were inspired by—or in many cases, built in direct imitation of—the German Post Office. And one could indeed make a case that many of the most terrible woes of that century can also be laid at its feet.⁵⁷ (GRAEBER, 2015, p. 153)

A teoria defendida por David Graeber é de que a relação da prática cotidiana de Max Weber teria permitido ao autor alemão criar a sua compreensão clássica do estado e, sobretudo, da burocracia e sua racionalidade específica. Faz sentido se pensarmos como nós mesmos ressignificamos com frequência os limites do estado e as significações da burocracia a partir das nossas próprias experiências e do cruzamento dessas experiências com as representações públicas que o próprio estado nos oferece diariamente por meio de propagandas, notícias e

⁵⁶ Análises antropológicas do estado, então, começam com uma noção contraintuitiva de que estados que são estruturalmente semelhantes podem ser profundamente diferentes em termos de significados que eles possuem para suas populações. Disputas culturais determinam os significados do estado para o seu povo, como eles são introduzidos na vida cotidiana da população e onde suas fronteiras estão delimitadas. Essas disputas culturais acontecem na esfera da representação pública, mas também no domínio das práticas cotidianas das agências estatais. [Tradução nossa]

⁵⁷ Um dos motivos pelos quais Weber pôde descrever a burocracia como a própria personificação da eficiência racional é que, na Alemanha de sua época, as instituições burocráticas realmente funcionavam bem. Talvez a principal instituição, o orgulho e a alegria do serviço público alemão sejam os Correios. No final do século XIX, o serviço postal alemão era considerado uma das grandes maravilhas do mundo moderno. Sua eficiência era tão lendária, na verdade, que lança uma espécie de sombra terrível sobre o século XX. Muitas das maiores conquistas do que hoje chamamos de “alto modernismo” foram inspiradas - ou, em muitos casos, construídas em uma imitação direta - nos Correios Alemães. E pode-se, de fato, argumentar que muitas das mais terríveis desgraças desse século também podem ser atribuídas a seus pés. [Tradução nossa]

documentos oficiais publicados. Essas experiências vão ser o motor para a definição, inclusive, das fronteiras entre os interesses do estado e da sociedade civil.

Rather than hoping we can find a definition that will fix the state-society boundary (as a preliminary to demonstrating how the object on one side of it influences or is autonomous from what lies on the other), we need to examine the political processes through which the uncertain yet powerful distinction between state and society is produced.⁵⁸ (MITCHELL, 2006, p. 171)

Vale destacar que apesar de identificar a fronteira entre estado e sociedade em seu caráter circunstancial — recusando, assim, a externalidade dessa divisão —, o cientista político Timothy Mitchell observa que a fronteira não é irrelevante ou mesmo ilusória. Significa, na verdade, que ela vai ser definida a partir de um contexto interno ao próprio processo de relação entre o estado e o outro, de modo que a própria definição de fronteira será responsável em parte por construir o que o autor chama de “efeito de estado” (MITCHELL, 2006), que representaria a imagem do estado como uma entidade única a partir da experiência prática.

The multiple arrangements that produce the apparent separateness of the state create effects of agency and partial autonomy, with concrete consequences. Yet such agency will always be contingent on the production of difference — those practices that create the apparent boundary between state and society.⁵⁹ (MITCHELL, 2006, p. 176)

Se observarmos, como fiz acima, as relações existentes entre a sociedade civil e a Prefeitura do Recife dentro do contexto do Carnaval do Recife, bem como a representação pública oferecida pela gestão para definir a sua autoimagem, podemos compreender melhor o processo de construção cultural do estado. Identifiquei no início do capítulo algumas modalidades de relação entre sociedade civil e a administração pública no processo de construção do Carnaval do Recife. Ainda que não seja uma lista exaustiva das possibilidades, acredito serem as modalidades mais relevantes para a nossa observação. Quais sejam: a) as relações mediadas por dispositivos burocráticos; b) aquelas estabelecidas a partir de mobilização de base por grupos da sociedade civil; c) as relações mediadas pela visibilidade ou por relações de intimidade entre artistas ou grupos e agentes públicos e; d) as interações individuais mediadas por interesses pessoais e relações de intimidades estabelecidas fora do contexto da administração pública.

⁵⁸ Em vez de esperar que possamos encontrar uma definição que fixará a fronteira estado-sociedade (como uma preliminar para demonstrar como o objeto, de um lado, influencia ou é autônomo com relação ao que está do outro), precisamos examinar os processos políticos por meio dos quais a distinção incerta, porém poderosa, entre estado e sociedade é produzida. [Tradução nossa]

⁵⁹ Os múltiplos arranjos que produzem a aparente separação do Estado criam efeitos de agência e autonomia parcial, com consequências concretas. No entanto, tal agência sempre será contingente à produção de diferença — aquelas práticas que criam a fronteira aparente entre o estado e a sociedade. [Tradução nossa]

Em primeiro lugar, observemos a relação estabelecida a partir de dispositivos burocráticos. Como apontei acima, artistas, grupos e produtores precisam enfrentar uma série de dispositivos burocráticos para participar do Carnaval do Recife. Desde a inscrição no sistema Cultura Recife, site criado pela Prefeitura do Recife para reunir todas as informações de seus fornecedores na área cultural, passando pela inscrição, através desse sistema, no edital do Ciclo Carnavalesco — com todas as exigências que isso representa — até chegar na prestação de contas, quando artista precisa comprovar a realização de sua atividade no ciclo para só então receber o devido cachê. Essa relação entre trabalhadores da cultura e Prefeitura do Recife a partir da burocracia da festa é responsável, em alguma medida, pela construção cultural do estado e pela definição das fronteiras entre as ações de um lado e do outro da disputa. Ela é, portanto, a base material para a construção de um estado que não está mais identificado como uma entidade externa e separada da sociedade, com um poder disciplinador que afeta a sociedade apenas a partir de constrangimentos e limitações impostas às ações e condutas da população. Esta seria uma visão própria do que Timothy Mitchell (2006) chama de “efeito de estado”, que seria umas abstrações do estado a partir de sua dimensão não-material — portanto, apartado da sua construção cultural a partir das práticas cotidianas — em que seu poder seria exercido de fora para dentro.

one can see both the factory regime and the power of the state as aspects of the modern reordering of space, time, and personhood, and the production of the new effects of abstraction and subjectivity. It is customary to see the state as an apparatus of power and the factory as one of production. In fact, both are systems of disciplinary power and both are techniques of production. Both produce the effect of an abstraction that stand apart from material reality. In the case of political practice, as we have seen, this abstraction is the effect of the state — a non-material totality that seems to exist apart from the material world of society.⁶⁰ (MITCHELL, 2006, p. 281)

Na verdade, o que vemos na relação entre sociedade civil e estado a partir da burocracia da festa é um poder disciplinador que age a) externamente, constrangendo e limitando as ações dos produtores, mas também — e, eu diria, sobretudo — b) internamente, produzindo as condutas e ações a partir de uma disciplina própria da relação com a burocracia. Se, por um lado, os dispositivos e as condutas criadas pelos editais, sistemas de inscrição e exigências documentais pretendem limitar dentro do que se considera os preceitos republicanos básicos

⁶⁰ pode-se ver tanto o regime de fábrica quanto o poder do Estado como aspectos da reordenação moderna do espaço, tempo e pessoalidade, e a produção dos novos efeitos de abstração e subjetividade. É costume ver o estado como um aparelho de poder e a fábrica como um aparelho de produção. Na verdade, ambos são sistemas de poder disciplinar e ambos são técnicas de produção. Ambos produzem o efeito de uma abstração que se destaca da realidade material. No caso da prática política, como vimos, essa abstração é o efeito do Estado — uma totalidade imaterial que parece existir separada do mundo material da sociedade. [Tradução nossa]

almejados pela burocracia estatal, entendida aqui no seu sentido weberiano — quais sejam a isonomia, a transparência e a democracia (ESTEVES, 2016) —, as condutas e comportamentos dos artistas e produtores em sua relação com o estado, por outro, esses mesmos dispositivos são responsáveis por criar uma racionalidade burocrática que vai atuar produzindo comportamentos e condutas que serão usadas para lidar com essas burocracias e com o estado. De algum modo, estamos diante da armadilha do “fazer-se Estado” (BLÁZQUEZ, 2012), onde a prática cotidiana com a burocracia estatal de se retroalimenta, significando um processo que gera uma racionalidade estatal ao mesmo tempo em que constrói significado sobre os seus limites.

É importante notar que a mesma burocracia criada para garantir isonomia e transparência na relação entre sociedade civil e Estado — ela própria, parte do discurso público que cria a representação responsável também pela construção cultural desse efeito de Estado do qual falamos acima — é compreendida em alguma medida como forma de exclusão de uma parcela da população. Ao adotar uma série de procedimentos burocráticos baseados na escrita — convocatórias com inúmeras páginas de texto —, instrumentos de inscrição que dependem de uma série de documentos como comprovação de cachê, certidões negativas de débito e declarações de representação exclusiva, e adoção de um sistema digital para mediar a relação com a Prefeitura, a Secretaria de Cultura acaba por dificultar o acesso a uma parcela considerável dos trabalhadores da cultura — sobretudo aqueles ligados às tradições de chão, cujo contexto de precarização se reflete em níveis mais baixos de escolaridade e acesso a tecnologia de informação. O que seria uma política de democratização do acesso pode acabar por se tornar mais um instrumento de aprofundamento das desigualdades.

Para se adaptar aos dispositivos burocráticos apresentados pela Prefeitura do Recife e ser incluídos na programação oficial, os grupos precisam então criar estratégias. Uma delas, bastante comum, é se vincular a alguma empresa — com ou sem fins lucrativos — que represente os grupos e artistas em seus contratos com a administração pública. São produtoras criadas com esse objetivo. Algumas delas chegam a representar até trinta artistas num mesmo ciclo. E recebem, por essa representação, um percentual do cachê que pode variar de dez a vinte por cento — sendo esse último o percentual mais comum. O trabalho dessas empresas é de manter suas certidões negativas em dia e utilizar seu conhecimento técnico específico para realizar as inscrições de todos os grupos nos editais. Isso cria um custo a mais para artistas e grupos com menos condições de lidar com a burocracia estatal, reduzindo ainda mais seus ganhos pelos trabalhos prestados. Como esses são artistas cujos cachês costumam ser menores em relação a aqueles mais reconhecidos — sobretudo os de palco — isso acaba por gerar ainda mais desigualdade.

Outra possibilidade é se adaptar à burocracia a partir do investimento em formação específica. Vários cursos já foram oferecidos para capacitar artistas e produtores na elaboração de projetos culturais. São processos de formação técnica direcionados, sobretudo, às leis de incentivo municipal e estadual. Mas acabam cumprindo a função de apresentar aos participantes elementos que são mais gerais. Isso ajuda os participantes a se apropriarem de categorias próprias da burocracia estatal, mas enfrentam ainda assim o obstáculo de apresentar alguns conceitos próprios de uma atividade escrita para pessoas cuja tradição cultural está fundamentalmente relacionada à transmissão oral de conhecimento. Há, nesses casos, uma tentativa de fazer com que os instrumentos disciplinadores próprios da burocracia estatal produzam condutas que vão em alguma medida transformar as próprias tradições. A isso, costuma-se chamar de profissionalização. Não devemos imputar a tais estratégias um valor essencialmente negativo, sob o risco de considerarmos as tradições e, sobretudo, as culturas populares como instituições sem historicidade e, portanto, estanques no tempo e no espaço. O sociólogo jamaicano Stuart Hall, utilizando a categoria de cultura popular a partir da obra de Gramsci, nos oferece uma boa leitura sobre essa relação entre Estado e cultura popular.

In adopting such a long historical conspectus on the relations between the state and popular culture, it is necessary to be clear that neither the state nor popular culture exhibits a continuous uninterrupted identity throughout this long period of capitalist development. The constitution of both the state and popular culture themselves changes just as do the relations between them; indeed, their shifting constitution is, in part, an effect of the changing relations between them and of the ways in which such transformations have contributed to and been informed by more epochal shifts in the organization of class-cultural relationships and the associated forms and mechanisms of ruling class hegemony.⁶¹ (HALL, 2006, p. 361)

Se as duas categorias são construídas historicamente e tem suas transformações em grande medida condicionadas por — e condicionadoras de — relações estabelecidas entre elas, é preciso compreender a estratégia da burocracia estatal também como uma forma de relação e observar de que forma ela modifica tanto o Estado quanto as culturas populares e também as fronteiras existentes entre as duas. Nesse sentido, essa relação mediada pela burocracia estatal e seus dispositivos para a criação da festa vão transformar as formas de conduta daqueles envolvidos em seu processo. Diante dos constrangimentos e limitações impostas pelo edital,

⁶¹ Ao adotar uma leitura histórica ampla sobre as relações entre o Estado e a cultura popular, é necessário deixar claro que nem o Estado nem a cultura popular exibem uma identidade contínua e ininterrupta ao longo desse longo período de desenvolvimento capitalista. A constituição do próprio estado e da cultura popular muda, assim como as relações entre eles; na verdade, sua constituição inconstante é, em parte, um efeito das relações mutáveis entre eles e das maneiras pelas quais tais transformações contribuíram e foram informadas por mudanças mais históricas na organização das relações culturais de classe e as formas e mecanismos associados da hegemonia da classe dominante. [Tradução nossa]

pelo sistema de inscrição e pelo processo de avaliação das propostas, os artistas, grupos e seus produtores vão buscar criar alternativas para garantir a presença nas programações.

Antes de seguir, é preciso ainda destacar uma outra dimensão da burocracia estatal. De acordo com Fabiano Santos, interlocutor citado acima como representante dos Afoxés de Pernambuco, em um dos anos em que inscreveu o Afoxé Alafin Oyó, do qual faz parte, para integrar a programação do Carnaval do Recife teve sua inscrição inabilitada pela Prefeitura, sob alegação de que havia faltado documentação obrigatória — algo que ele nega. Em sua visão, os editais implementados pela Prefeitura do Recife durante a gestão do PSB, diferentemente daquela política de balcão que representava a situação anterior, é positiva por garantir instrumentos jurídicos através dos quais os grupos podem brigar por espaço e reclamar dos problemas. No entanto, ele aponta que a burocracia, em si, não garante isonomia e impessoalidade. “Eles [os gestores] inabilitam o que eles acham que é prejudicial [por razões políticas] e depois contratam apenas como convidados nesses dois espaços”, disse Fabiano, ao se referir ao Encontro de Afoxés do Pátio do Terço e ao Ubuntu — dois espaços que estão garantidos para os afoxés de Pernambuco no Ciclo Carnavalesco. Percebe-se uma desconfiança com relação à implementação da burocracia estatal. Se para a Prefeitura a criação desses dispositivos burocráticos serve para legitimar as ações públicas enquanto respeitadas dos preceitos republicanos, para agentes da sociedade civil podem identificar nesses mesmos dispositivos uma dimensão de poder que atua a partir do segredo — dos mecanismos que acontecem naquela zona cinzenta da burocracia que está oculta aos olhos da população. Essa dimensão do segredo está presente na leitura de David Graeber (2015) sobre a burocracia a partir de sua compreensão da teoria proposta por Max Weber (2006).

This superiority of the professional insider every bureaucracy seeks further to increase through the means of keeping secret its knowledge and intentions. Bureaucratic administration always tends to exclude the public, to hide its knowledge and action from criticism as well as it can.⁶² (WEBER, 2006, p. 64)

Como as decisões burocráticas relacionadas à construção da programação — desde o processo de habilitação documental até a fase de avaliação de mérito⁶³ e, posteriormente, de contratação — são realizadas internamente pelos próprios gestores sem que se tenha muita

⁶² Essa superioridade do profissional inserido no contexto a burocracia parece aumentar ainda mais por meio da manutenção do segredo sobre seus conhecimentos e intenções. A administração burocrática sempre tende a excluir o público, a esconder seu conhecimento e suas ações das críticas da melhor maneira possível. [Tradução nossa]

⁶³ Neste ponto específico, é preciso observar que há participação da sociedade civil através de integrantes do Conselho Municipal de Política Cultural. No entanto, além das reuniões para avaliação das propostas serem realizadas a portas fechadas, o conselho está desde 2014 sem realizar eleições regulares, motivo pelo qual tem sua legitimidade questionada por trabalhadores da cultura.

clareza sobre os procedimentos, os produtores e artistas costumam ver com desconfiança todo e qualquer obstáculo que seja encontrado ao longo do processo — e que, porventura, venha a frustrar as expectativas criadas. Mesmo aqueles profissionais mais bem informados sobre cada uma dessas etapas, como é o caso de Fabiano Santos — que, além de Presidente da Associação de Afoxés de Pernambuco, é também bacharel em direito e possui vivência nas culturas populares há mais de 25 anos —, acabam por desconfiar do processo e buscar outras alternativas para garantir a presença na programação da festa.

E é exatamente neste ponto em que a perspectiva weberiana de burocracia é tensionada ao limite ao ser colocada à prova diante de processos que estão diretamente relacionados com a existência de seus dispositivos, sendo criados por eles e também responsáveis por sua criação. Aqui está presente, de uma forma muito direta, a relação entre culturas populares e Estado na perspectiva de Stuart Hall (2006). Essa relação vai ser transformada ao longo da história de acordo com as mudanças ocorridas em cada um dos lados do processo ao mesmo tempo em que vai ser responsável pela transformação de ambos a partir das mudanças ocorridas na relação.

The boundary between state and non-state realms is thus drawn through the contested cultural practices of bureaucracies, and people's encounters with, and negotiations of, these practices. Everyday statist encounters not only shape people's imagination of what the state is and how it is demarcated, but also enable people to devise strategies of resistance to this imagined state.⁶⁴ (GUPTA; SHARMA, 2006, p. 17)

Diante dos dispositivos burocráticos implementados pela Prefeitura do Recife — somados à imagem pública da instituição referindo-se aos processos a partir da exaltação de suas características técnicas e seus objetivos democráticos — os produtores e artistas se encontram diante do que parece ser a princípio uma contradição. A isonomia, transparência e democracia são contraditados com a ausência de informação clara sobre a tomada de decisão, a desigualdade própria de uma programação que tradicionalmente privilegia alguns grupos em detrimento de outros e a ausência de participação social — ao menos aquela compreendida como legítima — na construção das grades de programação de cada polo. É preciso, então, buscar outras alternativas para enfrentar essa contradição. E as estratégias encontradas podem se enquadrar dentro de processos próprios do que se compreende como parte do jogo político, quando realizados a partir de mobilização de base, assembleias e audiências públicas e pressão pública por demandas coletivas, ou pode seguir caminhos vistos como menos legítimos — ainda

⁶⁴ A fronteira entre as esferas estatais e não estatais é, portanto, traçada por meio das práticas culturais contestadas das burocracias e dos encontros e negociações das pessoas com essas práticas. O estatismo cotidiano busca não apenas moldar a imaginação das pessoas sobre o que é o estado e como ele é demarcado, mas também permite que as pessoas planejem estratégias de resistência a esse estado imaginado. [Tradução nossa]

que absolutamente tradicionais dentro do jogo político local. Assumo aqui uma ideia de legitimidade tal qual observada no campo, onde será mais legítima uma atuação que é pública. A mobilização coletiva pública, por exemplo, será vista como mais legítima que as demais estratégias que se utilizam de relações privadas ou íntimas para alcançar objetivos — que podem ser coletivos ou individuais. É preciso destacar que ambas as formas de atuação são observáveis tanto entre os artistas e grupos de chão quanto entre aqueles que atuam nos palcos da festa.

Nesse sentido, vemos somarem-se às estratégias de mobilização pública alguns outros mecanismos para alcançar o objetivo final de obter espaço nas programações da festa. Grupos e artistas mobilizados coletivamente passam a buscar entre seus círculos de relação alguns interlocutores que tenham mais influência dentro da gestão. Estes podem ser políticos eleitos — vereadores, deputados estaduais e federais ou, mais dificilmente, senadores —, gestores inseridos na máquina pública municipais — secretários de cultura ou de outra pasta, secretários executivos, assessores, etc. — ou mesmo lideranças políticas vinculadas a partidos, mas que estejam fora da gestão — lideranças comunitárias, filiados a partidos aliados do governo e etc. De forma geral, o que se pretende com essas relações é facilitar o acesso aos gestores públicos com o intuito de apresentar as demandas daquele coletivo. Em vários momentos, por exemplo, o Coletivo Pernambuco conseguiu, através de relações privadas, marcar agenda com o Prefeito Geraldo Júlio para defender a presença de seus integrantes em posição de destaque nas programações do Carnaval do Recife. Essas reuniões acabam por encontrar uma dupla função. Para os artistas, serve como forma de garantir um canal de diálogo mais direto dentro do governo e de demonstrar força política do grupo — ao acessar diretamente o mandatário do município. Para o Prefeito que recebe os artistas, a reunião é importante sobretudo por seus minutos finais, quando geralmente um de seus assessores entra na sala para fazer um registro fotográfico do evento. Além de demonstrar boa vontade para com os artistas, o Prefeito ainda utiliza a ocasião para apresentar uma representação pública de que a gestão está disposta ao diálogo e também demonstrar prestígio — sobretudo nas situações em que os artistas ou grupos possuem visibilidade midiática ou legitimidade na comunidade em que se situa.

Uma quarta modalidade de relação entre sociedade civil e Estado dentro do contexto de organização do Carnaval do Recife que pude observar foi aquela mediada por relações de intimidade e motivadas por interesses individuais de artistas ou grupos. Essa estratégia, realizada de forma menos transparente, costuma se utilizada sobretudo quando as demais não surtiram efeito ou quando seus interesses estão fora do alcance dessas estratégias. Por exemplo: costuma-se utilizar dessa estratégia para buscar ser homenageado de determinada edição do

Carnaval, para propor projetos especiais que estejam fora do escopo do edital ou ainda para solucionar problemas burocráticos que pelos meios tradicionais seriam inviáveis — como em situações de inabilitação por documentação em que o artista precisa recorrer a outras estratégias para tentar ser contratado como convidado por fora do edital. Nestes casos, artistas e grupos se utilizam de relacionamentos pré-estabelecidos para poder acessar os gestores, mas não apenas. É preciso ainda garantir que seus pleitos serão recebidos com interesse. E para isso é necessário que o interlocutor tenha alguma relação de maior proximidade com o artista ou grupo que o procura. Essa relação pode ser uma amizade de muitos anos, algum vínculo familiar ou mesmo uma relação profissional consolidada fora e antes de uma das partes integrar a gestão pública.

Listei acima quatro modalidades principais observadas por mim durante a pesquisa quanto à relação entre sociedade civil e Estado no contexto da organização do Carnaval do Recife. De forma geral, todas elas estão referidas ao processo de construção da grade de programação — ainda que indiretamente como, por exemplo, no caso citado do homenageado do Carnaval. Talvez seja possível afirmar que duas delas, as duas primeiras, são modalidades que estão inseridas no contexto de uma relação com um Estado abstrato, entidade externa à sociedade e cuja relação com ela se dá a partir de meios impessoais como a burocracia estatal e a mobilização pública coletiva. Sua característica principal seria a impessoalidade e, se observadas isoladamente, elas estariam diretamente relacionadas a uma definição do Estado que se aproxima mais diretamente daquela representação pública proposta pela própria Prefeitura do Recife em seus discursos e propagandas. No entanto, elas não estão isoladas e, como vimos, se somam a outras modalidades para construir uma definição de Estado em diálogo com a sociedade.

As duas modalidades seguintes, identificadas dentro do jogo político como sendo menos legítimas — como citei e expliquei acima — são estratégias usadas pelos atores políticos que estão situados fora da administração pública para encontrar caminhos de acesso aos gestores, aos recursos e aos espaços. É o que se convencionou chamar, no contexto local, como “fazer gestão”. E aqui talvez seja interessante observar essa ideia de jogo político. No livro *The Utopia of Rules* (2015), David Graeber dedica um dos capítulos a falar sobre a burocracia a partir da ideia de jogo. Para tanto, o autor diferencia o jogo enquanto verbo, no inglês *play*, e o jogo enquanto substantivo, ou *game* em inglês. A diferença, me parece, está na definição do *game* como a construção de um mundo a partir de regras e fronteiras, enquanto *play* estaria associado mais diretamente a uma espécie de criatividade que transcende essas fronteiras. Segundo o

autor, “Bureaucracy create games — they’re just games that are in no sense fun”⁶⁵ (GRAEBER, 2015, p. 190). E complementa dizendo que “Games, them, are a kind of utopia of rules”⁶⁶ (GRAEBER, 2015, p. 191).

Se a burocracia cria um universo que está definido por fronteiras bem desenhadas e por regras que, no limite, impõem uma utopia de isonomia, transparência e democracia para o Estado e para as suas relações com a sociedade civil, fazer gestão seria, portanto, uma forma de jogar o jogo a partir da redefinição dessas fronteiras. E na medida em que observamos os resultados desse processo, desse jogo, como elementos fundamentais na construção da política pública para a festa, é possível compreender o Estado definido a partir da relação com a cultura local, com o contexto e suas práticas cotidianas. No nosso caso, talvez seja interessante utilizar a compreensão proposta por James Ferguson, para quem “‘The State’, in this conception, is not the name of an actor, it is the name of a way of tying together, multiplying, and coordinating power relations, a kind of knotting or congealing of power”⁶⁷ (2006, p. 282). O autor ainda complementa sua leitura sobre o Estado e a burocracia estatal a partir da metáfora da máquina.

The use of the “machine” metaphor here is motivated not only, as above, by science-fictional analogy, but by a desire (following Foucault [1979, 1980a] and Deleuze [1988]) to capture something of the way that conceptual and discursive system link up with social institutions and processes without even approximately determining the form or defining the logic of the outcome. As one cog in the “machine,” the planning apparatus is not the “source” of whatever structural changes may come about, but only one among a number of links in the mechanism that produces them. Discourses and thought are articulated in such a “machine” with other practices, as I have tried to show; but there is no reason to regard them as “master practices,” over-determining all others.⁶⁸ (FERGUSON, 2006, p. 283)

A construção cultural do Estado a partir das práticas e experiências cotidianas dos trabalhadores da música — aqui representados por artistas e produtores — e também das representações públicas propostas pela Prefeitura do Recife será mediada, em alguma medida, por essas modalidades de relação apontadas acima e seus desdobramentos. Todas elas formam

⁶⁵ Burocracia cria jogos – mas não são jogos divertidos. [Tradução nossa]

⁶⁶ Os jogos, então, são uma espécie de utopia das regras. [Tradução nossa]

⁶⁷ O “Estado”, nesta concepção, não é o nome de um ator, mas de uma forma de agregar, multiplicar e coordenar relações de poder, uma espécie de firmamento ou consolidação do poder. [Tradução nossa]

⁶⁸ O uso da metáfora da “máquina” aqui é motivado não apenas, como acima, pela analogia da ficção científica, mas por um desejo (seguindo Foucault [1979, 1980a] e Deleuze [1988]) de capturar algo da maneira como o sistema conceitual e discursivo se vincula a instituições e processos sociais, mesmo sem determinar a forma ou definir a lógica do resultado. Como uma engrenagem na “máquina”, o aparato de planejamento não é a “fonte” de quaisquer mudanças estruturais que possam ocorrer, mas apenas um entre vários elos no mecanismo que as produz. Discursos e pensamentos se articulam nessa “máquina” com outras práticas, como tentei mostrar; mas não há razão para considerá-los como “práticas mestras”, determinando todas as outras. [Tradução nossa]

o que Michel Foucault (2006) vai trabalhar a partir do conceito de governamentalidade e que, em alguma medida, serve como referência para a maior parte dos autores citados nesse item.

4 O CHÃO, O PALCO E A CIDADE EM DISPUTA

Falar sobre política cultural em Recife é também falar sobre cidade. A dimensão espacial da política pública na cidade é um dos pontos a serem observados. Isso porque envolve uma série de questões fundamentais na compreensão da cultura local e em especial do carnaval. E se entendemos o carnaval como um campo de disputa, a cidade é ao mesmo tempo o território dessa disputa e o seu objeto. Não é de hoje, como já vimos. Na primeira parte dessa tese, fiz um breve levantamento histórico sobre a construção de fronteiras no desenvolvimento do carnaval local, enfatizando sempre a relação de disputa da rua, dos espaços da festa e como isso influenciava diretamente no modelo de carnaval adotado para a cidade.

Na segunda parte, abordei o processo de organização do carnaval e os conflitos que se formam a partir da relação estabelecida entre diferentes grupos da sociedade civil que se reúnem e criam entre si fronteiras para disputar espaços e significados da festa. Essas fronteiras, estabelecidas entre os próprios grupos, mas também entre sociedade civil e administração pública, vão girar sobretudo no entorno de um dispositivo tecnológico que está no centro do debate do carnaval local nos últimos vinte anos: o palco. É sobre a disputa entre chão e palco e as fronteiras que são criadas e também quebradas durante esse processo que vou tratar nesta terceira parte. Mais uma vez, as infraestruturas da festa — notadamente aquela parcela mais diretamente relacionada às tecnologias do espetáculo e também à estrutura urbana — serão elementos cruciais para os arranjos e rearranjos em que se inserem os processos de relação política da festa na cidade.

4.1 O PALCO NO CENTRO DA FESTA

Se há um elemento central em minha pesquisa, esse elemento parece ser o palco. Não apenas na pesquisa, mas em minha vida pessoal e profissional. Digo isto porque o palco é o dispositivo tecnológico que condensa de uma forma bastante singular as questões que envolvem todo o desenvolvimento teórico-metodológico desta tese. E quando falo sobre palco, não estou me referindo a um conceito abstrato acionado apenas para representar um dos elementos em disputa na festa. Falo sobre uma estrutura física que surge na paisagem festiva da cidade quase repentinamente não por suas características próprias, mas pela invisibilidade com que tratamos

o seu processo de vida — ou vida social, seguindo a ideia de Arjun Appadurai, para quem "a forte tendência contemporânea é considerar o mundo das coisas inerte e mudo, só sendo movido e animado, ou mesmo reconhecível, por intermédio das pessoas e de suas palavras" (2008, p.17). Essa dinâmica de invisibilização — ou o que seria uma característica própria das infraestruturas segundo Susan Star (2020), ou seja, a transparência — que aponto acima com relação a o palco é afetada por um processo que visa esconder a estrutura de ferro ou alumínio atrás de inúmeros banners com a marca dos realizadores e patrocinadores, de artes referentes ao tema do carnaval e informações sobre o polo, além de telões e de luzes de led utilizadas como ornamento para o palco. Essas ações seriam o que Matthew B. Crawford vai definir como "une nouvelle culture technique dont l'objectif essentiel est de dissimuler autant que possible les entraille des machines"⁶⁹ (2016, p. 07). Essa nova cultura vai reduzir o valor do trabalho manual e, portanto, dos trabalhadores especializados na montagem dos palcos.

Volto, então, a Appadurai que nos oferece um direcionamento para o estudo dessas coisas.

Mesmo que nossa abordagem das coisas esteja necessariamente condicionada pela ideia de que coisas não têm significados afora os que lhes conferem as transações, atribuições e motivações humanas, o problema, do ponto de vista antropológico, é que esta verdade formal não lança qualquer luz sobre a circulação das coisas no mundo concreto e histórico. Para isto temos de seguir as coisas em si mesmas, pois seus significados estão inscritos em suas formas, seus usos, suas trajetórias. Somente pela análise destas trajetórias podemos interpretar as transações e os cálculos humanos que dão vida às coisas. Assim, embora do ponto de vista *teórico* atores humanos codifiquem as coisas por meio das significações, de um ponto de vista *metodológico* são as coisas em movimento que elucidam seu contexto humano e social. (APPADURAI, 2008, p.17)

Por ser filho de um cantor de música popular, carrego em minha memória o palco como a primeira referência profissional do meu pai. Mas antes de entender que meu pai era cantor, entendi que ele era montador de palco⁷⁰. A partir de meados da década de 1990 meu pai passou a trabalhar, junto com minha mãe, neste setor. Criou então uma empresa cujo principal serviço que dispunha era a montagem de palco. A arte já não era suficiente para garantir as despesas do mês, então foi preciso ir além da atuação como cantor e buscar outras fontes de renda. Começou com montagem de palco quase por acaso e nessa atividade passou quase vinte anos. Sempre

⁶⁹ Uma nova cultura técnica cujo objetivo essencial é de dissimular tanto quanto possível as entranhas das máquinas. [Tradução nossa]

⁷⁰ Refiro-me a ele como montador de palco, apesar de não ser essa exatamente a sua função. Ele era, de fato, empresário do setor de infraestrutura para eventos, mas por ser dono de uma empresa de pequeno porte, estava sempre acompanhando de perto as montagens, convivendo diretamente com toda a equipe e coordenando o processo desde o carregamento dos caminhões, ainda no começo do processo, até a desmontagem dos palcos e retorno do material ao galpão. Ele próprio, em várias ocasiões, se referia à sua atuação dessa forma.

trabalhando com eventos, dividia a sua atuação entre a montagem de palcos e a apresentação musical — algumas vezes nesse mesmo palco que havia montado. E se o palco é o elemento central da minha vida pessoal — e profissional, já que começo minha trajetória profissional também como assistente dos meus pais na empresa da família —, é possível dizer também que ele é o centro de uma disputa que representa como nenhuma outra a festa local. A disputa entre o chão e o palco, divisão que já existe há muitos anos, mas que se reforça a partir da criação do Carnaval Multicultural do Recife, é uma questão fundamental para a compreensão do Carnaval do Recife. O Multicultural, como já enfatizei em outras oportunidades, pode ser definido como um modelo de festa na cidade baseado em três ideias centrais: democratização, diversidade e descentralização. Mas se quisermos trabalhar a partir de uma definição diferente, sem precisar recorrer a categorias diretamente vinculadas à definição proposta pela gestão pública à época, podemos dizer que se tratou de um modelo de festa onde a cidade, dividida em polos, hierarquizou seus espaços a partir da localização geopolítica dos bairros, mas também — e sobretudo — a partir do dispositivo tecnológico em torno do qual vai girar todo o desenvolvimento de cada espaço festivo.

Os polos cujo palco representava o elemento central estavam sempre posicionados mais próximos do topo da hierarquia da festa — ainda que entre eles houvesse outros elementos de diferenciação, tais como o bairro em que estavam situados, a programação definida por marcadores de identidade ou mesmo a visibilidade midiática e, conseqüentemente, o investimento financeiro em sua estrutura. Se utilizarmos como exemplo os polos centrais, é possível observar que o espaço chamado de Polo das Tradições durante o Multicultural, localizado no Bairro de São José e destinado aos desfiles do Grupo Especial do Concurso de Agremiações, está posicionado muito abaixo dos demais polos centrais. Não caberia sequer uma comparação direta entre eles, sendo melhor colocá-los entre os polos descentralizados — em grau de relevância e visibilidade dentro do contexto da festa. E mesmo entre estes, alguns bairros sempre tiveram mais destaque que o concurso de agremiações, tais como o Polo da Várzea, o Polo do Ibura ou o Polo do Alto José do Pinho. No Carnaval do Recife a estrutura se mantém a mesma, com a hierarquia da festa sendo perpetuada. Novos polos descentralizados foram criados, redistribuindo a relação hierárquica na festa. Um exemplo é o Polo Lagoa do Araçá, no bairro da Imbiribeira. Ainda assim, não houve redistribuição de forças em benefício do polo onde se concentra o concurso de agremiações.

Como é possível observar na descrição que fiz sobre minha experiência como jurado⁷¹, o Concurso de Agremiações guarda características próprias que o diferenciam dos demais polos da festa. A principal delas talvez seja a ausência de um palco. Já os polos comunitários, também conhecidos como *polinhos*, são espaços cujo elemento central é um palanque — uma espécie de palco de pequeno porte e muitas vezes com infraestrutura precária. Ainda que disponham de algo próximo a um palco, os *polinhos* são definidos por outras características que os colocam no fim da hierarquia da festa. Fato é que, entre os espaços e modos de brincar o Carnaval do Recife, o palco tem seu lugar de destaque como marcador de diferenciação.

Apesar disso, pouco se fala sobre esse elemento tão fundamental e que consome um percentual relevante de recursos da festa local. Em 2007, no auge do Carnaval Multicultural do Recife, a despesa do Núcleo de Infraestrutura / Cenografia Urbana representava quase 20% do custo total da festa — um valor absoluto de R\$4.163.726,09 —, dos quais pouco menos da metade era destinada a estruturas tubulares — um total de R\$2.041.327,25 —, como são chamadas as estruturas em ferro⁷² formadas por tubos e abraçadeiras para a montagem de palcos, tendas, arquibancadas, camarotes e pórticos. Essas informações foram disponibilizadas pelo então Secretário de Cultura, João Roberto Peixe, durante minha pesquisa de mestrado. Para a contratação desses palcos, a Prefeitura do Recife abria um processo de licitação pública que precisava ser realizado com no mínimo três meses de antecedência. Em alguns anos a modalidade de licitação escolhida era o Registro de Preço, reunindo os gastos anuais previstos pela Prefeitura para esses serviços em um único processo de licitação. A licitação acontecia na forma de Pregão Presencial, quando representantes das empresas participantes devem ir até o local da licitação com envelopes com a proposta e também com a documentação exigida em edital para, presencialmente, negociarem os preços — reduzindo os valores quando há concorrência. Atualmente as licitações acontecem através do sistema de pregão eletrônico, quando os participantes vão negociar através de uma plataforma virtual numa espécie de leilão ao contrário — onde vence o participante que oferecer o serviço pelo menor preço.

Após conhecer uma alta constante durante os primeiros anos de execução do Carnaval Multicultural do Recife, o pregão eletrônico foi um dos responsáveis por reduzir os preços de infraestrutura dos últimos anos. Por ser um sistema online — reduzindo o custo com deslocamentos — onde os participantes interagem entre si de forma anônima, abriu-se a

⁷¹ A minha descrição se refere ao espaço destinado ao desfile dos grupos 1, 2 e Acesso, mas a estrutura segue o mesmo padrão.

⁷² Pouco depois essa estrutura tubular seria substituída por *grid's* de alumínio estrutural, mais leve, prático de montar e também mais caro.

possibilidade de concorrência para fornecedores vindos do interior de Pernambuco e até mesmo de outros estados vizinhos, algo pouco comum nos anos anteriores em que se realizavam pregões presenciais. Dessa forma, os fornecedores locais não conseguiam prever os interesses de seus concorrentes já conhecidos da própria cidade ou mesmo articular preços entre si. Outro fator que fez os custos com estrutura baixarem foi a inversão na ordem das análises. Enquanto no pregão presencial a documentação das empresas participantes era analisada antes da abertura dos envelopes das propostas, no pregão eletrônico a ordem é invertida e a documentação é avaliada apenas após a disputa de preço. Neste caso, a empresa que vence a disputa precisa apresentar uma série de documentos que atestem a capacidade da empresa para execução do serviço e também a ausência de dívidas públicas. Caso a empresa não tenha êxito na fase documental, o participante que ficou em segundo lugar no pregão é que ganha o direito de apresentar a documentação e, estando tudo correto, executar o serviço.

Após o processo de licitação, com as empresas definidas, inicia-se o processo de planejamento e montagem. A maior parte das empresas trabalha com um sistema em que parte da equipe é contratada em regime CLT e a outra parte é contratada por diária ou *empreitada*⁷³ — nome usado para designar o contrato por projeto, independente do tempo de serviço. Empresas de menor porte costumam ter poucos profissionais contratados regularmente em regime CLT, ficando então submetidas à contratação por empreitada ou por diária. Na prática, significa que essas empresas estão mais sujeitas à pressão dos trabalhadores. Os montadores tem mais poder de decisão sobre a forma de contratação e vão precisar escolher: por diária — considerando a possibilidade de tornar o trabalho mais lento para ganhar mais diárias numa mesma montagem — ou por empreitada — prevendo a possibilidade de ser contratado em diferentes montagens no mesmo ciclo. Esses profissionais, que estão entre as funções mais invisíveis entre os que atuam diretamente na realização da festa, possuem pouca formação e, em grande parte, são analfabetos ou semianalfabetos. Atuam, no entanto, na montagem de estruturas complexas que exigem o conhecimento de arquitetura e engenharia — não por acaso, são exigidos licenciamentos específicos nos órgãos de fiscalização dessas áreas. Alguns desses profissionais possuem conhecimentos práticos superiores a profissionais formados e, não raramente, apresentam soluções alternativas para a resolução de problemas que surgem durante a montagem. O que me remete à observação apontada pelo filósofo Matthew B. Crawford.

Dans son livre *The Mind at Work*, Mike Rose nos offre une 'biographie cognitive' de plusieurs métiers et décrit le processus d'apprentissage tel qu'il a lieu dans un atelier de menuiserie. D'après lui, 'nos éloges du travail manuel

⁷³ É muito comum ouvir os trabalhadores se referirem a essa forma de contrato como *empleitada* ou *empeitada*, corruptela da palavra *empreitada*.

renvoiem le plus souvent aux valeurs qu'il est censé incarner et non pas à l'effort de pensée qu'il requiert. Il s'agit là d'une omission subtile mais systématique... Tout se passe comme si, dans l'iconographie de notre culture, ce qui prévalait était l'image du bras musclé et des manches retroussées sur des biceps généreux, mais jamais celle de la lueur d'intelligence qui brille dans un regard, jamais celle du lien entre la main et le cerveau'.⁷⁴ (CRAWFORD, 2016, p. 29)

O autor destaca ainda a emergência de uma racionalidade burocrática como fator chave para justificar o que seria uma degradação do trabalho manual, visto que há nessa racionalidade uma divisão entre as atividades de planejamento e de execução dos processos⁷⁵.

Au cours des années 1950, les sociologues ont commencé à souligner certaines similitudes fondamentales entre les sociétés occidentales et les sociétés de type soviétique: dans chacune d'entre elles, un nombre croissant de professions connaissent une simplification radicale de leur contenu. Il s'agissait dans le deux cas de sociétés industrielles où les tâches de planification et les tâche d'exécution étaient de plus en plus séparée. D'aucuns attribuaient parfois cette tendance à l'automation, mais des observateurs plus attentifs soulignaient qu'elle était le produit des exigences de la rationalité bureaucratique, à savoir la conséquence d'une technologie sociale enracinée dans la division du travail. La 'machine' responsable était en fait le corps social lui-même, dont les différentes parties étaient de plus en plus standardisées.⁷⁶ (CRAWFORD, 2016, p. 48)

É preciso, no entanto, observar que a degradação do trabalho manual é um dos aspectos mais visíveis do processo de dominação colonial estabelecido no país. E, portanto, não se pode correr o risco de compreender a formação de uma racionalidade burocrática como um dado isolado, um processo isento de uma epistemologia racista como base da nossa divisão social do trabalho. Talvez seja necessário, como sugerimos também com a ideia de que a Cultura Popular estaria condicionada à escassez, inverter a lógica de pensamento. No lugar de compreender a

⁷⁴ Em seu livro *The Mind at Work*, Mike Rose nos oferece uma 'biografia cognitiva' de várias profissões e descreve o processo de aprendizagem que ocorre em uma oficina de carpintaria. Segundo ele, “nosso elogio ao trabalho manual geralmente se refere aos valores que ele deve incorporar e não ao esforço de pensamento que requer. Esta é uma omissão sutil, mas sistemática ... É como se, na iconografia de nossa cultura, o que prevalecesse fosse a imagem do braço musculoso e as mangas arregaçadas sobre biceps generosos, mas nunca a do vislumbre de inteligência que brilha em um olhar, nunca o da ligação entre a mão e o cérebro”. [Tradução nossa]

⁷⁵ Essa divisão pode ser parcialmente encontrada na estrutura da administração pública de cultura da Prefeitura do Recife, onde a Secretaria de Cultura é a instituição responsável pela criação e planejamento das políticas públicas, enquanto a Fundação de Cultura se destina à execução do que foi planejado. Vale destacar que a divisão não é tão rígida quanto faz querer a descrição acima, sobretudo porque entre o planejamento e a execução há uma disputa de poder que se ancora em elementos como as relações políticas acionadas pelo gestor de cada pasta, bem como pelo desequilíbrio na distribuição orçamentária.

⁷⁶ Ao longo dos 1950, sociólogos começaram a apontar algumas semelhanças básicas entre as sociedades ocidentais e as sociedades soviéticas: em cada uma delas, um número crescente de profissões estava passando por uma simplificação radical de seu conteúdo. Ambas eram sociedades industriais onde as tarefas de planejamento e execução eram cada vez mais separadas. Enquanto alguns às vezes atribuíam essa tendência à automação, observadores mais atentos apontavam que era o produto das demandas de uma racionalidade burocrática, ou seja, a consequência de uma tecnologia social enraizada na divisão do trabalho. A "máquina" responsável era, na verdade, o próprio corpo social, cujas diferentes partes eram cada vez mais padronizadas. [Tradução nossa]

degradação do trabalho manual como uma consequência da formação dessa burocracia como dinâmica de separação entre planejamento e execução, talvez devêssemos pensar que a própria racionalidade burocrática aqui posta é fruto de uma forma de classificação do mundo a partir da cor da pele.

O conhecimento exigido para a montagem de palcos vem de um processo de aprendizagem comum aos trabalhos artesanais. É a observação da prática e a repetição que permite o aprimoramento desses profissionais. Muitos dos trabalhadores que atuam hoje no setor, vieram de experiências prévias na área da construção civil, como pedreiros, ajudantes de pedreiro, marceneiros, etc. Em conversa com Toinho — como é conhecido Antônio Oliveira —, pude perceber um pouco dessa trajetória de parte dos trabalhadores da montagem, sobretudo os mais antigos. Com mais de 30 anos na área de eventos, Toinho iniciou sua trajetória profissional ainda muito jovem, como ajudante de pedreiro na empresa em que seu pai era carpinteiro. Entre o fim dos anos 1980 e o início dos anos 1990, começaram a trabalhar com frequência na montagem de palcos, palanques, arquibancada e passarelas — ainda naquela época, utilizando sobretudo técnicas para montagem com estrutura de madeira e posteriormente passando para as estruturas tubulares de ferro. E desde então se especializaram no setor. Moradores da Brasilit, um bairro da periferia do Recife, passaram a ensinar seus vizinhos e familiares, formando então um núcleo de montadores de palco que atuavam em diversas funções e se estabeleciam profissionalmente, ainda que em uma área fundamentalmente marcada pela informalidade.

Segundo me informou Toinho — dado posteriormente confirmado com Carlos Acioly, empresário local e um dos pioneiros na montagem de palcos na cidade — o processo de montagem de um palco envolve uma equipe dividida, a princípio, entre as funções de 1) encarregado; 2) montador e carpinteiro; 3) meio oficial; 4) ajudante de montagem; e 5) carregador. Essa lista pode vir a ser complementada por eletricitas, pintores, decoradores e outras funções a depender da estrutura em questão. Mas as funções básicas, numeradas na lista acima, seguem uma hierarquia que respeita tanto o tempo de experiência do profissional quanto o conhecimento adquirido ao longo de sua trajetória. A hierarquia determina também a remuneração designada para cada função. Em linhas gerais, trabalhadores que atuam por diária na função de encarregado de montagem recebe aproximadamente R\$150,00 e seu conhecimento técnico e experiência de montagem o colocam em posição de liderar a equipe durante todo o processo. Os montadores, profissionais que detém grande conhecimento técnico para realizar as montagens e buscar soluções alternativas para obstáculos que possam surgir ao longo do processo, costumam receber um valor que gira entre R\$100,00 e R\$120,00 por diária de oito

horas de trabalho. O mesmo é pago para os carpinteiros, responsáveis por todo o trabalho com madeira que envolve a estrutura montada. Já os meio oficiais são montadores que possuem o conhecimento necessário, mas ainda não detêm a experiência que lhes garanta autonomia nos processos de montagem. Estando em uma posição hierárquica intermediária entre os ajudantes de montagem e os montadores, o valor de sua diária varia entre R\$70,00 e R\$80,00. Já os ajudantes de montagem e carregadores costumam receber em torno de R\$50,00 por diária de trabalho, sendo a atuação do primeiro mais diretamente relacionada ao processo de montagem já no local do evento e a atuação do segundo, como sugere o próprio nome da função, restrita ao período de carregamento do material necessário nos caminhões tanto antes da montagem quanto após a desmontagem — momento em que o material necessário para a construção do palco é levado de volta para o galpão da empresa para ser guardado⁷⁷.

Em grande medida, a montagem de palco é um tipo de trabalho comumente relacionado a características meramente corporais. O esforço cognitivo por trás da repetição de técnicas e na busca por soluções práticas é posto, como sempre, à margem. Basta lembrar das manifestações da Cultura Popular — as quais poderíamos relacionar ao fazer artesanal dentro do contexto da produção cultural da festa. Elas são com frequência observadas a partir única e exclusivamente de valores corporais — ou melhor, materiais — tendo sua racionalidade colocada em segundo plano, quando não totalmente invisibilizada. Não por acaso, ambos representam — os montadores de palco e os brincantes das manifestações de chão — os atores menos privilegiados de todo o carnaval. A hierarquia existente na festa parece seguir uma lógica muito bem definida: os elementos utilizados como principais marcas do carnaval local, a saber, o palco e as manifestações de chão, são também os elementos cujos trabalhadores são os menos valorizados. Apesar disso, o esforço dos montadores — bem como dos brincantes — é fundamental.

Os trabalhos com a montagem do palco começam já na virada do ano. Alguns palcos começam a ser montados mais de um mês antes da festa. Principalmente o palco do Marco Zero e o da Praça do Arsenal. Por motivos distintos, são palcos de custo mais alto e que exigem um maior tempo de montagem. De acordo com matéria publicada no site do jornal *Diário de Pernambuco* em 14 de janeiro de 2020, o palco do Marco Zero tinha medidas que chegavam a trinta e um metros de comprimento, dezoito metros de profundidade e quatorze metros de altura.

⁷⁷ Os valores indicados nesse parágrafo foram informados por Toinho durante uma conversa realizada em julho de 2021. Além disso, eram os valores que eu conhecia do período em que trabalhei com meu pai em sua empresa de montagem. Posteriormente, confirmei esses valores também com Carlos Acioly, que apesar de possuir uma empresa de grande porte que trabalha, em grande medida, com profissionais em regime de CLT, tem o conhecimento das diárias por contratar também nesse formato quando há grande demanda. Isso sugere que os valores das diárias pelos serviços de montagem estão congelados desde, pelo menos, o início da década de 2010 — o que significaria ainda mais desvalorização dos profissionais do setor.

Sua montagem, àquela altura, havia sido recém iniciada. A estrutura ainda seria complementada com uma passarela instalada em frente ao palco por onde passariam algumas agremiações e também por uma área de produção com espaço para imprensa, área comum para artistas e convidados e também vários camarins destinados aos artistas que se apresentariam em cada dia. Já o palco da Praça do Arsenal, além de contar com uma passarela semelhante à do Marco Zero, inicia sua montagem antes dos demais palcos porque costuma ser utilizado também como forma de apoio da Prefeitura a eventos privados que acontecem no período pré-carnavalesco. Em 2020, por exemplo, o palco foi utilizado para receber o Festival Porto Musical, evento dedicado ao mercado da música em que acontecem *showcases* de artistas selecionados pela curadoria do festival. Ambos são palcos que custam mais caro à Prefeitura exatamente por suas dimensões e também, no caso do Arsenal, por sua utilização em mais dias de evento.

Finalizada a montagem — o que, para alguns polos, pode acontecer no dia anterior ao início da festa — as empresas responsáveis pelos palcos precisam deixar profissionais de sobreaviso para qualquer eventualidade. E eventualidades acontecem. As chuvas, por exemplo, costumam causar dores de cabeça para os montadores de palco. Isso porque um dos principais problemas acontece quando as lonas utilizadas para cobrir o palco não são devidamente esticadas. Nestes casos, as chuvas podem formar bolsas d'água e o peso chega a rasgar a lona ou prejudicar a estrutura do palco. Nos dois casos a resolução precisa ser rápida sob risco de inviabilizar a programação.

Passado o último dia de festa, reiniciam-se os trabalhos, dessa vez com a desmontagem dos palcos. Estruturas que levaram, em alguns casos, 15 ou 20 dias de montagem, são desmontadas em dois ou três dias. E se o pagamento aos montadores contratados por diária ou empreitada acontece no momento em que se encerra o serviço, é nesse momento que o trabalho das empresas montadoras de palco se iguala ao dos artistas. Passada a festa, inicia-se a corrida para prestar contas à Prefeitura, entregar notas fiscais e aguardar o pagamento — que chega a demorar vários meses. No período pós-festa os corredores da Secretaria de Cultura, no décimo quinto andar da Prefeitura, presenciam um vai-e-vem de prestadores de serviço em busca de informações sobre suas notas de empenho, instrumento usado no processo de pagamento.

A descrição da montagem do palco enquanto instrumento tecnológico não encerra as questões que envolvem o palco enquanto dispositivo que integra a infraestrutura da festa. Isso porque, de um lado, ele é acrescido de estruturas de som, iluminação, geradores de energia elétrica, banheiros químicos, decoração, etc. e, do outro, guarda em si mesmo questões relativas ao uso dos espaços da festa pelos artistas e também pelos foliões. Como observamos na Imagem 10, há um investimento cada vez maior em infraestrutura a partir da criação do modelo do

Carnaval Multicultural do Recife. Entre 2001 e 2008, período de criação e consolidação desse modelo, o valor gasto pela Prefeitura do Recife com estruturas tubulares e cenografia urbana passa de aproximadamente um milhão de reais para um montante superior a quatro milhões de reais. O mesmo vale para os custos com aluguel de som e iluminação que passam de aproximadamente quinhentos mil reais para um valor próximo de dois milhões de reais. Nesse período há também a consolidação do investimento na contratação artística. Se em 2001 o investimento em cachês e logística não chegava a representar o dobro do que era gasto com infraestrutura, em 2008 essa diferença representava quase o triplo. Em apresentação interna preparada pela equipe da Prefeitura do Recife e cedida a mim por João Roberto Peixe, é possível observar que o custo com contratação artística — chão, palco e logística — em 2001 significava um montante inferior aos dois milhões de reais, enquanto que o mesmo gasto em 2008 já superava o patamar dos dez milhões de reais. Entre 2016 e 2019 o carnaval teve um custo que variou entre vinte e cinco milhões de reais no primeiro e no último ano do ciclo e vinte e sete de milhões reais, atingidos em 2017. A maior parte desse valor investido diretamente pela Prefeitura, sendo a iniciativa privada, através de patrocínio, responsável anualmente pelo investimento de sete milhões de reais.

Imagem 10 — Evolução dos Custos do Carnaval Multicultural do Recife



Fonte: Acervo de João Roberto Peixe

Quando observamos a evolução do gasto público total empreendido pela Prefeitura do Recife na organização da festa e seu respectivo percentual anual destinado ao investimento em "Programação Artística — Palco e Chão" — conforme nomenclatura presente em documento de apresentação do orçamento do Carnaval Multicultural do Recife 2008 disponibilizado pelo ex-Secretário de Cultura João Roberto Peixe — com variação entre trinta e quarenta por cento do total, é possível perceber o rápido o crescimento dos valores destinados a contratação artística e também à infraestrutura da festa. Tanto em termos absolutos quanto em termos percentuais, há uma tendência inicial de aumento do investimento na locação de palcos — e um aumento no valor unitário de cada um desses palcos — seguido de uma redução no valor unitário dessas estruturas. Isso acontece por vários fatores. Em primeiro lugar, o palco era o principal elemento do Carnaval Multicultural do Recife. Vinha dele o caráter espetacular da

festa, sua caracterização como um festival⁷⁸ de música. Além disso, há durante o período de consolidação do Multicultural uma transformação na tecnologia de montagem dos palcos da cidade. Com estrutura inicialmente construída em estruturas tubulares⁷⁹, foi substituída por *grid's* de alumínio estrutural. Além de serem possuírem uma montagem mais rápida, também apresentavam um visual mais limpo, com menos peças, e maior segurança. Era, no entanto, mais caro, e a sua utilização exigiu do mercado local uma readequação, com compra de novos equipamentos e treinamento de equipe — o que fez com que os valores de referência utilizados para nortear as licitações aumentassem.

Esse grande investimento em infraestrutura era afetado também por um fator menos visível do processo. O novo modelo de festa implementado com o Multicultural trazia consigo um aumento significativa na quantidade de estruturas de palco que precisavam ser contratadas pela Prefeitura. Vale observar que o Multicultural, apesar de ter sido o responsável por sistematizar diversas características já existentes na festa da cidade em uma política pública estruturada, não foi a primeira iniciativa para expansão do uso dos palcos no carnaval do Recife — como vimos, sobretudo, no capítulo 2 desta tese. Se o palco começa a ganhar centralidade ainda nos anos 1970 e 1980, sobretudo com o Carnaval de Boa Viagem, é nos anos 1990 que ele se torna de fato um elemento fundamental da folia local. E apesar desta história não estar ainda bem documentada na historiografia da festa local — o que, sem dúvida, se apresenta como um desdobramento necessário para esta pesquisa —, uma conversa com o engenheiro e empresário Carlos Acioly me pareceu indicar caminhos possíveis para a interpretação dos meandros da consolidação de parte da infraestrutura da festa como conhecemos atualmente. Segundo Acioly, a decisão de estruturar o carnaval do Recife a partir da montagem de palcos no centro da cidade e também em alguns bairros foi tomada durante um almoço de amigos, onde estavam presentes, entre outras pessoas, o próprio Acioly, o empresário da área de produção de eventos Rogério Robalinho e o então Secretário de Turismo do Recife, Carlos Eduardo Cadoca e o também empresário e produtor cultural Ângelo Filizola. Durante a conversa, surgiu a ideia de renovar o carnaval da cidade com uma forte programação em palcos espalhados em diversos locais. Para isso, precisaria ser feito uma parceria entre a iniciativa pública e privada no sentido de conseguir os patrocínios necessários para compor o orçamento da festa. Segundo Acioly, ele e Rogério Robalinho então ficariam responsáveis pela montagem

⁷⁸ Este será um aspecto importante da observação aqui empreendida: a diferença entre as experiências da festa e do festival

⁷⁹ Tubos de ferro e abraçadeiras utilizadas para fixá-los uns aos outros formando palcos, arquibancadas, passarelas, etc.

de toda a infraestrutura e pela captação dos recursos junto à iniciativa privada. O modelo, segundo me contou, tinha o intuito de apresentar uma festa que fosse atrativa para os turistas e também para os moradores da própria cidade, profissionalizando as apresentações artísticas para gerar espetáculos que pudessem fazer frente aos grandes carnavais da Bahia e do Rio de Janeiro. Isso exigia grandes investimentos financeiros e, sendo capitaneado pela iniciativa privada, parece sugerir que havia ainda um interesse particular em privilegiar os palcos — o retorno financeiro pelo investimento de risco que seria a iniciativa de fazer a festa como parceira da Prefeitura e não como prestadora de serviços contratada da administração pública.

Quando a política multicultural passa a ser implementada no Recife e, conseqüentemente, tem início o Carnaval Multicultural do Recife, a sistematização da festa em polos cujo elemento central era o palco se apresenta como uma característica bastante marcante. É comum, inclusive, que o período anterior ao Multicultural seja ora esquecido, ora tenha definida a sua infraestrutura pela presença dos trios elétricos e dos camarotes. O que é apenas uma verdade parcial, como podemos observar nas observações de Carlos Acioly e também, em menor medida, de Toinho. Ambos relatam suas experiências com palcos ainda nos anos 1990 e, no caso de Acioly, a centralidade que tal tecnologia do espetáculo passou a receber na definição do modelo de festa e na prioridade de investimentos da iniciativa pública.

Além disso, é preciso observar ainda que o aumento do investimento em infraestrutura — notadamente nos palcos — se consolida junto com o modelo de festa sistematizado pelo Multicultural e também pelos processos de licitação passaram a ser mais abertos⁸⁰, garantindo a participação de mais empresas na disputa. A maior quantidade de empresas disputando as licitações, no entanto, não fez com que os preços caíssem, visto que a grande quantidade de palcos era suficiente, num primeiro momento, para que todas elas pudessem trabalhar. Passou então a existir uma espécie de acordo tácito em que as grandes empresas disputavam os maiores palcos — sendo o palco do Marco Zero o principal deles — e as menores disputassem os demais polos. Sem haver tanta disputa pelos mesmos palcos, as licitações acabavam sendo concluídas com os valores finais de cada polo próximos dos valores de referência utilizados para iniciar a disputa. Após um período de estabilidade nesse processo, empresas do interior de Pernambuco e até mesmo de outros estados vizinhos perceberam o potencial de mercado existente no Carnaval do Recife e passaram a disputar também esses espaços — o que aliado à mudança no

⁸⁰ Durante as gestões anteriores à entrada do Partido dos Trabalhadores, as licitações ligadas à cultura em Recife eram dominadas por poucas empresas e havia menos transparência no processo. Inicialmente, como se pode ver, apenas uma empresa era responsável pela montagem de toda a infraestrutura da festa, assumindo a função como parceira da Prefeitura em uma iniciativa de risco, visto que só receberia aquilo que conseguisse captar de patrocínio da iniciativa privada. Com a entrada do PT o processo se tornou, em alguma medida, mais democrático.

formato da licitação, conforme mencionado acima, gerou uma redução nos preços. Aqui podemos observar um elemento central na perspectiva de Appadurai (2008) quanto à vida social das coisas. Refiro-me à criação de valor como um processo mediado pela política. Vale destacar que a dimensão processual proposta pelo autor para a observação da história de vida dessas coisas é marcada por uma fase em que elas se caracterizam como mercadorias e, portanto, tem seus valores de troca colocados no centro da questão. Mas essa fase não resume a biografia desse objeto.

O aumento nos investimentos específicos em infraestrutura acompanhou o processo de consolidação do modelo de festa, cujo palco aparece como elemento central. E isso não se reflete apenas na paisagem da festa, mas na própria experiência carnavalesca. Essa é, talvez, uma das mais importantes fronteiras estabelecidas no carnaval local: a fronteira entre o palco e o chão. Em alguma medida, esta disputa pelo espaço da festa — e a conseqüente tensão que faz mover as fronteiras — condensa questões absolutamente essenciais para a compreensão do Carnaval do Recife, entre as quais a ideia de participação na festa.

4.2 FESTA *VERSUS* FESTIVAL: A IDEIA DE PARTICIPAÇÃO NO CARNAVAL DO RECIFE

Tão tradicional quanto o Carnaval do Recife, talvez seja a disputa entre distintas visões sobre a festa o elo de ligação de toda a história da folia de momo na capital pernambucana. Entre o entrudo transladado de terras lusitanas e tão bem incorporado aos costumes locais e o carnaval atual, variadas experiências festivas foram sendo construídas e disputadas ao longo da história. E se falo em experiências festivas é porque de fato o que está em jogo são compreensões distintas sobre a experiência vivida pelo folião durante o ciclo carnavalesco. E aqui talvez seja interessante uma breve comparação entre o carnaval vivido em Recife e aquele da cidade vizinha, Olinda.

O centro turístico e cultural das duas cidades - o Recife Antigo e a Cidade Alta — estão separados por aproximadamente sete quilômetros de distância apenas. Uma distância relativamente curta em termos geográficos, mas que representa a separação entre contextos festivos muito diversos. Esses são os locais onde se concentram as principais atrações da folia de cada cidade, representando o que poderíamos identificar como manchas culturais, para nos

valermos de uma categoria identificada por José Guilherme Cantor Magnani em sua reflexão sobre método de pesquisa em antropologia urbana.

Existe uma outra forma de apropriação do espaço quando se trata de lugares que funcionam como ponto de referência para um número mais diversificado de frequentadores. Sua base física é mais ampla, permitindo a circulação de gente oriunda de várias procedências. São as *manchas*, áreas contíguas do espaço urbano dotadas de equipamentos que marcam seus limites e viabilizam – cada qual com sua especificidade, competindo ou complementando – uma atividade ou prática predominante. Numa *mancha* de lazer os equipamentos podem ser bares, restaurantes, cinemas, teatros, o café da esquina, etc, os quais, seja por competição ou complementação, concorrem para o mesmo efeito: constituem pontos de referência para a prática de determinadas atividades. (MAGNANI, 2008, p. 40)

Enquanto em Recife, como falamos anteriormente, o carnaval gira em torno dos polos de animação cujo elemento central de sua organização espacial é o palco, em Olinda as ladeiras é que são as grandes atrações. Essa é uma diferença fundamental e alimenta a disputa entre as ideias de festa e festival no carnaval local. Ambas representam ocupações do espaço público com festa gratuita, acessível a todas as camadas da população e, em teoria, sem distinção de classe. É preciso destacar que a ausência de distinção de classe em ambos os casos é apenas relativa. Isso porque a ocupação dos espaços, das ruas, dos polos é sempre mediada por diversos fatores que podem incluir marcadores de classe, sexualidade e etc. Essas distinções acontecem de forma mais direta e transparente, no caso de Recife, com seus polos descentralizados concentrando moradores de classes menos privilegiadas que habitam as periferias da cidade, ou mais discreta, no caso de Olinda, em que algumas ruas e ladeiras possuem características de ocupação mais definida, ainda que guardando a fluidez garantida pela circulação dos foliões pela Cidade Alta. Em ambos os casos, mas sobretudo no caso dos polos descentralizados recifenses, essas características parecem se relacionar com a categoria de “pedaço”, identificada como fundamental nas pesquisas empreendidas por Magnani (1998; 2008) na periferia paulistana. Ainda que seja uma categoria local, me parece importante para pensar alguns aspectos do Carnaval do Recife conforme apontaremos na sequência. Sobretudo por sua definição abarcar um caráter mediador entre elementos públicos e privados na relação entre as pessoas e o espaço urbano dos bairros sede da descentralização da festa. Por “pedaço”, o autor vai definir como um “componente de ordem espacial, a que corresponde uma determinada rede de relações sociais” (1998, p. 115). Essas relações formam uma complexa rede que entrelaça dimensões como parentesco, vizinhança e outros tipos de vínculo estabelecidos dentro do contexto do bairro.

Com os devidos destaques, é possível dizer que a experiência na festa é, portanto, distinta entre Recife e Olinda, ainda que não o seja de uma forma absolutamente estanque⁸¹. Em Olinda o carnaval é predominantemente de chão, com blocos, troças e demais agremiações desfilando pelas ladeiras da cidade. Apesar de ser bastante concentrada no centro histórico, a circulação entre as ruas é mais intensa que na cidade vizinha e é guiada pelo roteiro dos blocos e suas orquestras. A festa, em Olinda, se faz no caminhar. Já em Recife, o carnaval tem como elemento central o palco, sendo o trânsito entre eles uma característica secundária da experiência partilhada na festa. É no centro do polo que se dá a experiência mais representativa do Carnaval do Recife.

Enquanto em Olinda a experiência no carnaval é um processo que se constitui no caminhar entre as ladeiras, o Carnaval do Recife representa uma experiência festiva cujo processo se constrói a partir da relação entre os polos. O caminhar das pessoas entre um polo e outro — observação específica para os Polos Centrais, localizados nos bairros do Recife e de São José — é fundamental para a construção da ideia de carnaval tal qual se compreende na capital pernambucana, mas é para o espaço da festa entendido como ponto de chegada que converge essa rede de significados em disputa. No caso dos polos descentralizados, o deslocamento do folião acontece dentro do próprio bairro, entre os limites de cada espaço da festa. Cada polo — seja ele descentralizado, comunitário ou central — com suas características próprias e inserido numa estrutura maior do Carnaval do Recife é um ator específico nessa construção de um imaginário coletivo sobre a festa e a cidade. Em ambos os casos, parece ser coerente afirmar que o “trajeto”, outra categoria apontada por Magnani (2008) como fundamental em seus estudos na e da cidade, é também um conceito importante para a compreensão da festa local.

A cidade, contudo, não é um aglomerado de pontos, *pedaços* ou *manchas* excludentes: as pessoas circulam entre eles, fazem suas escolhas entre as várias alternativas — este *ou* aquele, este *e* aquele *e* depois aquele outro — de acordo com determinada lógica; mesmo quando se dirigem a seu *pedaço* habitual, no interior de determinada *mancha*, seguem caminhos que não são aleatórios. Estamos falando de *trajetos*. (MAGNANI, 2008, p. 43)

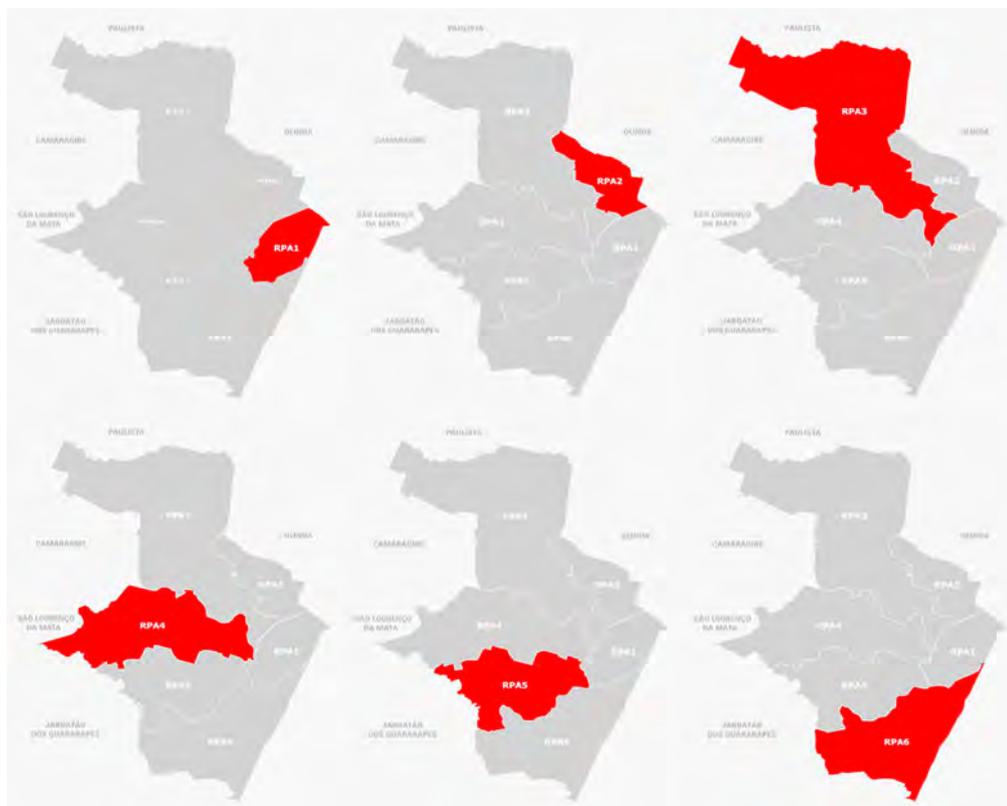
Ainda que para o autor a categoria de “trajeto” seja utilizada justamente como forma de opor-se à dimensão restrita do “pedaço” no contexto mais amplo da cidade, este último sugerindo um referente espacial que delimita em si um conjunto de relações, parece possível apontar que dentro do bairro — ou do “pedaço” — há também uma circulação entre diferentes

⁸¹ É importante aqui destacar que há, em Olinda, uma série de polos de animação onde o palco é o elemento central, bem como existe, em Recife, agremiações que desfilam pelas ruas da cidade e são seguidas pelos foliões. O que vem a seguir é uma tentativa de destacar exatamente as diferenças que caracterizam as duas cidades em festa.

referenciais do território que vão expandir a interpretação sobre as relações estabelecidas naquele espaço. Se o autor aplica a categoria à um recorte mais amplo do território, afirmando que “na paisagem mais ampla e diversificada da cidade, *trajetos* ligam pontos, *manchas*, *circuítos*, complementares ou alternativos” (MAGNANI, 2008, p. 43), acredito ser possível afirmar que o mesmo acontece no seio de um bairro periférico do Recife, onde o Polo Descentralizado serviria como um recorte territorial mais amplo, possuindo em si diversos espaços por onde circulam os atores da festa.

A cidade do Recife é dividida em Regiões Político-Administrativas, RPA's. São seis regiões no total numeradas sequencialmente. Durante a pesquisa, tive a oportunidade de observar a festa em quatro das seis regiões. A RPA-01, onde está inserido o Bairro do Recife — também chamado de Recife Antigo —, é onde se localizam a maior parte dos Polos Centrais. Em todos os anos desta pesquisa, frequentei os palcos do Recife Antigo — notadamente o da Praça do Arsenal e o da Praça do Marco Zero — com a Banda de Pau e Corda. Entre os Polos Descentralizados, estive na RPA-03 onde pude observar os polos do Alto José do Pinho em 2018 e do bairro de Casa Amarela em 2020. Estive também na RPA-04, onde trabalhei junto a Banda de Pau e Corda em 2019. E na RPA-06, observei o Polo Lagoa do Araçá, no bairro da Imbiribeira, em 2018, além de ter frequentado o Polo do Ibura de Baixo durante todo o carnaval de 2015. Essas experiências vão fundamentar as minhas observações a seguir.

Imagem 11 - Regiões Político-Administrativas do Recife



Fonte: Montagem com mapas disponíveis em <http://www2.recife.pe.gov.br/servico/perfil-dos-bairros>

Quando observei, ainda em 2015, o Carnaval do Recife a partir da experiência da festa em um Polo Descentralizado, no Bairro do Ibura, o objetivo principal era compreender o que o Carnaval Multicultural do Recife havia consolidado como modelo de festa na cidade. E o que ficou claro durante a observação foi a própria dinâmica de ocupação dos espaços da festa pelos grupos locais e suas formas de participação numa relação direta com os contextos de descentralização, de democratização e ainda com a ideia de diversidade cultural proposta pela gestão pública. Os trajetos dos foliões pelo bairro e pelo espaço da festa me parecem fundamentais para compreender a dinâmica das disputas locais.

Um polo descentralizado no Carnaval do Recife segue um padrão mínimo de organização espacial que, guardadas as diferenças pontuais existentes entre um bairro e outro, pode ser definido a partir de uma analogia à descrição feita por Roberto DaMatta em seu clássico *Carnavais, Malandros e Heróis* (1997). Segundo o autor, os bailes de carnaval dos anos 1960 e 1970 possuíam a seguinte organização espacial:

[...] (1) um palco onde fica a orquestra; (2) um salão onde as pessoas “brincam” individual ou coletivamente, podendo sair e entrar como bem entenderem e, finalmente, em volta do salão; (3) um conjunto de mesas e, acima das mesas (num outro plano, tipo varanda); (4) espaços fechados com

mesas e cadeiras, os chamados “camarotes”, onde pessoas possuem obviamente um espaço muito mais fechado. (DAMATTA, 1997, p. 112)

Quando olhamos para os polos descentralizados — e em especial para o Polo Descentralizado Ibura de Baixo, mas não apenas— é possível perceber uma divisão do espaço que segue, em parte, a divisão proposta por DaMatta. O palco está lá como elemento central na definição do polo. Assim como também está o "salão onde as pessoas 'brincam' individual ou coletivamente". E essa delimitação do espaço da festa a partir do palco e do salão é fundamental para a compreensão da própria experiência do folião no Carnaval do Recife. Outros espaços também estão presentes. O conjunto de mesas circunda o polo formando um espaço onde o folião pode descansar entre uma apresentação e outra ou mesmo acompanhar tudo um pouco mais distante. O camarote não existe, e especificamente no caso do Ibura, o espaço onde está montado o polo não permite esse tipo de divisão espacial. Em outros bairros como o Alto José do Pinho, por exemplo, as casas dos moradores podem ser vistas como espécies de camarotes onde um número restrito de foliões acompanham a festa em um espaço mais reservado.

Imagem 12 — Polo Descentralizado do Ibura de Baixo



Foto: Rafael Moura

O carnaval no bairro do Ibura é paradigmático, nesse sentido, porque sua organização espacial nos permite vislumbrar de forma bastante clara o quanto esse modelo de organização espacial dos polos vai definir a experiência na festa. E a esta experiência iremos associar diretamente a disputa entre a ideia do carnaval como festa e como festival.

Quem sai, como eu, da Zona Norte do Recife para o bairro do Ibura, na Zona Sul, chega ao polo através da Avenida Dois Rios, principal acesso ao bairro. Após um trecho sem iluminação ou qualquer indicação de que há ali um espaço de festa, o folião se depara, à sua esquerda, com um terreno cercado por um muro que delimita o local do polo. Esse espaço é formado, dentro dos limites do muro, pelo palco — com a área de produção composta pelos camarins, banheiros, rampa de acesso ao palco e área comum; por um espaço imediatamente em frente ao palco onde se apresentam os grupos de chão e também onde se reúnem os foliões dispostos a acompanhar as apresentações de palco e; por uma série de barracas padronizadas com as cores e marcas do patrocinador oficial do Carnaval do Recife e cercadas de mesas e cadeiras onde os foliões podem comprar comida e bebida e assistir aos espetáculos. Essas barracas estão coladas ao muro que delimita o polo — ao menos em uma perspectiva oficial —, e a variedade de produtos e a diversidade de preços é bastante limitada, sobretudo em relação às bebidas que são sempre da marca patrocinadora. Do outro lado do muro, na mesma calçada, vendedores ambulantes se reúnem com suas bicicletas, motos, carros e carroças carregados de produtos variados, entre comidas e bebidas, e suas caixas de som disputando o repertório da festa. Preços e variedade de produtos são mais diversificados, bem como a possibilidade de negociar os valores para conseguir comprar os produtos por preços mais em conta. Ao atravessar a rua de acesso ao polo oficial é possível encontrar ainda um pequeno parque de diversões, comumente associados às festas populares realizadas nas cidades do interior de Pernambuco.

Podemos utilizar, como fiz acima, o muro que cerca o terreno onde está localizado o palco como fronteira para definir o que está dentro e o que está fora do espaço da festa — novamente, destaco, usando como referencial uma delimitação oficial do espaço. Ao fazer isso, reforço a ideia de que a experiência do folião no carnaval do Ibura é a de um espectador que acompanha uma apresentação musical da mesma forma como em um festival de música. De modo geral, tendemos a ler esse tipo de experiência como uma forma passiva de consumo cultural, sem levar em consideração que há relação estabelecida entre artista e público e também entre artista e obra, mesmo quando mediadas por dispositivos tecnológicos que promovem mais a separação do que a integração entre os atores envolvidos nessa relação — como no nosso caso é o palco. E aqui, talvez, seja possível relacionar essa ideia de “trajeto” com uma dimensão

extraordinária apresentada na leitura de Roberto DaMatta para o caminhar ritual em contraposição ao caminhar cotidiano.

Realmente, o caminhar cotidiano é funcional, racional e operacional, pois tem um alvo específico: o trabalho, a compra, o negócio, o estudo. Mas no caminhar ritual, ou melhor, no caminhar consciente do ritual, o alvo e a jornada se tornam mais ou menos equivalentes. Então, o deslocamento normal e diário fica invertido, pois já não se concentra mais no ponto de chegada — no alvo — mas também no próprio caminhar. (DAMATTA, 1997, p.105)

Como observa DaMatta, o deslocamento entre os diferentes espaços na festa possui uma dimensão relevante que faz com que o ponto de chegada não seja o único elemento de significação do processo ritual do qual se refere a festa carnavalesca. O trajeto é também fundamental para a compreensão das dinâmicas existentes na experiência da festa a partir da perspectiva de um Polo Descentralizado do Carnaval do Recife. Esse caminhar ritual pode trazer consigo um sentido político ao ser observado a partir da ideia de estar dentro ou fora do polo oficial de animação.

Há, no entanto, uma outra possibilidade de leitura. Podemos considerar que não há de fato, um dentro e um fora do polo do Ibura. Isso porque é na movimentação entre os dois lados do muro que delimita o terreno, no trajeto criado pelo folião entre os diferentes pontos de referência existentes no espaço da festa, que se dá a própria ideia de participação. A experiência no Carnaval do Recife está também em entrar e sair dos polos de animação, de uma forma que a própria ideia de estar dentro ou de estar fora passa a não fazer tanto sentido no contexto geral. O bairro, mais que o polo, passa a ser o espaço da festa. Talvez seja importante, nesse momento, utilizar o exemplo de um outro Polo Descentralizado.

Em 2018, trabalhando como produtor da Banda de Pau e Corda, estive no Polo Descentralizado do Alto José do Pinho, na Zona Norte do Recife. O polo está localizado em um dos morros que circundam o bairro de Casa Amarela, onde resido, com o palco instalado na Rua Bernardino Pereira, uma rua longa e estreita em que o palco interdita completamente a passagem de carros. O local exato onde a estrutura do palco vai ser montada determina também as suas características. No Alto José do Pinho, como se pode denotar a partir das fotos abaixo, o palco possui dimensões menores do que aquele instalado no bairro do Ibura.

Imagem 13 — Polo Alto José do Pinho



Foto: Rafael Moura

Imagem 14 — Banda de Pau e Corda no Alto José do Pinho



Foto: Rafael Moura

As laterais do palco ficam quase coladas com os muros das residências, restando apenas uma estreita faixa de calçada para os pedestres que desejem passar da parte de trás do palco para a frente — ou vice-versa. Em frente ao palco há um espaço livre destinado aos foliões que querem acompanhar as apresentações que acontecem ali. Como em todos os polos descentralizados, é nesse espaço destinado aos foliões-espectadores que se apresentam as agremiações de chão, geralmente no começo da programação de cada dia, entre o fim da tarde e o início da noite. Digo que isso ocorre geralmente porque em algumas situações há atraso na chegada das agremiações — muitas delas vindas diretamente do interior do estado — o que faz com que a programação seja alterada. Diferente do bairro do Ibura, no Alto José do Pinho não há uma divisão clara — no primeiro caso um muro — na qual possamos sustentar a ideia de um limite entre o dentro e o fora da festa. Como em todos os polos, uso o *house mix* — estrutura montada em alumínio estrutural que acomoda mesa de som e de iluminação que são operadas pelos técnicos de cada atração do palco — para delimitar o espaço do que estamos chamando de salão, numa analogia direta com a descrição apresentada por DaMatta (1997), citada acima. A Banda de Pau e Corda se apresentou no polo com um show de frevos tradicionais do carnaval local. Em frente ao palco havia um bom público, mas longe de estar cheio. Algumas pessoas

acompanhavam o show em pé, outras sentadas em cadeiras e também nos muros das casas. Alguns bares um pouco mais afastados colocavam suas mesas nas calçadas — quando havia espaço — ou mesmo nas ruas.

Como falei, a rua onde está localizado o palco é longa e estreita, o que determina uma organização espacial um pouco diferente. E enquanto no palco estava representado o frevo tradicional tocado e cantado por um grupo com quase cinquenta anos de existência, um pouco mais afastado do centro do polo, mas ainda na mesma rua, uma pequena multidão de jovens se aglomerava e dançava ao som do funk Envolvimento, de MC Loma e as Gêmeas Lacração, uma das músicas de maior sucesso naquele momento. O chão e o palco então disputavam os sentidos da festa e a movimentação do público pelo espaço do polo definia o modelo de participação. Terminado o show da Banda de Pau e Corda há um deslocamento de pessoas. Parte do público que estava acompanhando o show agora se movimenta em direção aos bares um pouco mais distantes enquanto uma parcela daqueles jovens que estavam dançando ao som do funk se aproxima do palco para garantir o lugar para acompanhar de perto a apresentação da banda de *hardcore* Devotos, que comemorava em sua casa⁸² os trinta anos de trabalho.

Algo semelhante aconteceu também durante minha observação no Carnaval do Recife de 2019 quando fui, novamente como produtor da Banda de Pau e Corda, trabalhar no Polo do Cordeiro, na RPA-03, localizado na Rua da Lama. Como no caso do Alto José do Pinho, o Polo do Cordeiro está situado numa rua longa e relativamente estreita — ainda que não tão estreita quanto a primeira. Isso confere ao espaço da festa uma configuração também semelhante ao Alto José do Pinho, com o espaço do que seria o salão sendo limitado apenas parcialmente pela estrutura do *house mix*. Durante a apresentação da Banda de Pau e Corda já havia uma grande concentração de pessoas em frente ao palco. E a concentração se estendia ao longo da rua para além do espaço comumente ocupado por aqueles foliões que buscam acompanhar o show que está acontecendo no palco. Isso sugere um reforço com relação a quebra de fronteiras entre o estar dentro e fora do espaço da festa.

⁸² A banda Devotos foi criada no Alto José do Pinho e a casa do seu líder, Cannibal, está localizada próxima ao palco.

Imagem 15 — Polo do Cordeiro (Rua da Lama)



Foto: Rafael Moura

Vale observar que as características espaciais do bairro e da rua em que está situado o polo vão orientar também as dimensões da estrutura montada. Apesar de serem dois polos descentralizados localizados igualmente em bairros da chamada periferia da cidade, é possível — numa comparação entre as imagens 14 e 15 — notar que a estrutura montada no Polo do Cordeiro é ligeiramente maior do que aquela presente no Alto José do Pinho. Apesar disso, não se pode dizer que essa estrutura reflete também a dimensão da programação. Enquanto o público do bairro do Cordeiro esperava, ao som do frevo da Banda de Pau e Corda, a apresentação do grupo de samba Fundo de Quintal, no Alto José do Pinho acontecia a apresentação do grupo de *reggae* Natiruts, seguidos do show do cantor pernambucano Otto. Ainda que de estilos musicais diferentes, ambas as atrações possuem grande público na capital pernambucana.

Imagem 16 — Público-audiência no Polo do Cordeiro



Foto: Rafael Moura

Enquanto esperava a banda Fundo de Quintal, atração principal da noite, o público-audiência (GUILBAULT, 2007) se espremia em frente ao palco e também nas janelas das residências que circundam o polo. Ponho em relevo aqui o uso do termo audiência para definir o folião neste contexto a partir do que sugere a etnomusicóloga Jocelyne Guilbault (2007), referindo às dimensões conceitual e empírica da categoria. Segundo a autora, o uso da categoria audiência ou, como estou traduzindo neste caso para negritar a dimensão da ocupação do espaço, público-audiência reconhece ao menos três aspectos: uma racionalidade que, como alvo do poder instituído, subentende regulação e disciplina; a articulação entre distintos interesses que se combinam e se movem pelos espaços da festa; e a agência desse público que participa de diferentes formas para interferir nos sentidos da festa. Como observa a autora, "Audiences can mark distinct boundaries of inclusion and exclusion. There are inflected by the actual and

imagined composition of their membership"⁸³ (GUILBAULT, 2007, p. 13). Dessa forma, destaca o caráter contingente na formação desses grupos.

Observamos a dimensão de regulação e de disciplina quando identificamos a definição do espaço da festa, do polo de animação, a partir das três ideias centrais propostas pela política de organização do carnaval desde os tempos do Multicultural. A descentralização, somada à democratização e à diversidade, vai impor um modelo de organização especial e uma paisagem específica para a festa de tal forma que a experiência do folião naquele ambiente será constringida por uma racionalidade que pretende transformar o indivíduo em consumidor. Neste sentido, o morador do bairro-sede do polo descentralizado é instado a consumir a programação oficial da festa e reagir a ela com sua presença, aplausos, silêncio ou até mesmo com a sua ausência. Há um limitado rol de possibilidades para a participação do folião na festa a partir do modelo proposto pela Prefeitura. E é exatamente nessa limitação que se encontra de fato a diferença entre as categorias de festa e festival tal qual utilizada no contexto local.

Não foram raras as vezes em que me deparei com a definição do Carnaval do Recife como um festival. Por exemplo, quando o então Secretário Executivo de Cultura do Recife, Eduardo Vasconcelos, exaltava a folia local afirmando ser o "maior festival de música popular do mundo". Ou quando o produtor cultural Paulo André Pires, criador de um dos principais festivais de rock do Brasil, o Abril pro Rock, criticou⁸⁴ a festa local por ser um festival realizado com recursos públicos e que concorre diretamente com outros festivais da cidade realizados pela iniciativa privada — o que colocaria em prejuízo estes últimos. Ambas são perspectivas e usos absolutamente recorrentes da definição do Carnaval do Recife como um festival — seja de forma positiva ou negativa. Em comum, a ideia de festival a partir de uma paisagem festival que contempla o palco como elemento central do espaço da festa, bem como seu efeito restritivo nas possibilidades de participação do folião.

Tal perspectiva, no entanto, parece privilegiar uma leitura de participação que enxerga apenas o que está à superfície. Sem descartar a relevância dessa observação — apesar de me parecer às vezes assumir um lugar de superioridade, como quem olha o público de cima do palco — proponho uma outra possibilidade de compreensão da participação dos foliões que pretende aproximar um pouco mais a ideia de festa e de festival no Carnaval do Recife. E se o festival pressupõe a participação de um folião consumidor — quase passivo —, a festa seria a

⁸³ O público-audiência pode marcar diferentes fronteiras de inclusão e exclusão. Eles são influenciados pela composição real e imaginária de seus membros. [Tradução nossa]

⁸⁴ A crítica feita por Paulo André Pires foi realizada em 2016 durante reunião do então candidato a vereador do Recife pelo PSOL, Ivan Moraes, com representantes da cultura local. Na ocasião, foi endossada pela maioria dos presentes sob o argumento de que a Prefeitura não poderia ser uma concorrente dos produtores locais.

representação da espontaneidade do indivíduo que participa ativamente da construção dos sentidos da folia - e está posicionado no mesmo local, o chão, daquelas agremiações tradicionais do ciclo.

Se voltarmos ao exemplo do carnaval no Polo Descentralizado do Ibura ou no Polo Descentralizado do Alto José do Pinho, vamos observar que há nos dois casos um tipo de relação do folião com o espaço da festa que subverte o que institui a Prefeitura. Em ambos os casos, como citei acima, é preciso partir do pressuposto de que não há uma fronteira clara entre o que está dentro e o que está fora do polo na perspectiva do folião. O polo de animação é uma construção ao mesmo tempo concreta e abstrata. Essa paisagem festiva que chamamos polo no Carnaval do Recife pressupõe elementos concretos como o palco, o salão e os demais componente que em nossa analogia com a definição de Roberto DaMatta estamos utilizando aqui, mas também abstratos, definidos pela relação estabelecida entre os diferentes foliões e o bairro em que estão brincando. Essa dimensão de articulação, tal qual proposta na categoria do público-audiência de Jocelyne Guilbault, vai ser somada também à agência de sujeitos que se unem para enfrentar as instituições — e não apenas para resistir a elas — e encontram no deslocamento entre os espaços da festa, nos diferentes trajetos possíveis, uma maneira de participar ativamente na construção dos sentidos que vão fundamentar a sua experiência festiva.

Falar de participação no Carnaval do Recife é falar também de política, visto que numa festividade cujo principal organizador é o poder público, diferentes tensões se fazem presentes. E a relação entre diferentes grupos, bem como entre atores da sociedade civil e a administração pública, como se pode supor, é fundamentalmente marcada pelo desequilíbrio de forças em disputa. O conflito é perene e se não é sempre declarado, pode estar em alguns momentos disfarçado sob a forma de cordialidade nas relações. Vários são os exemplos possíveis para ilustrar o que estou afirmando. Entre os artistas e a administração pública, por exemplo, há uma tensão permanente que se justifica de duas formas: pela dependência que um exerce sobre o outro — o Estado depende dos artistas para a realização de suas festas, assim como o artista depende do Estado como principal contratante de seus serviços — e; pela lógica de produção que é distinta nos dois casos — os músicos lidam com a flexibilidade da criatividade artística em sua produção, enquanto gestores públicos devem trabalhar a partir da lógica da burocracia estatal.

Mas não é apenas nas relações de trabalho entre artistas e contratantes que se dá o conflito. Essa relação, descrita na segunda parte desta tese, é mediada por diferentes dispositivos — sejam eles tecnológicos, legislativos ou burocráticos. Entre os diferentes grupos envolvidos na experiência festiva de um polo descentralizado e as instituições de poder ali

estabelecidas, no entanto, também é possível observar tensões que são ora declaradas, ora ocultas. Apesar disso, não se deve pensar que tais tensões e constrangimentos impostos pelas instituições vão impedir a resistência e o enfrentamento, mas transformá-los no que James Scott, em seu clássico *Domination and the arts of resistance* (1990), vai definir como infrapolítica. A partir da definição do autor, pode-se compreender a categoria infrapolítica como uma espécie de domínio do político comumente ignorado pelos estudos da ciência política, da filosofia e também da antropologia da política. Um domínio que se efetivaria a partir de discursos ou textos ocultos.

Para observar de forma mais ampla o modelo de participação no Carnaval do Recife, é preciso fazer uma análise da situação social (GLUCKMAN, 1987)⁸⁵. Significa, então, compreender a participação dos diversos atores e grupos envolvidos na experiência festiva de um polo descentralizado. Isso porque a festa na cidade é o conjunto desses atores e suas relações. A leitura dicotômica entre festa e festival, nesse sentido, parece se esvaziar de sentido na medida em que precisamos observar a participação não apenas do folião isoladamente, mas dele em sua relação com todos os outros atores que constituem o polo de animação. Como exemplo, utilizo uma situação encontrada em meu campo durante a observação realizada no Carnaval do Recife 2015 (ANDRADE, 2016). Naquela ocasião, observando o carnaval realizado no Polo Descentralizado do Ibura de Baixo, pude compreender uma série de questões relativas ao modelo de festa realizado pela Prefeitura do Recife e os conflitos decorrentes dele.

Acompanhando a festa no bairro durante quatro dias — entre o Sábado de Zé Pereira e a Quarta-feira de Cinzas, dias em que pude acompanhar a festa no bairro —, foi possível observar ao menos cinco grupos sociais bem definidos: (1) os artistas, subdivididos em dois outros grupos; (2) os moradores locais que trabalhavam para a Prefeitura na organização da festa; (3) os profissionais de fora do bairro contratados pela Prefeitura; (4) o público local e; (5) os comerciantes, estes também subdivididos em dois outros grupos. Além dos grupos sociais, o próprio espaço da festa, já devidamente descrito acima, é um elemento fundamental para a compreensão da análise social que pretendemos abordar para a leitura mais ampla do modelo

⁸⁵ Após dois anos de trabalho de campo na região da Zululândia, na África do Sul, Max Gluckman retoma seu diário de campo para analisar os dados e observa que um evento específico de suas observações poderia ser utilizado para a compreensão do que ele chamou de situação social. A partir da descrição da inauguração de uma ponte o autor consegue demonstrar a flexibilidade na relação entre os indivíduos integrantes de diferentes grupos sociais locais. Nesse sentido, aponta para a criação de uma espécie de rede de relações sociais cuja dinâmica se afastaria um pouco das relações apresentadas por Radcliffe-Brown (1973) em sua noção de processo de vida social. Se para Radcliffe-Brown tal processo designaria uma série de relações entre indivíduos em suas posições sociais — entre pessoas, portanto —, para Gluckman haveria uma movimentação do indivíduo entre as diversas lealdades de que é formado. O indivíduo agiria não apenas a partir de sua posição ocupada dentro de uma estrutura social, mas a partir de interesses que seriam variáveis de acordo com a circunstância.

de participação social no Carnaval do Recife. É o espaço da festa e a sua ocupação que vai mediar as relações que vão construir os sentidos do carnaval. Duas formas de relação entre os grupos e o espaço da festa — e, conseqüentemente, de participação — foram observadas, conforme destaque a seguir.

Entre o Sábado de Zé Pereira e a Terça-feira Gorda, quando acontece a programação oficial do Carnaval do Recife, o público se concentra sobretudo na parte externa⁸⁶ do polo, atrás do muro que o circunda. E aqui os comerciantes já se apresentam claramente divididos em dois grupos. De um lado do muro, dentro do polo, estão os comerciantes cadastrados e autorizados pela Prefeitura. Estão instalados em tendas padronizadas e decoradas pela empresa patrocinadora oficial da festa. Seus produtos são também padronizados e os preços quase tabelados. Do outro lado do muro estão comerciantes sem autorização, com produtos variados, bem como seus preços. Além da variedade de preços e produtos, é no lado externo que o público-audiência tem acesso a uma pluralidade de gêneros musicais escolhidos também pelos comerciantes não-autorizados. Enquanto isso, a variedade musical definida pela Prefeitura na programação oficial segue uma ideia de diversidade cultural calcada na categoria de pernambucanidade — uma categoria que opera a partir da dualidade entre a tradição e a modernidade. A tradição está ligada ao carnaval de chão e à Cultura Popular. A modernidade, por sua vez, diz respeito ao palco e a estética do Movimento Mangue Beat e seu ideário de fusão entre elementos globais e locais.

Além dos comerciantes, os artistas, durante os dias de festa, também estão divididos em dois grupos: os *de chão* e os *de palco*. Os primeiros estão relacionados à tradição, aos gêneros musicais que remetem à Cultura Popular e ao carnaval dito participativo, onde o folião brinca lado a lado com as agremiações. Já os artistas de palco podem ser associados a uma lógica própria da produção cultural, do mercado da cultura e das indústrias culturais. São profissionais que realizam seus espetáculos em palcos com som e iluminação profissionais, apoiados por equipe técnica e produtores responsáveis por intermediar a relação com a administração pública — conforme apontamos na segunda parte da tese. A divisão entre os dois grupos não é tão rígida como faço parecer. Há uma flexibilidade e a possibilidade de mobilidade de indivíduos entre os dois grupos. É mais comum que aconteça de grupos e indivíduos identificados com o *chão* transitarem pelos palcos para conseguir mais prestígio e melhores cachês, mas o inverso

⁸⁶ Neste momento irei utilizar expressões como "parte externa", "dentro do polo" ou semelhantes apenas como forma de facilitar a compreensão do leitor para a movimentação do folião no espaço da festa, sem prejuízo para a reflexão já apontada anteriormente de que não se deve pensar o polo a partir de fronteiras que estabeleçam um "dentro" e um "fora" do polo.

também é possível. Há casos de artistas *de palco* que buscam também participar de grupos de cultura popular ou de agremiações de bairros buscando a experiência numa festa cujo imaginário faz crer espontânea e participativa.

Os moradores locais contratados pela Prefeitura do Recife, de forma geral, ocupam os cargos mais baixos da hierarquia da festa. São profissionais de limpeza dos camarins, seguranças do Polo e profissionais de apoio em geral. Já os profissionais de fora do bairro ocupam cargos de supervisão e cargos técnicos exercendo funções melhor remuneradas e situadas acima na escala hierárquica. Um caso em particular é interessante. O coordenador do Polo, que na ocasião de minha observação era o ator performático Zé Cleto, era também morador do bairro. Sua função de mediador entre os grupos locais e a administração pública era de tal importância que, mesmo em sendo ele vinculado, àquele momento, ao Partido dos Trabalhadores, partido de oposição ao governo local, gozava de prestígio tal para desempenhar a função de Coordenador do Polo e locutor do palco. Sua atuação como locutor do palco, aliás, é importante para mostrar as lealdades em tensão ali apresentadas.

Um dos grandes conflitos existentes no Carnaval do Recife diz respeito à ideia de diversidade proposta pela administração pública na festa e é nesse quesito que a característica de participação se mostra mais relevante. Enquanto para a Prefeitura do Recife a diversidade se refere a pernambucanidade, para os grupos locais a mesma categoria parece receber significação um tanto mais flexível. E essa disputa, se não pode se colocar de forma declarada visto que a comunidade corre o risco de não mais ser sede de um polo de animação da festa⁸⁷, parece se apresentar a partir de discursos e ações ocultas. A movimentação do público, um dos grupos sociais acima definidos, no território do Polo parece sugerir uma forma de resistência não declarada.

Nos dias de programação oficial, o público local ocupa fundamentalmente a parte externa do Polo. Consumindo os produtos vendidos pelos comerciantes não-autorizados e as músicas disponibilizadas por eles — aderindo à programação oficial do Polo apenas circunstancialmente. Já na Quarta-feira de Cinzas, último dia da festa, acontece um movimento inverso. É neste dia que acontece o evento *Cinzas da Diversidade*, organizado pela Rede Reação, associação de artistas locais, com apoio da Prefeitura do Recife. O evento é destinado a artistas e público LGBTQIA+ e sua programação é formada fundamentalmente por

⁸⁷ Em conversa com Prazeres Barros, uma das minhas interlocutoras que fez parte da implementação da política multicultural no carnaval da cidade no início dos anos 2000, ela justificou a exclusão do bairro de Afogados, localizado na RPA-05, do rol de polos descentralizados pela falta de engajamento dos moradores locais com a festa no bairro, o que levou a gestão a reavaliar a sua manutenção nos ciclos seguintes.

apresentações curtas, performances e dublagens realizadas por drag queens e artistas performáticos do bairro e proximidades. Os estilos musicais presentes na programação são variados, indo do tradicional frevo-canção ao tecnobrega, passando pela MPB, pelo pop norte-americano e pelo arrocha.

É interessante observar que a movimentação do público local no território da festa é agora fundamentalmente pela área imediatamente em frente ao palco. O folião-espectador que passou os dias anteriores consumindo música e cerveja do lado de fora agora se encontra no salão para ouvir, dançar e aplaudir as suas atrações preferidas. E o clima parece, em determinados momentos, de disputa entre as artistas. Não por sua performance, mas pela reação do público que tenta gritar e aplaudir sempre mais alto quando a artista de sua preferência sobe ao palco. No camarim, no entanto, o clima de confraternização parece ser a regra geral, sem aparente disputa entre as artistas que aguardam seu momento de subir ao palco.

Como uma parte importante dos artistas incluídos na programação deste dia é formada por artistas residentes no próprio bairro, há um trânsito bastante intenso entre o palco e o chão, passando necessariamente pelos camarins e pela área de produção. Aquele artista que acabou de se apresentar no palco rapidamente desce para dar lugar a outra atração. E enquanto a programação segue seu curso, os artistas que já se apresentaram se transformam novamente em público-audiência. Esse movimento dos corpos pelos espaços da festa se traduz também em movimentos políticos, em uma forma de participação que parece ser o que de mais importante há nesse modelo de festa-festival. Os trajetos definidos pelo público-audiência para deslocamento dentro do bairro durante a festa vão determinar um tipo de experiência festiva que se equilibra entre a festa e o festival.

Uso como exemplo o carnaval no bairro do Ibura, mas minha experiência em outros polos também sugerem a mesma hipótese. Como falei acima, há uma movimentação pelos espaços da festa no Polo do Alto José do Pinho que acaba por tensionar mais uma vez a ideia de diversidade e, sobretudo, revelar as lealdades em jogo na disputa pelos sentidos da festa. Enquanto a Banda de Pau e Corda — grupo de frevo sem uma identificação direta com o bairro — estava no palco, apenas uma parte do público ocupava o salão para acompanhar o show. A maior parte, no entanto, estava dispersa nos muros e calçadas mais afastadas do palco ou mesmo reunidas junto a caixas de som, ouvindo, dançando e cantando as músicas do momento. No momento em que subiu ao palco a banda Devotos, cujo vocalista Cannibal não apenas era morador do bairro como representava uma liderança no movimento cultural local, a reação do público mudou. Mais próximos do palco, com idades misturadas e uma relação de pertencimento com à festa no bairro, com a paisagem festiva e com a ideia de diversidade

proposta na programação, o público-audiência encontra uma forma de se expressar dentro de um modelo de festa que privilegia, num olhar mais superficial, a passividade de um espectador de festival.

O modelo de festa implementado pela Prefeitura do Recife como observamos nos Polos Descentralizados parece ser um ponto chave de disputa na relação entre grupos locais e administração pública. O que a princípio pode parecer uma disputa apenas pela ideia de diversidade, como venho descrevendo acima — entre a pernambucanidade da gestão pública e a pluralidade do bairro — se apresenta a partir de um olhar mais atento como uma disputa um tanto mais ampla. É sobre a organização do carnaval, a escolha da programação, a participação popular na elaboração da política pública e, também, a ideia de diversidade proposta e imposta pela Prefeitura. São disputas que vão se construir a partir das relações de interdependência entre os indivíduos agindo como tais ou como partes integrantes de grupos sociais coerentes e participando da festa de modo a expressar sua visão de mundo.

É necessário lembrar que a participação de que tratamos aqui é sempre um aspecto político da festa. Isso porque a experiência de estar no chão ou no palco, de se movimentar pelos espaços que definem o polo e ressignificar um tipo de folia que é, a priori, proposto pelas instituições públicas, é uma experiência política. Como afirma o pesquisador Luiz Antonio Simas, "o carnaval é uma festa política". E o autor segue afirmando: "O carnaval é uma festa que aponta nossas contradições, aponta nossas tensões, aponta nossas criações de alternativas para viver à margem das instituições, e tudo isso é político" (2021, p. 03). É política porque determina uma forma de criação de grupo.

A aplicação da categoria de infrapolítica para a leitura do Carnaval do Recife, apesar de ser adotada aqui neste texto, não deve ser realizada a partir de uma interpretação restrita da festa, como parece propor James Scott (1990). Apesar de ver na festa um espaço para a expressão política, o autor se situa numa perspectiva próxima daquela defendida por Roberto DaMatta (1997). Ao conceber a festa apenas como um ritual de inversão, considera os carnavais como momentos ímpares para que os grupos subalternos possam tornar público um enfrentamento que durante o restante do ano seria formulado a partir de discursos ocultos. Seria o carnaval o momento do enfrentamento travestido de humor ou alegoria. A leitura aqui proposta segue outra direção, compreendendo a festa também como uma extensão do cotidiano, com suas contradições, desigualdades e disputas de poder. Assim sendo, a infrapolítica estaria presente no carnaval na forma mesmo de discursos ocultos que tem como objetivo fomentar uma estratégia pública de enfrentamento. Silenciar e ausentar-se, neste caso, coincidem como discurso oculto. E é essa infrapolítica que sustenta um posterior surgimento de instituições

próprias dos grupos subalternos e que podem em alguns casos lograr êxito frente aos grupos dominantes. O caso do Cinzas da Diversidade, apresentado acima, parece ser emblemático. E vai além do que está posto até o momento.

Após alguns anos de realização do evento organizado pela Rede Reação no bairro do Ibura, a Prefeitura do Recife passou a inserir em sua programação oficial um dia destinado ao público LGBTQIA+. O Pátio de São Pedro, localizado no Bairro de São José, centro do Recife, sede de um dos principais polos centrais do carnaval passou a receber, apenas durante o sábado de carnaval, o nome de Polo da Diversidade. E se tornou o palco oficial onde algumas das atrações que só recebiam destaque no Cinzas da Diversidade passaram a ter visibilidade de um público mais amplo, legitimadas agora pela instituição oficial. É possível compreender esse movimento como uma conquista que tem no bairro do Ibura e na participação de seus moradores na festa local um elemento fundamental.

Se olharmos para outros polos de animação do Carnaval do Recife — sobretudo os descentralizados — possivelmente observaremos fenômenos semelhantes em que a participação da população local será determinante para, entre outras coisas, dissolver as fronteiras que definem o espaço da festa e desvelar as tensões que marcam a experiência festiva em cada local. Isso é fundamental para compreender que a diferença entre a festa e o festival deve ser lida a partir de uma outra chave interpretativa. A disputa pelos sentidos da festa passa não simplesmente por ser mais ou menos participativa, mas pelo modo como o povo se apropria e cria os espaços da folia — e, portanto, a forma como propõe a participação. É talvez na definição da paisagem festival que se encontra a essência da distinção entre festa e festival tal qual se apresentam enquanto categorias nativas em disputa no Carnaval do Recife.

E vale por fim lembrar: os polos descentralizados são ocupados primordialmente pelos moradores dos bairros-sede, comumente representados por pessoas cujas condições de classe e raça estão localizadas entre as mais precarizadas da sociedade brasileira. Dessa forma, a movimentação desses corpos, frequentemente pretos e pobres, pelos espaços da festa podem ser compreendidas em sua potência política a partir da perspectiva defendida por Judith Butler (2019). São esses corpos em aliança que, ocupando os espaços públicos e articulando estratégias performáticas várias - desde os discursos ocultos até a manifestação clara de apoio — vão criar as condições de aparecimento seja para as populações territorialmente periféricas — como no caso observado no Alto José do Pinho —, seja para grupos subalternizados por sua sexualidade — como no bairro do Ibura. E são esses corpos em aliança nas ruas que vão se relacionar com os espaços da festa de forma a construir o que conhecemos como a experiência do Carnaval do Recife.

4.3 A CIDADE EM DISPUTA ENTRE O TURISMO E A CULTURA

Trabalhamos até aqui, nesta parte da tese, dois elementos centrais que caracterizam o Carnaval do Recife em sua relação com a cidade: a centralidade do palco na festa e o modelo de participação que gira em torno do polo de animação. É preciso, então compreender de que forma isso repercute na cidade e de que forma a compreensão que a administração pública adota para a cidade vai repercutir nesses dois elementos. Para isso, resgatar uma história recente da política local que vai determinar em grande medida os rumos da disputa entre a gestão de cultura e a gestão de turismo no âmbito local.

No fim de 2012, quando Geraldo Júlio ainda montava a equipe que faria parte da sua primeira gestão à frente da Prefeitura do Recife, um nome começou a circular pela cidade como o próximo Secretário de Cultura do Recife: Felipe Carreras. Produtor de eventos conhecido na cidade por ser sócio da empresa Festa Cheia Produções e Propaganda LTDA., também conhecida como Caldeirão, especializada na realização de grandes eventos de pagode, axé music e música sertaneja, Felipe Carreras logo passou a receber críticas entre os trabalhadores da cultura locais que enxergavam na nomeação um risco para as políticas culturais da cidade. Além de não possuir nenhum histórico de trabalho com artistas mais identificados com os ritmos locais — seus eventos eram sempre repletos de atrações de grande destaque nacional, vindas sobretudo de Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo —, havia ainda a suspeita de conflito de interesses, na medida em que suas ações como Secretário de Cultura pudesse beneficiar apenas o seu grupo de produtores de eventos.

Com a repercussão negativa, a solução encontrada por Geraldo Júlio foi a nomeação de Felipe Carreras para a Secretaria de Turismo e Lazer, enquanto a Secretaria de Cultura passaria a ser chefiada por Leda Alves. Já no início da gestão, foi possível observar uma mudança no protagonismo na construção das políticas de cultura. Se antes, sobretudo com João Roberto Peixe, a Secretaria de Cultura estava a frente da formulação de todas as políticas voltadas para o setor — protagonismo que começou a ser enfraquecido ainda na gestão de João da Costa, antecessor de Geraldo Júlio na Prefeitura do Recife —, com a entrada de Felipe Carreras esse protagonismo passou a ser sobretudo da Secretaria de Turismo. A gestão de Carreras à frente da Secretaria de Turismo e Lazer do Recife durou menos de dois anos. Em 2014 ele disputou, com êxito, eleição para deputado federal pelo PSB. Eleito deputado, licenciou-se para assumir a Secretaria de Turismo, Esporte e Lazer de Pernambuco, cargo que ocupou entre 2015 e 2018.

Duas coisas merecem destaque. Em primeiro lugar, o que poderíamos chamar de um processo de esvaziamento da Secretaria de Cultura em benefício da Secretaria de Turismo, como aconteceu em Recife, se repetiu na gestão estadual. Sobretudo nos ciclos festivos, a Secretaria de Turismo, Esporte e Lazer de Pernambuco junto com a EMPETUR — Empresa Pernambucana de Turismo - passou a se envolver cada vez mais nas políticas públicas para a cultura. Mesmo após a saída de Felipe Carreras, o protagonismo da Secretaria de Turismo nos assuntos relacionados à cultura continua sendo apontado como uma barreira para o desenvolvimento das políticas culturais locais. O que nos leva para o segundo ponto. Em conversa com um colega jornalista, que em 2017 passou a integrar a equipe de comunicação da Secretaria de Turismo de Pernambuco, fiz uma crítica à gestão de turismo de Recife e destaquei que a situação permanecia complicada mesmo após a saída de Felipe Carreras da pasta. Ao que ele me respondeu dizendo que "Carreras nunca sai dos lugares", sugerindo que apesar de não estar mais à frente da Secretaria, sua influência permanecia presente nos seus sucessores.

Os dois fatores parecem relevantes na medida em que ilustram um ponto de tensão historicamente existente entre a visão da gestão do turismo e da cultura para os assuntos relacionados às políticas culturais em Recife. Se considerarmos que o esvaziamento observado na Secretaria de Cultura do Recife e de Pernambuco após a passagem de Felipe Carreras pela gestão de turismo nos dois âmbitos federativos citados não foi mera coincidência, ele nos serve como perspectiva para a compreensão de um fator bastante importante para essa pesquisa: a relação da festa com a cidade e a predominância, na ala hoje hegemônica dentro do PSB local, de uma ideia específica de cidade como produto. E falo aqui de um esvaziamento em dois sentidos. De um lado, um esvaziamento concreto: orçamentário. Três diferentes interlocutores dentro da gestão — tanto na Secretaria de Cultura quanto na Secretaria de Turismo — me informaram em diferentes contextos que se eu quisesse buscar apoios e patrocínios para projetos culturais, deveria procurar a Secretaria de Turismo, que dispunha dos recursos. Em 2017, procurei a Secretaria de Cultura, através da Secretaria Executiva, para solicitar apoio na realização de um espetáculo do projeto Cantoria Agreste, o qual estava produzindo. Na ocasião, fui informado que os recursos estavam escassos e que deveria buscar apoio na Secretaria de Turismo. Obtive, no Turismo, um pequeno apoio para a confecção de peças de divulgação do espetáculo. O mesmo aconteceu em 2019, quando busquei apoio para a realização de um show da Banda de Pau e Corda. Dessa vez não obtive êxito junto ao Turismo, mas voltei à Fundação de Cultura⁸⁸, onde consegui um apoio parcial para o aluguel do Teatro de Santa Isabel. Já no

⁸⁸ Aqui vale colocar em relevo um outro fator: na divisão de funções da gestão pública municipal, a Secretaria de Cultura é responsável pela elaboração das políticas públicas, enquanto a Fundação é responsável por sua execução.

início de 2020, busquei novamente o apoio da Secretaria de Cultura para a programação de abertura do Espaço Cultural Casarão Magiluth⁸⁹. Dessa vez, fui atendido em minha solicitação e consegui o apoio via Secretaria de Cultura — apesar de, mais uma vez, o recurso ter sido liberado pela FCCR. Isso, no entanto, não impediu que em uma conversa com a Gerente de Inovação Turística da Seturel, Karina Zapata, ser estimulado a buscar apoios e articulação com a Secretaria de Turismo no lugar de continuar buscando a Cultura. Segundo ela, a Secult não tinha dinheiro para apoiar a cultura e além disso as coisas aconteciam mesmo era na Seturel. Essa terceira experiência nos leva ao segundo sentido do esvaziamento: o simbólico.

Em diversas situações as notícias referentes aos ciclos festivos realizados pela Prefeitura nos últimos anos vinham legitimadas por aspas conferidas à então Secretária de Turismo, Esportes e Lazer do Recife, Ana Paula Vilaça. Poucas vezes era ouvida a voz da Secretária Leda Alves, cuja atuação parecia se resumir a um mero baluarte, que por sua importância para a vida cultural da cidade, estava ali apenas para defender a gestão de críticas. O esvaziamento da cultura em benefício do turismo então pode ser notado tanto em termos materiais — quando os recursos do orçamento estão disponíveis no turismo, mas escassos na cultura — quanto em termos simbólicos, ainda que não menos práticos, sendo a ausência de protagonismo e a perda de visibilidade dentro da própria gestão fazem as definições passarem mais pelo turismo que pela cultura. E nessa disputa, ainda que a decisão final venha do gabinete do Presidente da Fundação de Cultura ou da Secretária de Cultura da Cidade, ela já está absolutamente imersa numa ideologia que é construída dentro da gestão a partir da ótica do turismo.

No limite, são tensões que parecem sugerir visões distintas sobre a própria cidade. A pesquisadora Carmem Lélis, servidora da Fundação de Cultura há trinta anos e uma importante interlocutora da minha pesquisa, costuma destacar em nossas conversas que a principal distinção entre a gestão do PT e do PSB à frente da cultura em Recife é de caráter conceitual. Enquanto o Partido dos Trabalhadores desenvolveu suas políticas a partir de uma compreensão da cultura como processo, o Partido Socialista Brasileiro parece adotar uma perspectiva que a compreende como produto. E isso se reflete também, e sobretudo, no que estou chamando nesta pesquisa de paisagem festiva do Carnaval do Recife.

Apesar dos limites entre uma ação e outra serem, em alguns momentos, um tanto flexíveis, isso significa que o orçamento da cultura está principalmente concentrado na Fundação, o que pode gerar tensões internas.

⁸⁹ O Espaço Cultural Casarão Magiluth foi um espaço cultural criado pelo Grupo Teatral Magiluth como sua sede e também como espaço para a realização de projetos e eventos culturais. Localizado no bairro da Boa Vista, no Centro do Recife, foi inaugurado em janeiro de 2020. Fui convidado pelo grupo para participar da gestão do espaço. Com o início da pandemia, o projeto precisou ser suspenso e a casa foi entregue, em junho de 2021, de volta aos proprietários.

Quando falamos do Carnaval do Recife ou, antes dele, do Carnaval Multicultural do Recife, uma das primeiras imagens que nos vem à mente é a dos grandes palcos — possivelmente a mega estrutura montada na Praça do Marco Zero — com uma multidão em frente a eles assistindo a algum dos espetáculos da noite. Essa imagem faz parte da paisagem festiva. Ela é formada por aspectos concretos e também abstratos que definem, para o folião, o espaço da festa. E é exatamente nesse diálogo entre aspectos concretos e aspectos abstratos — estes suscetíveis a variações de acordo com a experiência individual do folião — que está a complexidade da festa local. A participação do público na festa será mediada por essa paisagem afetiva. Ela, por sua vez, será influenciada de um lado pela participação do público e do outro pela compreensão utilizada como filtro pela gestão para moldar a cidade à sua perspectiva.

Sobre a participação do público, iniciamos uma reflexão, no tópico anterior, sobre suas especificidades relativas aos polos descentralizados. Resta-nos, então, observar o que a compreensão da gestão sobre a cidade a partir da disputa entre turismo e cultura revela sobre a festa tal qual a conhecemos e também como isso se traduz em uma compreensão sobre a própria cidade. Para isso, a observação será acrescida de informações novamente obtidas através de conversas informais com interlocutores de dentro da gestão. Uma das interlocutoras, como citado acima, é a servidora Carmem Lélis. Sua visão é bastante objetiva. Para ela, o PSB traduz em suas ações públicas na gestão cultural da cidade uma visão da cultura como produto. Isso possui dois significados igualmente relevantes e complementares que precisamos trabalhar aqui.

Por um lado, entender a cultura como produto significa dizer que as manifestações culturais são observadas pela gestão pública a partir de uma ótica simplificadora que resume, por exemplo, um maracatu ao espetáculo que ele apresenta no chão ou no palco durante um evento. E o evento, nesse sentido, é um importante ponto a ser observado. Novamente recorro a Luiz Antonio Simas, que em entrevista concedida ao colunista Chico Alves, do portal *Uol Notícias*, em 07 de novembro de 2019 destaca que o governo [Federal] "subordina o evento da cultura à cultura do evento", enfatizando que no contexto federal haveria uma tendência ao esvaziamento das políticas culturais e uma vinculação da cultura aos interesses do turismo. A subordinação de que trata o historiador significa exatamente essa simplificação da cultura a um produto acabado que serve ao espetáculo, à apreciação como obra pronta e que tem seu significado restrito àquilo que está visível aos olhos.

Além disso, a redução da cultura à lógica do produto restringe a manifestação cultural ao seu caráter de mercadoria. Inserida num mercado de bens simbólicos, sua classificação está subordinada ao seu valor de troca — definido por aspectos que se referem sobretudo ao mercado

das artes e do entretenimento, mas pouco se relacionam como a imaterialidade do bem cultural que está ali expressado. Um maracatu de baque virado, portanto, será valorizado apenas quando puder ser vendido. E nessa lógica, comum aos processos de uma globalização tal qual iniciada em meados dos anos 1970 (CONSORTE, 1999; FRASER, 2002), há tendência à exotização dos aspectos mais tradicionais das culturas populares. E o aspecto da globalização deve ser levado em consideração aqui nesse contexto.

4.3.1 A cidade-produto: globalização, economia criativa e a cidadania como consumo

É possível observar o fenômeno da globalização a partir de um recorte temporal que o situaria como sendo um processo cuja origem se dá entre as décadas de 1960 e 1970 e se caracteriza por uma transição social em quatro níveis fundamentais, quais sejam: 1) a mudança de um modelo de produção fordista para um modelo pós-fordista; 2) a mudança de uma sociedade industrial para uma sociedade do conhecimento; 3) a mudança de uma ordem internacional dominada por Estados-nação para uma ordem globalizada onde os fluxos transnacionais restringem o poder dos Estados-nacionais; e por fim e mais importante, 4) a proeminência da cultura na ordem emergente. Esta é a visão adotada pela filósofa norte-americana Nancy Fraser (2002) que situará como principal desdobramento da proeminência da cultura na sociedade globalizada o processo de politização da cultura — especialmente na luta pelo reconhecimento.

Esta nova proeminência da cultura pode ser vista numa série de aspectos: na maior visibilidade dos “trabalhadores simbólicos”, por contraste com os trabalhadores manuais, na economia global da informação; no declínio da centralidade do trabalho relativamente à religião e à etnicidade na constituição das identidades colectivas; na maior consciência do pluralismo cultural na esteira do aumento da imigração; na intensificação da hibridação cultural, fomentada não só por contactos pessoais transculturais, mas também pela comunicação electrónica; na proliferação e rápida difusão de imagens pelas indústrias globais da publicidade e do entretenimento de massas; e por último, como consequência de todas estas mudanças, numa nova consciência reflexiva dos “outros” e, por isso, uma nova ênfase na identidade e na diferença. (FRASER, 2002, p. 08)

Ainda que considerando o recorte histórico aqui proposta, tendo a globalização atingido o ápice de sua consolidação aproximadamente nos anos 1970, é preciso destacar o papel fundamental exercido pelas expansões coloniais no processo de globalização do mundo. De tal forma que se pode afirmar, por exemplo, que “Globalization, as it is understood today, goes

hand in hand with coloniality, with the foundation of the colonial matrix of power”⁹⁰ (MIGNOLO; TLOTANOVA, 2007, p. 110). Assim, é possível, sobretudo no contexto brasileiro, enfatizar a importância da dimensão colonial na construção epistemológica da globalização e no impacto que sua aplicação ao contexto nacional exerce. Se considerarmos que o Estado brasileiro, o seu projeto nacional, está fundado em uma epistemologia colonial, cujo pressuposto central é a construção de valor a partir de um prisma racial, é possível compreender a importância dessa dimensão colonial para a compreensão mais ampla da globalização e de sua aplicação ao contexto local. Digo isto porque, como veremos a seguir, a visão de cidade que se propõe adotar — e de fato se demonstra praticar a partir das ações e discursos da Prefeitura do Recife — está diretamente relacionada com uma ideia específica de globalização e os efeitos que isso vem impingindo para as políticas culturais a nível global e, também, local.

Se, como aponta Fraser (2002), estamos diante de um fenômeno que sugere a reorganização do Estado a partir de relações não apenas internacionais — a partir de uma ideia de relações entre estados-nação — para um contexto de relações transnacionais, com a criação de organismos supranacionais como a Organização das Nações Unidas, a Organização Mundial do Comércio e o Fundo Monetário Internacional, não devemos tomar como dado o enfraquecimento dos Estados em suas características fundamentais. Como nos lembram Gupta e Sharma:

Transnational economic processes and political reorganization may have altered the nature of and the presumed link between sovereignty and territoriality; however, that does not necessarily imply that the nation-state, as a conceptual framework and a material reality, is passé. The hyphen that connects the two parts of this composite entity, as scholars like Ruggie (1993), Appadurai (1990; 1993a) (and Gupta (1998)) contend, is simultaneously contested and reified by the processes of globalization.⁹¹ (GUPTA, SHARMA, 2006, p. 07)

Ainda assim, é preciso entender que a consolidação de um processo de globalização possui implicações locais e que tais organismos supranacionais, sobretudo aqueles ligados à cultura e às políticas culturais, são fundamentais para que compreendamos as dinâmicas adotadas nos últimos anos na cidade. Como vimos acima, a disputa entre turismo e cultura vem

⁹⁰ Globalização, da forma como é compreendida atualmente, caminha lado a lado com a ideia de colonialidade, com a fundação de uma matriz colonial do poder. [Tradução nossa]

⁹¹ Os processos econômicos transnacionais e a reorganização política podem ter alterado a natureza e o vínculo presumido entre soberania e territorialidade; no entanto, isso não significa necessariamente que o estado-nação, como estrutura conceitual e realidade material, seja ultrapassado. O hífen que conecta as duas partes dessa entidade composta, como argumentam estudiosos como Ruggie (1993), Appadurai (1990; 1993a) (e Gupta (1998)), é simultaneamente contestado e reificado pelos processos de globalização. [Tradução nossa]

ganhando contornos relativamente uniformes nos três níveis da federação: Governo Federal, Governo de Pernambuco e Prefeitura do Recife parecem tratar o tema de forma semelhante. As ideias de cultura como produto e da cultura do evento, como destacou Luiz Antonio Simas (2021), parecem se desdobrar em uma noção que no nível local vai transformar a própria cidade também em produto. Isso parece ficar claro quando observamos o uso de um conceito que parece ganhar cada vez mais espaço na política local: a economia criativa — e suas variantes, como as indústrias criativas.

Vale observar que a globalização, ao apontar para a contestação dos estados-nação, como sugerem, em alguma medida, Akhil Gupta e Aradhana Sharma (2006), vai abrir a possibilidade de interferência, no âmbito nacional, de atores supranacionais, mas também de entidade subnacionais, com destaque para novas escalas espaciais como as regiões e, principalmente, as cidades (SASSEN, 2005).

It is in this context that we see a re-scaling of what are the strategic territories that articulate the new system. With the partial unbundling or at least weakening of the national as a spatial unit due to privatization and deregulation and the associated strengthening of globalization come conditions for the ascendance of other spatial units or scales. Among these are the sub-national, notably cities and regions; crossborder regions encompassing two or more sub-national entities; and supra-national entities, i.e. global digitalized markets and free trade blocs. The dynamics and processes that get territorialized at these diverse scales can in principle be regional, national or global.⁹² (SASSEN, 2005, p. 27)

As cidades, então, podem ser vistas como nova unidade espacial em articulação com as dinâmicas socioeconômicas propostas por entidades supranacionais. A economia criativa, aqui, desempenharia um papel relevante, colocando no seio do debate sobre o mercado global e o desenvolvimento econômico a cultura, a criatividade e o conhecimento — aspectos, por sua vez, diretamente relacionados à própria ideia de globalização, como vimos. Os debates a respeito da economia criativa se iniciam em meados dos anos 1990, notadamente na Austrália e no Reino Unido (FIGUEIREDO *et al.*, 2019). No âmbito das Nações Unidas, no entanto, o primeiro esforço para sistematizar os conhecimentos sobre o conceito acontece em 2008. Um relatório sobre economia criativa produzido pela UNCTAD — sigla em inglês para Conferência

⁹² É neste contexto que assistimos a um redimensionamento do que são os territórios estratégicos que articulam o novo sistema. Com a desagregação parcial ou pelo menos o enfraquecimento do nacional como uma unidade espacial, devido à privatização e desregulamentação e o fortalecimento associado da globalização, vêm as condições para a ascensão de outras unidades espaciais ou escalas. Entre eles estão os subnacionais, notadamente cidades e regiões; regiões transfronteiriças abrangendo duas ou mais entidades subnacionais; e entidades supranacionais, ou seja, mercados digitalizados globais e blocos de livre comércio. As dinâmicas e processos que se territorializam nessas diversas escalas podem, em princípio, ser regionais, nacionais ou globais. [Tradução nossa]

das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento — foi publicado em 2008, dez anos após a ideia de indústrias criativas surgir no horizonte dos estudos sobre cultura em relatório produzido pelo Department for Culture, Media and Sport, do Reino Unido, publicado em 1998, e traz a seguinte definição:

Central to the new paradigm is the fact that creativity, knowledge and access to information are increasingly recognized as powerful engines driving economic growth and promoting development in a globalizing world. “Creativity” in this context refers to the formulation of new ideas and to the application of these ideas to produce original works of art and cultural products, functional creations, scientific inventions and technological innovations.⁹³ (UNCTAD, 2008, p. 03)

Vale observar que a criatividade, junto com ideias como conhecimento e acesso à informação, está aqui referida numa relação direta com as noções de desenvolvimento e crescimento econômico em um contexto de globalização. Estes são aspectos que precisam ser levados em consideração para a leitura que estamos propondo neste momento. Isso porque o contexto em que se insere a noção de economia criativa está diretamente relacionado, como o próprio nome já diz, ao aspecto econômico da criatividade, à sua capacidade de gerar crescimento e desenvolvimento — em alguma medida, tratados como sinônimos — nos indicadores econômicos. É a partir de seu valor econômico que a criatividade será condicionada. A arte é apenas um dos aspectos desse novo setor.⁹⁴

Dada a dificuldade em definir de uma forma unívoca o conceito de economia criativa, o documento acaba por listar aspectos da definição do conceito que servem para nortear a discussão no âmbito das Nações Unidas. De acordo com o a UNCTAD, pode definir a economia criativa como:

The present Report adopts the UNCTAD definition of the “creative economy”, which can be summarized as follows:

- The creative economy is an evolving concept based on creative assets potentially generating economic growth and development;
- It can foster income generation, job creation and export earnings while promoting social inclusion, cultural diversity and human development;
- It embraces economic, cultural and social aspects interacting with technology, intellectual property and tourism objectives;

⁹³ Central para o novo paradigma é o fato de que a criatividade, o conhecimento e o acesso à informação são cada vez mais reconhecidos como motores poderosos que impulsionam o crescimento econômico e promovem o desenvolvimento em um mundo globalizado. “Criatividade”, neste contexto, refere-se à formulação de novas ideias e à aplicação dessas ideias para produzir obras de arte originais e produtos culturais, criações funcionais, invenções científicas e inovações tecnológicas. [Tradução nossa]

⁹⁴ Vale observar que o que hoje é compreendido como economia criativa parece ser uma espécie de “redescoberta” da cultura pelos economistas. A pesquisadora Isaura Botelho (2016) parece argumentar nesse sentido. É preciso, no entanto, notar que parece haver uma diferenciação entre economia da cultura e economia criativa, sobretudo no que diz respeito à relação estabelecida entre os conceitos de cultura e de economia presentes nas duas áreas. Enquanto na economia da cultura a dimensão econômica está condicionada ao setor cultural, a economia criativa seria o oposto, condicionando o valor da criatividade à sua dimensão econômica.

- It is a set of knowledge-based economic activities with a development dimension and cross-cutting linkages at macro and micro levels to the overall economy;
 - It is a feasible development option calling for innovative multidisciplinary policy responses and interministerial action;
 - At the heart of the creative economy are the creative industries.⁹⁵
- (UNCTAD, 2008, p. 05)

Temos, portanto, uma primeira tentativa de sistematizar o conceito de economia criativa em um conjunto de pressupostos que nos permitem compreender as diretrizes gerais para a adoção e aplicação de suas ideias em um contexto local. A criatividade adotada como conceito no centro da reflexão sobre o desenvolvimento econômica abrange uma série de áreas, tais como a tecnologia, as artes, os jogos, etc. Todas elas formam o que vai ser conhecido como indústrias criativas. Se num contexto global as discussões sobre economia criativa e globalização giram em torno, sobretudo, da alta mobilidade de capital, conhecimento e pessoas — através de fluxos migratórios motivados por trabalho e turismo —, localmente podemos dizer que a globalização afeta a cidade sobretudo a partir de uma dimensão ideológica e pelo impacto almejado pelos fluxos turísticos. O turismo é um elemento fundamental para a adoção da noção de economia criativa e seus derivados, tais quais indústrias criativas, cidades criativas e, bastante usual em Recife, o turismo criativo.

Vimos anteriormente que há proeminência do turismo sobre a cultura nos últimos anos em Recife. Pode-se argumentar, inclusive, que de fato isso representa uma continuidade histórica relevante, visto que, como apresentamos nas duas primeiras partes dessa tese, o turismo sempre foi o motor que impulsionou o interesse estatal pela cultura local e, em especial, pelo carnaval — exceto por um breve período entre os anos de 2001 e 2012. Se já nos anos 1930 isso se fazia notar, é nos anos 1970 que tal interesse se consolida — não é coincidência ser este o mesmo período identificado aqui como sendo responsável pela consolidação de um processo de globalização. Podemos dizer que a cidade é o local de disputa de um projeto de globalização que entende o espaço também como um produto, como uma mercadoria disponível no mercado

⁹⁵ Este Relatório adota a definição da UNCTAD de “economia criativa”, que pode ser resumida da seguinte forma:

- A economia criativa é um conceito em evolução baseado em ativos criativos potencialmente geradores de crescimento e desenvolvimento econômico;
- Pode fomentar a geração de renda, criação de empregos e receitas de exportação, ao mesmo tempo que promove a inclusão social, a diversidade cultural e o desenvolvimento humano;
- Abrange aspectos econômicos, culturais e sociais interagindo com objetivos de tecnologia, propriedade intelectual e turismo;
- É um conjunto de atividades econômicas baseadas no conhecimento com uma dimensão de desenvolvimento e ligações transversais aos níveis macro e micro com a economia em geral;
- É uma opção de desenvolvimento viável que exige respostas inovadoras de política multidisciplinar e ação interministerial;
- No coração da economia criativa estão as indústrias criativas. [Tradução nossa]

global e local. Para tanto, os processos de construção de sentido inerentes ao fazer-cidade (AGIER, 2015) parecem se dissolver de alguma forma em uma espécie de movimento pelas ruas da cidade, trabalhando a cidadania, como sugere Nestor Garcia Canclini (2005) também pelo viés do consumo, mas reduzindo-a como seu sinônimo.

Há poucos anos pensava-se o olhar político como uma alternativa. O mercado descreditou esta atividade de uma maneira curiosa não apenas lutando contra ela, exibindo-se como mais eficaz para organizar as sociedades' mas também devorando-a, submetendo a política às regras do comércio e da publicidade, do espetáculo e da corrupção. É necessário, então, dirigir-se ao núcleo daquilo que na política é relação social: o exercício da cidadania. E sem desvincular esta prática das atividades através das quais, nesta época globalizada, sentimos que pertencemos, que fazemos parte de redes sociais, ou seja, ocupando-nos do consumo. (CANCLINI, 2005, p. 34)

Enquanto uma política cultural deve desenvolver suas ações públicas a partir da perspectiva do desenvolvimento social e da cidadania através da cultura, a gestão do turismo busca um desenvolvimento local mediante a transformação dos bens intangíveis em ativos de valor num mercado global. O carnaval criado sob a perspectiva do turismo precisa fazer sentido como um produto a ser vendido para o turista interessado em uma experiência exótica. E ainda que esse tipo de discurso não seja mais utilizado com frequência nos dias atuais, alguns termos foram atualizados de tal forma a vender a mesma ideia sem causar tanto impacto negativo. Nesse sentido, o uso predominante de termos como *economia criativa* ou sua variante *turismo criativo* é quase uma regra. Vejamos o exemplo de Karina Zapata, Gerente de Inovação Turística. Em todas as oportunidades que tive de conversar com ela, suas ideias sobre a cultura local giravam em torno da noção de economia criativa e de seus usos para o desenvolvimento de um turismo criativo na cidade. Em alguns momentos, usava a expressão turismo local — como se designasse uma relação em que os próprios moradores da cidade se transmutam em turistas em seus próprios territórios.

Mas de que criatividade estamos falando quando tratamos da economia criativa enquanto categoria local? Daquela que se classifica a partir do seu valor de troca. Não por acaso, a burocracia criada para definir o valor dessa criatividade é regulada pela comprovação de cachê, quando a Prefeitura do Recife, através da Secretaria de Cultura — ou de Turismo, a depender do contratante — demanda aos grupos que apresentam notas fiscais que atestem que o seu valor de mercado é aquele mesmo que está sendo cobrado à instituição pública. E aqui parece surgir uma falsa contradição entre burocracia, entendida de uma forma bastante geral como aqueles mecanismos — leis, editais, convocatórias, regulamentações — próprios da administração pública que buscam garantir a isonomia, a transparência e a democratização no uso dos recursos públicos (ESTEVEZ, 2016), de um lado, e a globalização, do outro. Esta

representaria o fortalecimento de um mercado global em detrimento da intervenção do Estado, enquanto aquela seria o conjunto de mecanismos próprios do Estado. Mas o antropólogo David Graeber (2015) vai argumentar pelo contrário, em defesa de uma aproximação entre os dois conceitos. Segundo o autor, não se deve separar a globalização de um crescimento dos processos de burocratização da vida no mundo ocidental. E aponta a criação de organizações internacionais supra estatais como a Organização das Nações Unidas, no período após a Segunda Guerra Mundial, como uma das representantes dessa articulação entre burocracia e globalização. Mas não é apenas na categoria da criatividade que observo a dimensão econômica constringendo a relação entre Estado e cultura. Isso porque a própria cidade é um espaço próprio para esse constringimento.

Se, de acordo com Michel Agier, “a cidade é feita essencialmente de movimento” (2015, p. 484), penso nos trajetos possíveis dentro do contexto do Carnaval do Recife, especialmente naqueles realizáveis no contexto dos Polos Centrais localizados no Bairro do Recife Antigo. Ainda que eu não tenha observado com mais atenção, durante esta pesquisa, a dimensão do “trajeto” e sua relevância para a compreensão das dinâmicas que formam a “mancha” representada pelo Bairro do Recife e seus Polos Centrais, minha experiência como folião sugere ser este também um importante caminho de pesquisa. Aplicar o método proposto por Magnani para a compreensão da festa na cidade a partir da circulação do folião por entre as diferentes referências territoriais que formam o Recife Antigo durante o carnaval pode ser um desdobramento de pesquisa interessante para entendermos a relação entre as diferentes identidades que se encontram no espaço da festa, suas formas de relação e disputa pelo território e a construção da cidadania através do consumo cultural no centro do Recife. De toda forma, acredito que minha experiência pessoal, aliada à observação à luz da teoria até aqui apresentada, poderá contribuir para a reflexão que busco propor.

Ao longo dos anos, vi meus trajetos dentro do bairro serem definidos por diferentes marcadores. Quando, aos 13 anos, comecei a frequentar o Bairro do Recife sozinho durante o carnaval, meus trajetos eram diretamente construídos a partir das minhas relações de amizade estabelecidas no colégio. Um dos principais pontos de encontro era justamente a esquina entre a Rua do Bom Jesus e a Avenida Rio Branco. Chegando ao Recife Antigo, o primeiro destino era justamente essa esquina, para onde convergiam alguns amigos e de onde saíamos para percorrer o bairro e criar trajetos que variavam ao longo dos dias. Os trajetos eram definidos por distintos fatores, mas estavam sempre condicionados aos vínculos identitários que criávamos naqueles momentos e as associações que fazíamos entre essas identidades e os polos que escolhíamos para a nossa movimentação pela cidade. Essa movimentação era, portanto,

parte da nossa experiência no bairro e uma forma de construir nossas memórias e nossos afetos com a cidade. Uso um exemplo pessoal apenas de forma alegórica, mas podemos pensar em termos mais gerais.

No auge do Carnaval Multicultural do Recife, os Polos Centrais possuíam nomes que faziam referência direta ou indireta às identidades estabelecidas pela administração pública para cada espaço da festa e definiam, ao menos parcialmente, a programação que passaria pelos palcos do Centro do Recife nos dias de folia. Assim, o Polo Mangue incluía em sua programação aqueles grupos mais vinculados à estética do Mangubeat, com sua fusão entre elementos tradicionais da cultura local com gênero musicais mais identificados com o pop, o rock e o hip hop, estes considerados globais. O Polo das Fantasias, por outro lado, era destinado às atrações mais diretamente ligadas aos carnavais do passado, com predominância, no palco, de frevo de bloco e frevo canção. Algumas ruas também possuíam características próprias, ainda que não representassem de fato um polo de animação. A Rua da Guia, por exemplo, concentrava, em alguns pontos, um público de classe média e muitos adolescentes dos colégios mais tradicionais da cidade. Em outros pontos da mesma rua, era reduto do público LGBTQIA+. Já a Rua da Moeda e seu entorno — Rua Tomazina, Rua Vigário Tenório, Rua Mariz e Barros, etc. — era frequentada por um público mais identificado como “alternativo”. A Praça do Marco Zero, onde estava localizado o Polo Multicultural — principal polo de animação do carnaval — era o ponto de encontro de todos esses públicos durante os principais shows da noite. E na diferença entre esses polos, seus públicos e seus marcadores de identidade, o folião criava seu trajeto, aderindo ou recusando determinadas identificações à medida em que se estabelecia no local, usava apenas como área de passagem para outros espaços ou mesmo evitava determinados polos ou ruas.

Ao observar com atenção, é possível notar que a cidade proposta pelo Carnaval Multicultural do Recife durante os anos 2000 era um espaço para o exercício da cidadania, ainda que esta estivesse vinculada diretamente à ideia de consumo. O público era instado a consumir as identidades e através dela se relacionar com a cidade. Mas não era, ela própria, um produto de consumo pura e simplesmente. Estava diretamente relacionada às identidades construídas — a partir de cima, pela Prefeitura, e também a partir de baixo, por seus usos pela sociedade civil — e às memórias reunidas pela dimensão do afeto e pelos múltiplos trajetos possíveis. O carnaval servia como um mediador da relação entre a cidade e o cidadão. E como mediador, ele estava diretamente implicado na relação que o folião construía com o espaço urbano. Há, aqui, uma dimensão processual que pode ser compreendida na ideia de uma cidade

que se faz no movimento. É o trajeto que gera a cidade a partir das diferentes possibilidades de diálogo que ele permite.

Se ampliarmos o nosso campo de observação do Bairro do Recife para a Cidade do Recife, temos algo semelhante. A construção do Carnaval Multicultural do Recife enquanto um projeto de política pública para a realização da festa na cidade estava fundamentado em três pilares, como já destaquei algumas vezes: a democratização, a diversidade e a descentralização. Se considerarmos a terceira ideia, a da descentralização, e o seu papel de desenhar no imaginário popular uma cidade que se integra pela festa, podemos compreender o importante papel mediador que o carnaval possui de construção de uma ideia de cidade a partir das diversas possibilidades de trajeto criadas a partir de seus polos centrais e descentralizados. Os trajetos são construídos a partir das programações propostas em cada polo de animação, mas também pela identidade que os polos trazem consigo. A identidade de classe é, aqui, apenas uma entre as tantas articulações identitárias que vão dar sentido aos diferentes espaços da festa. Além disso, por ser a política multicultural uma iniciativa mais ampla que entende a festa como um processo de construção que está, ela própria, inserida na vida da cidade e possui importância como complemento de um processo de vida que abrange todo o ano, não apenas aquele período do ciclo carnavalesco, a relação estabelecida durante a festa entre o cidadão e a cidade pode ser desenvolvida e consolidada ao longo do ano, estabelecendo assim vínculos, criando afeto e memórias com o espaço urbano para além do carnaval.

A diferença, então, para a política proposta pelo PSB — ainda que seja em vários aspectos uma continuidade do projeto iniciado pelo Carnaval Multicultural do Recife — está, como nos lembra Carmem Lélis, na dimensão processual da cultura. Atualmente, o Carnaval do Recife parece construído como um produto a ser vendido por estratégias de marketing que tornam a própria cidade um vazão de sentido. A cultura, na perspectiva do turismo, é um produto dentro de um pacote a ser oferecido aos consumidores, estes despojados de interesse para além da fruição instantânea. A cidade, então, vira uma mercadoria.

O fato é que a visão da cultura como um produto, que estamos aqui identificando como vinculada à proposta pela Secretaria de Turismo para o Carnaval do Recife, estaria diretamente relacionada com uma ideia de que a valorização da cultura local deve estar subordinada a uma série de valores globais diretamente relacionados ao mercado — valor de cachê, visibilidade midiática, potencial de venda e compra por consumidores vindos de fora da cidade — e que a atuação da administração pública deve ser no sentido de favorecer essa economia que gira em torno de uma criatividade restrita ao seu potencial de venda. E isso se reflete na própria noção que a administração pública parece ter sobre a cidade. Acho que vale aqui relatar uma

experiência pessoal que não está diretamente relacionada com o ciclo carnavalesco, mas que ajuda a compreender na prática o que está sendo posto.

Entre dezembro de 2019 e janeiro de 2020 estive a frente do processo de criação do Espaço Cultural Casarão Magiluth, um centro cultural criado em Recife por um dos principais grupos de teatro da cidade, o Grupo Magiluth, localizado no bairro da Boa Vista, coração da cidade. Durante a inauguração do espaço, estava presente Karina Zapata, já mencionada anteriormente. Entusiasta da cultura local, conversamos por alguns minutos durante o evento de abertura e marcamos de conversar posteriormente com calma para articular parcerias entre a administração pública, através da Secretaria de Turismo, Esportes e Lazer do Recife, e o Casarão Magiluth. Após algumas conversas realizadas tanto na Secretaria quanto no Espaço Cultural, surgiu uma proposta: ao Grupo Magiluth foi sugerida a adaptação de um de seus espetáculos intitulado "Luiz Lua Gonzaga", que originalmente possui duração de aproximadamente quarenta e cinco minutos e envolve oito pessoas em cena — cinco atores e três músicos — para um formato reduzido com duração entre 10 e 15 minutos e menos integrantes em cena. O objetivo seria apresentar esse espetáculo para os turistas que chegam à cidade de navio através do Porto do Recife. Como esses turistas muitas vezes vem para ficar poucos dias ou até mesmo poucas horas na cidade, a apresentação precisaria ser bastante reduzida. Além disso, não teve qualquer sinalização de que haveria um cachê a ser pago diretamente pela Prefeitura aos artistas, mas uma proposta de que esse espetáculo seria oferecido aos turistas interessados.

É possível, portanto, observar que a lógica de ação da gestão de turismo para a cultura é baseada em uma visão que não leva em consideração aspectos relacionados ao processo de criação do espetáculo. Apesar de fazer todo sentido dentro da racionalidade do turismo, sobretudo aquele mais tradicional que tem por objetivo vender a cidade e suas atrações para o consumo rápido por turistas vindos de diferentes locais do mundo, é uma lógica que se enquadra muito pouco na racionalidade de uma produção cultural que está calcada em outros valores, que pretende expressar uma mensagem através da linguagem artística e que tem na geração de renda principalmente uma consequência. Em minha experiência com interlocutores da Secretaria de Cultura, por exemplo, é bastante raro observar esse tipo de proposta. Quando os gestores propõem projetos aos grupos culturais, sempre deixam margem para que o processo criativo interfira diretamente no produto final. No caso da abertura do Carnaval do Recife realizada pelo Quinteto Violado, por exemplo, a proposta veio em forma de uma ideia geral de realização da abertura do carnaval com um espetáculo em homenagem ao frevo. O produto final foi concebido

pelo grupo em diálogo com a Secretaria e a Fundação, mas respeitando, dentro dos limites orçamentários, o processo de criação.

Quando escalamos essa perspectiva da cultura como produto para a realização da festa carnavalesca, observamos então o esvaziamento dos sentidos da festa em benefício de um discurso que valoriza apenas a aparência concreta da folia. Faz-se a divulgação do megaevento com programação oficial formada por mais de 90% de atrações locais, mas não há priorização da escuta e diálogo para a construção de uma festa que se relacione com os interesses dos grupos locais e priorize igualmente os artistas de chão e de palco. A paisagem festiva, num carnaval como produto, se resume à aparência concreta do espaço, sem compreender que a dimensão abstrata da experiência do folião na festa, sua movimentação pelas ruas que ligam os polos centrais e pelos espaços que definem os polos descentralizados será determinante para a construção de uma paisagem festival mais ampla, de uma festa e, no limite, de uma cidade em festa que se constrói no processo de sua organização e também no processo de sua realização. E a diferença está aqui. Enquanto o carnaval como produto é definido por seus palcos e polos, a festa como processo é definida pela relação entre o palco, o chão, o bairro e os usos que as pessoas vão fazer deles.

5 O CARNAVAL 2021: AS ARTICULAÇÕES POLÍTICAS DURANTE A PANDEMIA DA COVID-19

O ano de 2020 não estava previsto inicialmente em meu projeto de pesquisa como recorte temporal de observação etnográfica. No entanto, as condições se impuseram de tal maneira que foi preciso incluir esse período no escopo definido anteriormente. E para começar, faz-se necessário uma breve contextualização sobre a situação do país e do mundo no enfrentamento da pandemia da COVID-19⁹⁶, que em abril de 2021 — momento em que escrevo este capítulo — continua assolando o mundo e atinge atualmente o seu maior estágio no Brasil.

Ainda no fim de 2019, passaram a ser reportados na China alguns casos de infecção pelo SARS-CoV-2, o novo coronavírus, cuja doença passou a ser identificada como COVID-19. Os sintomas são semelhantes ao de uma pneumonia (OLIVEIRA; LUCAS; IQUIAPAZA, 2020), mas sua rápida disseminação somada ao desconhecimento geral sobre a doença pelos cientistas em todo o mundo passa a chamar a atenção da imprensa em todo o mundo. No Brasil, as notícias começaram a se intensificar a partir de meados de janeiro de 2020, mas tudo parecia ainda muito distante da realidade local. Não havia nenhum caso identificado no Brasil e, apesar do Governo Federal ter decretado estado de emergência ainda em 04 de fevereiro como forma de conter a chegada do novo coronavírus, as festas de carnaval foram realizadas normalmente em todo o país. Apenas no fim de fevereiro o primeiro caso foi reportado em São Paulo. E a partir daí a situação foi escalando de uma forma bastante rápida.

Em 11 de março de 2020 a Organização Mundial de Saúde passou a caracterizar a COVID-19 oficialmente como pandemia. Em 20 de março, o Congresso Nacional decretou estado de calamidade sanitária no país, dando início de fato às ações de municípios, estados e governo federal no combate à pandemia. A partir daí, medidas de distanciamento e isolamento social foram sendo adotadas sistematicamente por Estados e Municípios e uma série de restrições às atividades não essenciais foram sendo impostas pelos governantes com o intuito de reduzir as possibilidades de transmissão do vírus.

No setor cultural, os efeitos começaram a ser sentidos um pouco antes. As vendas de ingressos caíram vertiginosamente já no início de março, shows começaram a ser cancelados, contratos de turnês foram suspensos e festivais de música, teatro e cinema adiados sem previsão de realização. Para um setor que depende diretamente do encontro de pessoas para realizar as

⁹⁶ O nome vem do inglês *coronavirus disease*, ou doença do coronavírus.

suas atividades, o impacto foi imediato. E a falta de informações confiáveis naquele momento criava uma sensação de que não haveria alternativas de trabalho para os profissionais do setor.

É preciso deixar claro: antes da pandemia a situação da produção cultural no Brasil já não era muito animadora. Após uma década de intenso desenvolvimento das políticas públicas de cultura no país, o investimento no setor passou a ser redirecionado, programas foram desmobilizados e os avanços começaram a ser, um a um, esquecidos ou mesmo desfeitos. Os Governos Dilma — um primeiro mandato completo e um segundo interrompido por um conturbado contexto político que resultou no seu impeachment — iniciaram um processo de desvalorização das políticas públicas de cultura que culminou, ainda no Governo Temer — um governo que deveria ser de transição, mas se apresentou como uma tentativa apressada de reverter todos os rumos políticos dos governos do Partido dos Trabalhadores, PT — com o primeiro ataque direto à cultura e às suas políticas públicas com a tentativa de extinção do Ministério da Cultura. Com a repercussão negativa a nível nacional, Temer voltou atrás e manteve a pasta, ainda que sem força política alguma.

A eleição de 2018 marcou o ponto de ruptura total entre Governo Federal e o setor cultural, com o debate sobre as políticas culturais girando sobretudo em torno da criminalização da produção cultural e de sua relação com os mecanismos de fomento criados e consolidados nos últimos trinta anos. Todas as conquistas do período de redemocratização — pós-1986 — foram postas sob ataque pela candidatura que acabou vencendo a disputa. O Governo Bolsonaro iniciou sua trajetória em 2019 já sob o manto do ataque à cultura, promovendo a extinção do Ministério da Cultura e a desvalorização total da política cultural. Vale lembrar que tivemos, ainda em um período pré-pandemia, um Secretário Especial de Cultura — Roberto Alvim — que emulou um discurso de inspiração nazista e, sendo demitido na sequência, foi substituído pela atriz Regina Duarte, que se notabilizou no cargo por dizer em entrevista à *CNN Brasil* que não carregaria um cemitério nas costas, comentando o silêncio da Secretaria Especial de Cultura após a morte recente de importantes nomes da cultura nacional.

Este breve preâmbulo da história recente das políticas culturais no Brasil tem o objetivo único de mostrar a situação de descaso com que o setor vem sendo tratado nos últimos anos no âmbito nacional. Mas se trouxermos a questão para a dimensão local, os problemas também são notáveis. Após um período de expansão das políticas culturais locais — sobretudo com a política multicultural implementada durante o governo de João Paulo, do PT, em Recife (ANDRADE, 2016) e com o fortalecimento das políticas de fomento no governo de Eduardo Campos, do Partido Socialista Brasileiro, PSB, em Pernambuco — e de consolidação de uma visão da cultura em sua relevância simbólica e cidadã —, podemos observar uma guinada

promovida pelos governos do PSB tanto na cidade do Recife quanto no estado de Pernambuco. Como apontamos na terceira parte desta tese, desde 2013, ano em que o prefeito Geraldo Júlio tomou posse na Prefeitura da Cidade do Recife, PCR, há uma clara tendência ao esvaziamento dos poderes e também do orçamento da Secretaria de Cultura e da Fundação de Cultura Cidade do Recife, FCCR, órgãos responsáveis pela criação e execução da política cultural local, em benefício da Secretaria de Turismo Esporte e Lazer, Seturel. No âmbito estadual essa virada acontece em 2015 com a posse do governador Paulo Câmara, com a Secretaria de Cultura de Pernambuco e a Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, Fundarpe, sendo esvaziada de poder e orçamento em benefício da Secretaria de Turismo e Lazer de Pernambuco e da Empresa Pernambucana de Turismo, Empetur. Em ambos os casos há um ator em comum nesse processo. O hoje deputado federal Felipe Carreras, um conhecido promotor de eventos de grande porte em Recife, teve passagens pela gestão do turismo tanto no município quanto no estado, deixando como legado o fortalecimento dessas pastas na gestão pública de cultura local.

É preciso, portanto, ter em mente esse desenvolvimento recente da disputa entre cultura e turismo na política local para compreender o ponto em que os trabalhadores da cultura — e em especial os da música — estavam no momento em que foram surpreendidos pela pandemia da COVID-19. Esse preâmbulo, portanto, apesar de não possuir um caráter exaustivo, serve para situar a discussão que se segue.

5.1 O SETOR DA CULTURA E A PANDEMIA DA COVID-19

"Me dei conta hoje que a minha área é a primeira que parou e vai ser a última a voltar", afirmou Melina Hickson⁹⁷, produtora cultural recifense, em seu perfil pessoal no *Facebook* no dia 26 de março de 2020. Foi a primeira vez que li essa frase. E essa afirmação, repetida diversas vezes ao longo do tempo com pequenas variações, deu a tônica dos primeiros dias de pandemia no Brasil quando o assunto era a produção cultural. Isso porque antes mesmo dos governos definirem pelo distanciamento social como política de enfrentamento à pandemia e decretarem

⁹⁷ Melina Hickson é uma produtora cultural de grande renome nacional e diretora da empresa Fina Produção. Criadora do Porto Musical, Convenção Internacional com edição bienal dedicada ao mercado da música, foi diretora executiva do Festival Abril pro Rock – um dos principais festivais do país – entre 1997 e 2009. Atualmente como empresária de artistas locais e nacionais.

estado de emergência sanitária, muitos festivais já vinham sendo cancelados ou adiados, muitos shows e turnês sofreram uma redução enorme na procura do público — já com medo pelas informações que chegavam na mídia — e contratos foram quebrados. A imprevisibilidade da doença aliada à postura errante do Governo Federal trouxe ao setor uma instabilidade ainda maior. Para trabalhadores que vivem em grande medida de bilheteria, receitas provenientes de eventos públicos e contratos por trabalhos que envolvem grandes equipe e encontro de pessoas, a ruptura gerada pela necessidade de distanciamento social e, em alguns casos, do chamado *lockdown* — quando o isolamento é ainda mais rígido e há proibição de circulação nas ruas para fins não essenciais — pegou de surpresa um setor que não estava de forma alguma preparado para lidar com uma transformação profunda de seus meios de produção e difusão, tampouco possuía um público com hábito consolidado de consumo através das plataformas digitais.

Além disso, a ausência de informação sistematizada sobre o setor cultural, a escassez de pesquisas de impacto econômico e de mapeamento amplo da cadeia produtiva da cultura no país faziam com que o cenário de crise fosse ainda mais aprofundado, visto que articulava naquele momento o problema do desinteresse político generalizado — apontado acima — com a incapacidade de compreender de forma clara a dimensão do problema. Algumas instituições privadas começaram a se mobilizar para oferecer soluções emergenciais — como foi o caso do Itaú Cultural e do Sesc São Paulo que abriram editais de fomento — mas as ações estavam absolutamente aquém do que seria minimamente necessário. Ficou claro, portanto, que não haveria saída para a crise fora da política e da ação do Estado. Era preciso mobilização, diálogo, construção coletiva e ação política para que soluções fossem encontradas e postas em prática.

5.2 ESTADO PERMANENTE DE CONFERÊNCIA: A MOBILIZAÇÃO DOS TRABALHADORES DA MÚSICA EM PERNAMBUCO

Diante desse cenário, entre o fim de maio e o início de junho um grupo de profissionais da música foi reunido a partir da iniciativa da produtora Melina Hickson. Identificando em seu rol de contatos aqueles atores mais diretamente envolvidos no debate público sobre políticas culturais, a produtora criou um grupo de discussão no WhatsApp e iniciou de forma ainda incipiente uma mobilização para discutir ações e soluções para o setor da música em Pernambuco. A primeira reunião realizada pelo *Zoom* teve a presença de aproximadamente 10 pessoas. O momento ainda era de entender a iniciativa, o que estávamos dispostos a fazer e

quais os caminhos. Uma coisa era certa: seria preciso provocar um diálogo com o Governo de Pernambuco e tentar construir ações que pudessem afetar a cadeia produtiva da música de forma ampla, criando soluções para agentes que frequentemente são invisibilizados no processo de criação de políticas públicas para a cultura. E para isso, era preciso mobilizar mais pessoas, trazer para a discussão uma diversidade de atores que representasse também a diversidade dos profissionais que compõem esse grupo que costumamos chamar genericamente de trabalhadores da música.

Iniciava-se, então, o primeiro trabalho do grupo recém formado. Seria preciso arregimentar novos atores para a criação de uma ampla rede de profissionais dispostos a pensar, discutir e formular alternativas para o setor. Todos os integrantes foram desde o início incluídos como administradores do grupo do *WhatsApp* — o que dá poderes para convidar novos integrantes — e ficaram responsáveis por apresentar a ideia do grupo a outras pessoas que pudessem somar no debate. Como a discussão continuava acontecendo, à medida em que iam sendo integrados novos participantes ao grupo era preciso sempre retomar minimamente os pontos já debatidos para nivelar o entendimento geral. Ainda assim, vários debates precisaram ser retomados com frequência visto que cada novo integrante chegava ao grupo com uma carga de conhecimento, de experiência e de reflexão sobre os temas abordados bastante distinta. Para se ter uma ideia, até o momento em que escrevo este artigo, no início de abril de 2021, novos atores da área da música continuam sendo integrados ao debate e o grupo no *WhatsApp* já possui mais de 200 integrantes.

Na segunda reunião, já com um grupo mais amplo, ficou decidido que a proposta inicial daqueles trabalhadores ali reunidos seria de buscar um diálogo com o Governador Paulo Câmara. Um dos participantes, o músico e produtor técnico Pedro Ferreira, fez uma observação que ele próprio repetiria outras vezes: "se a gente não se une no amor, se une na dor". Ele falava isso para destacar a necessidade de união do setor na criação de alternativas, além de sempre retomar a ideia de que aquela articulação remetia ao período de maior efervescência das políticas culturais no país, quando eram realizadas conferências de cultura nos três âmbitos da federal e o setor cultural estava bastante mobilizado na construção das políticas públicas de cultura no país. Àquela altura, no entanto, a tentativa de buscar diálogo direto com o governador, saltando assim as instâncias normais de diálogo com a Secretaria de Cultura e a Fundarpe, foi decidida após a compreensão coletiva de que havia desinteresse dessas instituições na construção de políticas públicas com participação popular. A experiência prévia de alguns dos atores ali reunidos com a atuação no Conselho Estadual de Política Cultural, CEPC-PE — incluindo neste rol os conselheiros de música, titular e suplente, que participaram

também dessa reunião — sugeria àquela altura a impossibilidade de diálogo com os representantes da gestão cultural. Com frequência, reuniões do CEPC-PE tinham suas discussões travadas por discursos calcados em aspectos jurídicos e burocráticos que eram acionados como forma de inviabilizar o desenvolvimento das ações propostas pelo Conselho. Além disso, as decisões tomadas pelos conselheiros eram constantemente ignoradas, ainda que o Conselho fosse um órgão consultivo e deliberativo. Esse último aspecto já havia sido observado por mim em outros momentos como prática comum da gestão pública municipal. Na segunda parte desta tese falo sobre a experiência do Conselho Municipal de Política Cultural como mero espaço de legitimação das decisões da gestão.

A primeira estratégia para provocar um diálogo aberto entre Governo e Sociedade Civil foi a construção coletiva de uma carta apontando os problemas do setor da música e apresentando demandas de curto, médio e longo prazo. Esse foi o primeiro desafio. Em um grupo amplo e diverso, construir um texto coletivamente para contemplar interesses tão distintos era a grande questão. A primeira versão do texto gerou enorme discussão no grupo de *WhatsApp* e o texto foi sendo revisado, reescrito e editado por muitas pessoas. Mais de dez pessoas tiveram acesso direto ao texto, escrito através da plataforma de Documentos do Google, além das inúmeras contribuições que foram sendo acrescidas nas discussões por *WhatsApp* e também nas reuniões por vídeo realizadas através da plataforma *Zoom*. O próprio processo de construção coletivo desse texto serviu como instrumento pedagógico do que se pretendia para a política cultural local. Ainda que as atuações profissionais fossem muitas, as hierarquias existentes entre elas não poderiam ser reproduzidas. Ainda que o tempo de experiência fosse diverso entre os integrantes do grupo, não deveria haver distinção entre suas vozes. Ainda que os lugares de fala indicassem a ocupação de espaços muito distintos na desigual cadeia produtiva da música, tais distorções não poderiam ser repetidas. E a carta, que começa afirmando que uma política cultural tem por objetivo reduzir desigualdades, tinha um caráter performativo. O texto e seus autores pareciam afirmar, concordando com as colocações de Judith Butler que:

para ser um participante da política, se tornar parte de uma ação concertada e coletiva, uma pessoa precisa não apenas reivindicar a igualdade (direitos iguais, tratamento igual), mas agir e peticionar dentro dos termos da igualdade, como um ator em pé de igualdade com os outros. Dessa maneira as comunidades que se unem em assembléia nas ruas começam a encenar outras ideias de igualdade, liberdade e justiça diferentes daquelas a que se opõem. O 'eu' é assim ao mesmo tempo o nós, sem estar fundido em uma unidade impossível. Ser um ator político é uma função, uma característica de agir em termos de igualdade com outros humanos — essa importante formulação arendtiana permanece relevante para as lutas democráticas contemporâneas.

Igualdade é uma condição e uma característica da ação política em si, ao mesmo tempo que é o seu objetivo. (BUTLER, 2019, p. 59)

Por ser um grupo bastante diverso desde a sua formação, havia um alto grau de disputa interna sobre as mais variadas questões. Integravam aquele coletivo de profissionais da música, por exemplo, tanto pessoas vinculadas diretamente a partidos de oposição ao Governo de Pernambuco quanto a partidos da base do governo. Pedro Ferreira, um dos integrantes mais ativos, é filiado ao PCdoB, partido que integra a base do governo e tem na Vice-Governadora, Luciana Santos, a sua principal representante. Jadion Helena, outra produtora integrante do grupo, é vinculada ao PT, partido de oposição. Esses são apenas dois dos inúmeros exemplos possíveis. Essa diversidade de posicionamentos tornava a estratégia de ação um ponto de muita discussão.

A princípio, e pensando em não criar desde o início da ação uma ruptura com o Governo do Estado, ficou decidido que a carta seria protocolada no Palácio do Governo, mas não seria tornada pública através das redes sociais. Era uma tentativa de criar um vínculo de confiança com a gestão estadual ao demonstrar que o objetivo do grupo não era desgastar a imagem do governo em um ano de eleição municipal, mas de criar pontes para a construção de alternativas para os profissionais da área. E a escrita dessa carta já se apresentou como um processo bastante pedagógico. Lidas com a diversidade de pontos de vista em um texto que representasse interesses comuns era o desafio.

O texto foi iniciado por mim. Apresentei uma primeira versão para alguns dos integrantes mais ativos do grupo — que àquela altura contava com algumas dezenas de pessoas — e fiz as correções que julgaram necessária. Em seguida, foi o momento de apresentar o rascunho para os demais participantes através do grupo de WhatsApp. E foi nesse momento que surgiram os primeiros conflitos. Sobretudo profissionais ligados às pautas de desigualdade racial e às produções das periferias locais se posicionaram de forma bastante incisiva. O texto não os representava e não contemplava suas demandas. Nesse momento, outros atores entraram em cena para contribuir na escrita do texto final. Um *link* para acesso ao arquivo através do *GoogleDoc* — plataforma de compartilhamento e edição de textos do *Google* — foi disponibilizado e algumas pessoas passaram a contribuir diretamente. Curiosamente, alguns dos integrantes mais enfáticos na crítica ao texto não se dispuseram a auxiliar na escrita. Pouco depois, viriam a sair do grupo por não se sentirem representados pelo conjunto de ações que se apresentavam como alternativa naquele momento.

Já no processo final de construção dessa primeira carta, duas questões ficaram evidentes: seria preciso criar um nome que representasse o movimento; e também conciliar

diferentes interesses na hora de definir prioridades de ação a curto médio e longo prazo, bem como fazer prevalecer as demandas coletivas em detrimento daquelas mais especificamente ligadas a pessoas ou pequenos grupos. O primeiro ponto foi mais fácil. Vários nomes foram sendo sugeridos no grupo e coletivamente decidimos por Acorde — Levante Pela Música de Pernambuco⁹⁸. A partir de então, o grupo ali reunido seria conhecido como Acorde e passaria a ocupar diferentes espaços de discussão a partir dessa alcunha. O segundo desafio, mais complicado, seria enfrentado a partir de uma palavra que passou a servir como um mantra: diálogo. Se buscávamos diálogo com o Governo do Estado, deveríamos também exercer o diálogo internamente para construir propostas que contemplassem interesses os mais coletivos possíveis — levando sempre em consideração a realidade prática do setor e as desigualdades que precisavam ser enfrentadas também em nossa prática.

5.3 DIÁLOGO: A PALAVRA EM DISPUTA

Após ser finalizada, a carta passou a circular entre profissionais da música para a coleta de assinaturas. Isso fez com que o Acorde⁹⁹ passasse a ser conhecido no setor e trouxe novos integrantes para o grupo do *WhatsApp*. Com mais de duzentas assinaturas de pessoas de todas as regiões do estado, a carta foi protocolada no Palácio do Campo das Princesas, sede do Governo, e o grupo decidiu que esperaria até um mês para obter a resposta do Governador. Caso não obtivesse êxito, começaria a realizar suas cobranças publicamente. Passado um mês, com o grupo de *WhatsApp* com duas centenas de pessoas e sem resposta do Governo, decidimos então iniciar as cobranças através de ações públicas realizadas pelas redes sociais individuais e também por perfis coletivos criados em nome do Acorde nas principais redes sociais existentes — *Instagram*, *Facebook* e *Twitter*. A demandas era apenas uma: diálogo.

Às cobranças do Acorde, o Governo respondeu publicando uma nota no portal Cultura PE — vinculado à Secretaria de Cultura de Pernambuco — onde informava algumas ações já

⁹⁸ O nome passa a ser utilizado para designar o grupo apenas após a apresentação da primeira carta ao Governador. Até então — e sem ter suas demandas publicizadas até aquele momento —, o grupo se reunia e se identificava apenas como representante do segmento musical de Pernambuco.

⁹⁹ Vale destacar que participei ativamente de todo o processo descrito nessa parte da tese como um dos integrantes do Acorde. Em alguns momentos, como responsável pela elaboração inicial dos textos — que posteriormente seriam colocados em discussão para edição final. Isto posto, observo que ao falar do Acorde, me insiro entre, portanto, como um dos agentes do processo de construção dessa articulação e dos desdobramentos que posteriormente venho a interpretar nesse texto.

realizadas ou previstas para realização ao longo do ano pela gestão estadual na área de cultura e afirmava ter suas decisões pautadas pelo diálogo, citando o Conselho Estadual de Políticas Culturais como principal instância de relação entre sociedade civil e estado nas definições de políticas públicas. E neste momento surge para mim a primeira observação que justifica o relato aqui proposto.

A compreensão sobre o diálogo por parte da gestão pública estadual parece guardar semelhanças com o que pude observar ao longo dos anos de pesquisa junto à Prefeitura do Recife. O que sugere ser uma característica própria do modelo de gestão pública empreendida pelo PSB em Pernambuco. Enquanto diz dialogar com a sociedade civil na construção das políticas públicas, o que se observa é uma postura — já citada na segunda parte dessa tese — de buscar nas instâncias de participação popular apenas a legitimação das decisões construídas à gabinetes fechados. Essa minha observação está respaldada na compreensão de outros colegas produtores e artistas, acostumados a interagir com a gestão pública há muitos anos. Gabi Apolônio e Guilherme Moura — suplente e titular, respectivamente, do Conselho Estadual de Políticas Culturais na área de música — por diversas vezes relataram situações desse tipo.

Em algumas oportunidades, pude conversar com pessoas da própria gestão municipal ou mesmo políticos do PSB — caso do deputado federal Tadeu Alencar — e relatei minha impressão sobre o problema do partido. No caso de Tadeu Alencar, por exemplo, apesar de concordar parcialmente com minha observação, o parlamentar justificou que aquilo seria o perfil não do partido, mas de alguns gestores específicos que nos últimos anos ocupavam determinadas pastas dentro da estrutura hierárquica estadual e municipal. Quando conversei sobre esse tema com Williams Santanna — à época, Gerente Geral de Gestão Cultural —, ele me informou que sempre tentou trabalhar junto com os grupos e artistas, construindo as ações e decisões a partir de processos de escuta, mas que algumas vezes tinha dificuldade por diferentes motivos.

Como compreendo aqui o Estado não simplesmente com um conceito fechado, uma categoria abstrata que vai se impor de cima para baixo como instituição que constrange a sociedade, mas como um conjunto de fatores e atores que se relacionam entre si e vão moldar as experiências que temos com as instituições de poder e, por conseguinte, nossa interpretação do que é o Estado, me parece correto em alguma medida afirmar que a compreensão sobre a categoria de diálogo que estou imputando ao PSB é decorrente do perfil dos atores que estão em posição de liderança no quadro da gestão pública municipal e estadual. No entanto, não estaria incorreto dizer que esta é uma característica própria do PSB, visto que é o partido que está representado nas duas gestões e, se partidos políticos são formados por uma diversidade de

indivíduos que estão em disputa pela hegemonia em seu campo, é possível dizer então que as lideranças que ocupam hoje a gestão municipal e estadual são aquelas que representam o campo hegemônico de seus partidos.

A disputa então passa a ser sobre a própria ideia de diálogo. Por um lado, compreendemos o diálogo a partir de uma noção de construção dos sentidos a partir da troca, da relação. É o diálogo – uma espécie de diálogo — que nos faz criar a cultura, como nos mostra Roy Wagner (2012). É também no diálogo — uma outra modalidade dele, a política — que nos permite construir relações e formar grupos, como aponta Bruno Latour (2004). É também o diálogo — através de palavras, de gestos e, compreendido o diálogo como relação, através também do encontro dos corpos em aliança — que nos permite formar e definir o que chamamos de povo, de acordo com Judith Butler (2019), mas também com Ernesto Laclau (2013).

Por outro lado, diálogo, por parte da gestão municipal e estadual, parece ser mero instrumento de legitimação das decisões pré-estabelecidas pelos agentes públicos envolvidos em cada setor. Parece haver uma espécie de fetiche na ideia de diálogo da forma como trabalhada pela gestão. Algo no mesmo sentido do que aponta a pesquisadora Suely Leal (2003) ao falar sobre o fetiche da participação, considerando que sua existência é mais importante pelo valor de troca entre os diferentes atores políticos envolvidos no contexto em se indica haver o diálogo do que pelo próprio processo de participação e pela construção política decorrente dele. Isso vale para a ideia de diálogo. Ao propor um diálogo onde uma das partes é instada apenas a escutar e concordar com o que está sendo proposto pela outra — ou mesmo discordar, sem, no entanto, ter sua posição levada em consideração no produto final — o que está posto é um mecanismo de legitimação da ação que recebe o nome de diálogo pelo simples fato de ser este signo um instrumento importante dentro do jogo político. O diálogo, então, passa a ser um instrumento discursivo em disputa e serve, em algum momento, para diferenciar os grupos envolvidos no processo.

De um lado, observamos grupos da sociedade civil que buscam entender o diálogo como processo, articulando suas demandas a partir de uma ação dialógica em que prioridades são definidas através da troca entre as diferenças que formam o grupo. Se considerarmos que “qualquer forma de conhecimento supõe mediações” (CAVALCANTI, 2008, p. 24), é justo afirmar que o reconhecimento das identidades e das diferenças na formação de um grupo se dá mediado por processos dialógicos. Estes, por sua vez, designam um tipo específico de mediação cujo diálogo é fundante na construção do conhecimento. É no movimento entre os diferentes significados, em seu fluxo, que se formam novas compreensões (BOHM, 2005). Por outro lado, quando a gestão pública aciona a ideia de diálogo para se referir a um outro processo, de forma

quase alegórica, temos o que Ernesto Laclau chama de deslocamento retórico (2013, p. 120), em que um termo é utilizado de forma figurativa para definir um objeto, contexto ou processo outro que não aquele cujo sentido fora originalmente estabelecido em sua acepção literal. Vale destacar, no entanto, que apesar de falar aqui sobre a retórica em Laclau, não me parece razoável sugerir que a ideia de diálogo seria um significante vazio — contexto no qual o autor aplica a ideia de deslocamento retórico em sua obra. De acordo com a sua teoria do discurso, estaríamos mais próximo de um uso equivocado ou, quando muito, ambíguo do significante do que de uma construção discursiva do vazio (LACLAU, 1996).

Ainda assim, o uso equivocado da categoria diálogo pela gestão pública me parece importante para a compreensão aqui proposta sobre a dimensão política da disputa em questão. E também para a compreensão dos outros contextos de relação política existentes entre a sociedade civil e a administração pública durante a construção do Carnaval do Recife, conforme tratado na segunda parte desta tese. O que chamei acima de equívoco pode ser, na verdade, uma estratégia discursiva própria da política. A apropriação de uma demanda objetiva da sociedade civil — a saber, a participação ativa no processo de construção das políticas públicas de cultura — em uma estratégia discursiva que, mediante deslocamento retórico, é usada para dar significado a um processo outro que não seja exatamente aquilo que a palavra — e a demanda em questão — sugere em sua acepção literal. É importante notar esta estratégia como parte mesmo da própria política, na medida em que identificamos na palavra política, no discurso, um mecanismo de coesão de grupo. O diálogo, então, seria um dos fatores de definição do grupo a partir da diferenciação com seus antagonistas. O Acorde, por exemplo, se define enquanto grupo, entre outras coisas, a partir de uma ideia de diálogo que designa um mecanismo de construção de sentidos, mas também a partir de uma determinação de fronteira estabelecidas pelo próprio sentido da categoria. O diálogo seria, portanto, uma categoria definida em uma dimensão positiva — ou seja, a partir do que ela de fato é e pretende expressar —, mas também enquanto mecanismo de diferenciação, delimitando a fronteira com relação àquilo que ela não é, aquele mero efeito dialógico proposto pela gestão pública. Isso está exemplificado na primeira carta enviada pelo Acorde ao Governador de Pernambuco, mas também em outras ações do grupo junto ao governo ou à prefeitura do Recife, como veremos a seguir.

5.4 AME CARNAVAL — AUXÍLIO MUNICIPAL EMERGENCIAL PARA O CARNAVAL DO RECIFE 2021

Um exemplo significativo da disputa de sentidos sobre a categoria diálogo pode ser observado quando tratamos das discussões sobre as alternativas para o carnaval de 2021. Desde o começo da pandemia, a preocupação com os ciclos festivos organizados pelo Governo de Pernambuco e pela Prefeitura do Recife foi sendo apontada com mais ou menos ênfase em diferentes momentos do surgimento do grupo Acorde. Entendendo a importância da realização dessas festas públicas para a manutenção de todo o setor cultural local, inúmeros debates foram sendo realizados internamente até que o grupo passasse, de fato, a se debruçar sobre o tema. Isso porque a ruptura imposta pela pandemia na dinâmica de trabalho na cultura foi tamanha que vários problemas se impuseram a um só tempo, fazendo com que o grupo precisasse definir prioridades. Os ciclos acabaram não se tornando a principal prioridade do grupo, que decidiu concentrar seus esforços na aprovação de uma lei federal para a criação de um auxílio emergencial específico para a cultura — iniciativa de parlamentares da oposição ao governo federal que ficou conhecida como Lei Aldir Blanc¹⁰⁰.

A não realização do São João de Pernambuco – organizado pelo Governo do Estado — e de um São João do Recife bastante discreto, que não contemplava a pluralidade de profissionais normalmente envolvidos nos festejos juninos na cidade, fez acender um alerta entre os integrantes do Acorde. Somou-se a isso a não realização do Festival de Inverno de Garanhuns, outro evento público organizado pelo Governo do Estado e pela Prefeitura de Garanhuns, cidade do agreste pernambucano, que possui um relevante impacto no setor cultural local. Em agosto de 2020, portanto, as discussões sobre o Carnaval de 2021 passaram a mobilizar um grupo de trabalho dentro do Acorde, buscando apresentar alternativas para a manutenção do investimento público em cultura durante o período do ciclo carnavalesco sem, no entanto, promover aglomerações e ações que desrespeitassem as medidas sanitárias de combate à pandemia.

¹⁰⁰ A lei 14.107/2020, também conhecida como Lei Aldir Blanc de Emergência Cultural ou apenas Lei Aldir Blanc (LAB), foi uma lei criada no Congresso Nacional para dar suporte ao setor cultural durante a pandemia. Prevvia o repasse dos recursos do Fundo Nacional de Cultural – que haviam sido contingenciados nos últimos três anos — para que estados e municípios criassem editais e auxílio para pessoas físicas e jurídicas da área cultural impossibilitadas de exercer suas funções devido às restrições impostas pela crise sanitária. A iniciativa foi construída a partir de uma articulação nacional de partidos da oposição, entre eles o PT, PCdoB e PSB.

O grupo, formado por profissionais de diferentes áreas da música — produtores, artistas, técnicos, representantes de agremiações de culturas populares, etc. — se juntou para elaborar uma lista com sugestões de ações que poderiam ser desenvolvidas pelo município na tentativa de construir alternativas para a manutenção do investimento em cultura a despeito da não realização dos eventos de rua relacionados ao Carnaval do Recife. A ideia era garantir que todo um setor que depende da festa para sobreviver pudesse receber inventivos em um momento em que a festa estava impossibilitada de acontecer por questões sanitárias.

Algumas questões surgiram como obstáculos a serem superados para que houvesse êxito na mobilização. Em primeiro lugar, o ano de 2020 foi um ano de eleições municipais atípicas. Além do acirramento local das disputas entre o Partido dos Trabalhadores — cuja candidata era Marília Arraes, deputada federal cuja trajetória política se iniciou no PSB e cuja família é uma das mais tradicionais da política local — e o Partido Socialista Brasileiro — representado por João Campos, filho do ex-governador Eduardo Campos e primo de segundo grau da sua concorrente do PT —, havia também uma redução no tempo de campanha, o que tornou todo o processo ainda mais intenso do que é normalmente. Isso se refletiu no próprio funcionamento do Acorde, visto que existiam integrantes de diferentes partidos, aliados ou contrários ao partido de situação, o PSB, na disputa municipal. Esse foi um ponto de grande discussão e os interesses públicos representados pelo grupo passaram a ser tensionados por interesses privados ligados a vínculos partidários. As discussões guardavam sempre uma tensão entre a vontade de manter o grupo coeso e a necessidade de apontar os erros da gestão.

Além desse primeiro obstáculo, havia ainda, como pano de fundo, um contexto de avanço do conservadorismo de extrema-direita no país, representado nacionalmente pelo presidente Jair Bolsonaro, eleito pelo Partido Social Liberal, o PSL, e atualmente sem partido. Esse avanço se refletia também em Recife, onde vereadores ligados ao presidente da república tentavam defender suas pautas a nível municipal — e o esvaziamento do investimento em cultura é uma delas¹⁰¹. Além dessa representação no legislativo, a disputa pelo executivo municipal também se viu influenciada pelo mesmo fator. Se na esquerda havia a disputa pelos dois

¹⁰¹ Em julho de 2020, a vereadora Michelle Collins, integrante do Partido Progressista e da bancada evangélica na Câmara Municipal do Recife, parlamentar que representa posições conservadora — apesar do nome de seu partido — no município, apresentou o Requerimento 4075/2020 onde recomendava ao Prefeito Geraldo Júlio o cancelamento do Carnaval do Recife 2021 devido às restrições impostas pela pandemia da COVID-19. A postura chamou a atenção por não se alinhar com as preocupações do Governo Federal sobre a pandemia — o presidente Jair Bolsonaro vinha minimizando o problema desde o início da crise e incentivando as pessoas a continuarem a viver normalmente, sem preocupação com isolamento social ou uso de máscaras — e também por representar um raro interesse da vereadora pela temática. Isso foi interpretado por muitos — inclusive por mim — como uma tentativa de aproveitar o contexto para atacar diretamente o investimento público em cultura, visto que o Carnaval representa uma parte importante do orçamento destinado às políticas culturais em Recife.

partidos que comandaram a cidade nos últimos vinte anos, na direita todos os candidatos disputavam a vinculação com o Presidente Jair Bolsonaro.

Esses foram alguns obstáculos derivados de contextos externos e que poderiam representar alguma interferência nas articulações do grupo. Mas existiam ainda obstáculos internos. Um deles era consequência da diversidade própria do Acorde, característica sempre muito exaltadas por seus integrantes como algo positivo. No entanto, essa diversidade representava também uma variedade de interesses muitas vezes conflitantes e que precisavam entrar em consenso para que fosse possível criar uma plataforma comum. Um dos exemplos, como não poderia deixar de ser, estava representado na disputa entre o chão e o palco. Enquanto vários representantes de agremiações das chamadas culturas populares defendiam um foco maior no carnaval de chão, outro grupo, formado por profissionais ligados às equipes técnicas, buscavam contemplar seus interesses — o que necessariamente significava contemplar o carnaval de palco, visto que essas equipes tem no palco a sua principal fonte de trabalho. Essa disputa, no entanto, foi resolvida rapidamente por dois motivos: em primeiro lugar, não havia no grupo uma quantidade tão grande de artistas de palco engajados nas discussões relacionadas às plataformas propostas pelo Acorde. Era mais comum ver produtores representando os artistas de palco. Por outro lado, representavam os grupos de chão integrantes das agremiações, artistas das culturas populares.

Como já havia apontado acima, os artistas de chão costumam atuar politicamente a partir de modelos que privilegiam as articulações coletivas no enfrentamento às instituições públicas. É na força da coletividade que está a sua principal estratégia para lidar com os embates existentes entre Estado e sociedade civil. Isso não significa dizer que não existam outros contextos de articulação política mais ligadas a interesses e estratégias individuais. Mas eles representam formas alternativas. Para os artistas de palco, por sua vez, as articulações são predominantemente individuais. Algumas ações, como por exemplo a criação do Coletivo Pernambuco, são exceções que servem inclusive para confirmar a regra. Alguns integrantes do Coletivo Pernambuco faziam parte do Acorde, mas, apesar de ser um coletivo formado por alguns dos principais artistas de palco do Carnaval do Recife, suas participações nas deliberações do Acorde foram sempre muito discretas, quando não inexistentes. Isso, em parte, porque a forma de articulação política era quase oposta àquela desenvolvida no contexto do Coletivo Pernambuco. Enquanto o Coletivo buscava representar os interesses individuais daqueles artistas integrantes do grupo, o Acorde se propunha a discutir questões mais ampla das políticas públicas locais, muitas vezes cortando na própria carne de algumas categorias ali

representadas — notadamente dos artistas de palco, apontados no contexto das festas populares em Recife como grandes detentores de privilégios junto ao poder público.

Ao final do processo — que contou com algumas reuniões online apenas com os integrantes do grupo de trabalho, além de escutas mais amplas abertas a todos os integrantes do Acorde — um documento com propostas foi criado e apresentado publicamente através das redes sociais do grupo, bem como enviado para as principais candidaturas em disputa para a Prefeitura do Recife nas eleições de 2020. Na sequência, os quatro primeiros colocados nas pesquisas de intenção de voto para a chefia do executivo local foram convidados para conversas online sobre política cultural, sendo que apenas três se dispuseram a participar: João Campos (PSB), Marília Arraes (PT) e Patrícia Domingos (PODEMOS). A conversa serviu para apresentar aos candidatos as propostas do Acorde para as políticas públicas de cultura do Recife de uma forma mais geral, bem como pontuar a importância do Carnaval do Recife nesse contexto. Devido às disputas existentes entre integrantes do Acorde vinculados a diferentes partidos políticos locais — notadamente aqueles apoiadores do PSB e do PT —, o modelo de conversa precisou ser moldado para reduzir a possibilidade de demonstração de apoio para um ou outro candidato. Como isso é algo que está no limite da subjetividade, a solução encontrada foi de resumir a conversa a uma primeira parte em que integrantes do Acorde apresentavam as propostas do coletivo para o candidato, seguida de uma segunda parte onde o candidato ficava livre para fazer os comentários ou apresentar as propostas que achasse pertinentes. As reuniões tiveram duração de aproximadamente 40 minutos cada e a minha impressão é de que cumpriam a dupla função de, por um lado, sugerir para todos os candidatos a disposição do grupo para o diálogo e, por outro, demonstrar a força política do Acorde junto a um contexto mais amplo da sociedade civil.

Passada a eleição e com a confirmação da vitória de João Campos, candidato que representava a situação — sendo, portanto, continuidade do projeto defendido por Geraldo Júlio, também do PSB, ao longo de oito anos —, começou a transição de gestão e as discussões específicas sobre o Carnaval do Recife ficaram travadas visto que todas as atenções tanto da Prefeitura quanto do candidato recém eleito estavam voltadas para esse processo. Por outro lado, estávamos no mês de dezembro de 2020 e este foi o período de inscrição, junto à Prefeitura do Recife e também ao Governo de Pernambuco, dos projetos propostos aos editais da Lei Aldir Blanc, o que fez com que todas as atenções de artistas, técnicos e produtores estivessem voltados para os editais — deixando o carnaval, mais uma vez, em segundo plano.

Iniciado o ano de 2021 e o mandato de João Campos, candidato que em sua campanha havia apresentado um projeto para a área cultural com muitos pontos em convergência com as

propostas defendidas pelos integrantes do grupo¹⁰², entre elas uma política de diálogo com o setor, chamada de “Chama Cultura”, representantes do Acorde foram convidados para uma reunião com o Secretário de Cultura e também o Diretor-Presidente da Fundação de Cultura Cidade do Recife, recém empossados, respectivamente, Ricardo Mello e José Manoel. Além deles, Williams Santanna, então Secretário Executivo de Cultura do Recife, além de Melina Hickson, Jadion Helena e Luiz Barbosa, representantes do Acorde, participaram da reunião que aconteceu no fim de janeiro e discutiu, entre outros pontos, as alternativas para o Carnaval do Recife 2021. Vê-se claramente que, apesar de ser uma gestão de continuidade — e tradicionalmente, durante mudança de gestão, o primeiro ciclo carnavalesco do mandato ser predominantemente organizado pela gestão anterior — todas as definições foram deixadas para as vésperas do carnaval.

Após a reunião, a impressão expressa pelos três integrantes do Acorde através do grupo de WhatsApp utilizado para discutir as questões referentes a articulação política foi unânime: havia uma clara diferença entre a gestão anterior e a atual e ela poderia ser definida a partir da disposição demonstrada pelos gestores atuais para o diálogo. De acordo com os integrantes do Acorde, os gestores escutaram atentos as propostas do grupo, fizeram suas ponderações e prometeram levar todas as contribuições em consideração no momento de definir a política de suporte para o setor cultural referente ao ciclo carnavalesco — o que até aquele momento, segundo os gestores, não estava ainda definido. Na sequência, outros grupos foram também recebidos na Secretaria de Cultura para escutas e contribuições. O fato de o Acorde ter sido o primeiro a ser escutado foi recebido pela maioria dos integrantes como um sinal de força daquele coletivo.

As propostas apresentadas inicialmente pelo Acorde à Prefeitura do Recife foram formuladas de uma forma a caber tanto para o Governo de Pernambuco quanto para as prefeituras de Recife e Olinda — com quem o coletivo realizou reuniões específicas — e mesmo para outros municípios que porventura tivesse disposição para realizar ações alternativas para a festa. Foram elaboradas onze demandas, quais sejam:

1. Garantia, no Carnaval 2021, de investimento público no mesmo patamar dos anos anteriores, tanto dos municípios quanto do Estado;

¹⁰² As propostas para a área cultural apresentadas por João Campos durante a campanha foram bem recebidas pelos integrantes do grupo de trabalho do Acorde, que consideraram uma vitória do grupo e uma demonstração de força dessa articulação. Vale observar que integrantes do Coletivo Pernambuco – outro grupo que também recebeu os candidatos durante as eleições para apresentar suas propostas, também comemoraram pelos mesmos motivos. Isso pode sugerir, por um lado, que as demandas são em grande medida semelhantes, apesar das diferenças entre os grupos. Por outro lado, indica também uma espécie de disputa pelo protagonismo nas discussões sobre políticas culturais e o desejo de influenciar nas decisões dos gestores públicos. São interesses públicos e privados que estão aqui entrelaçados.

2. Carnaval do Recife, de Olinda, demais municípios e do Governo do Estado devem ter no mínimo 90% da verba pública direcionada a cachês sendo pagos a folguedos, agremiações, festivais e artistas pernambucanos (nascidos ou residentes em Pernambuco);
3. Nos eventos e produtos audiovisuais de Carnaval realizados em território pernambucano com recursos públicos, garantir a contratação de 100% do corpo técnico local (som, iluminação, cenotécnica, roadie etc.);
4. Que as Prefeituras e Governo do Estado utilizem seus equipamentos para realização de shows e manifestações da cultura popular com transmissão digital ou gravação, respeitando a capacidade limite de pessoas, bem como todas as regras de cuidados com a pandemia da Covid 19;
5. Viabilização de estrutura, por parte da gestão pública, para a realização de apresentações e outros conteúdos audiovisuais, ao vivo e gravados, nas sedes de grupos de cultura popular, agremiações e terreiros, com garantia de pagamento de cachê artístico;
6. Participação efetiva da TV Pernambuco e outras emissoras públicas em todo o processo de transmissão e produção de conteúdos do Carnaval 2021;
7. Distribuir a programação, tradicionalmente concentrada na semana pré e na semana de Carnaval, por todo o período carnavalesco, do fim do ciclo natalino aos eventos pós-Carnaval, respeitando a agenda de eventos, ensaios e festivais estabelecidos do período;
8. Que órgãos fiscalizadores e governos municipais e estadual construam um novo entendimento normativo para a desburocratização e simplificação dos processos de inscrição, contratação e prestação de contas de folguedos, agremiações, blocos, festivais e artistas pernambucanos (nascidos ou residentes em Pernambuco), a partir da oferta de outros formatos além dos formatos existentes, garantindo a acessibilidade/democratização no cadastramento, de forma inclusiva a toda e qualquer limitação física, bem como a toda e qualquer limitação financeira e tecnológica das/dos proponentes;
9. Fim da exigência de comprovação de três cachês e consagração artística para contratações de até R\$17.600, bem como da exigência de comprovação, através de gravação e fotos, da apresentação, em respeito ao estabelecido na Lei Federal no 8.666/93;
10. Maior investimento nos cachês da cultura popular, garantindo a todos os grupos acesso e condições decentes de apresentação e tratamento isonômico;
11. Garantir tratamento isonômico nas questões de gênero, etnia, classe social e pessoas com deficiência nas grades de programação. (ACORDE – LEVANTE PELA MÚSICA DE PERNAMBUCO, 2020a)

É possível observar, pelas propostas apresentadas acima, que havia, entre as preocupações do grupo, pelo menos três questões centrais: a) a manutenção do investimento público em cultura através de ações realizadas no ciclo carnavalesco; b) a abrangência da política pública, garantindo o benefício para toda a cadeia produtiva da música que atua no carnaval e; c) a redução de algumas desigualdades existentes nos ciclos anteriores e nas políticas culturais locais de forma geral e que foram aprofundadas durante a pandemia. Como pano de fundo para essas preocupações, havia a ideia de que a política exigiria dos beneficiados uma contrapartida em forma de shows sem público com transmissão através da internet ou pelas TVs públicas, produção de peças audiovisuais com os artistas locais e etc.

Apresentadas as propostas do Acorde, o grupo passou a aguardar uma posição da Prefeitura do Recife sobre a alternativa encontrada, o que só aconteceu de fato quase um mês após a reunião — e já às vésperas do Carnaval. Em entrevista coletiva à imprensa, o Prefeito João Campos, junto com seu secretariado, anunciou a criação do Auxílio Municipal Emergencial do Carnaval, também conhecido como AME Carnaval, como um projeto de lei que previa a distribuição de auxílio àqueles artistas e grupos que tivessem sido contratados pela Prefeitura do Recife durante o Carnaval do ano anterior. O auxílio, com valor variando entre mil e quinhentos e dez mil reais, representaria um pagamento de 50% do cachê unitário recebido pelo artista no carnaval do ano anterior, respeitando um teto máximo de dez mil reais. Na proposta da gestão as equipes técnicas não estavam contempladas no texto do projeto, ficando à cargo dos artistas e grupos definir sobre o repasse de parte do auxílio para esses profissionais. Além disso, as desigualdades não foram afetadas, visto que os auxílios, vinculados aos cachês de anos anteriores, apenas reproduziram as desigualdades sobretudo entre os artistas de chão e de palco. Por fim, a manutenção do investimento em cultura foi contemplada, mas de forma apenas parcial, visto que o orçamento previsto para o auxílio emergencial, no valor de quatro milhões de reais, representava menos de um quinto do orçamento do ciclo carnavalesco do Recife nos anos anteriores.

A proposta apresentada pela gestão foi recebida com frustração pelos integrantes do Acorde, visto que a expectativa era de que o diálogo anunciado pelo programa “Chama Cultura” fosse ser traduzido em uma construção coletiva. Como o projeto de lei seria enviado para aprovação pelos vereadores na Câmara Municipal do Recife, os integrantes do grupo passaram a buscar articulações para propor emendas que pudessem reduzir os prejuízos identificados no projeto original. Alguns obstáculos se apresentavam: o caráter de urgência impedia uma discussão mais aprofundada na Comissão de Educação e Cultura, assim como uma maioria de vereadores aliados do Prefeito permitiria uma aprovação rápida e sem alterações do projeto. Ainda assim, o Acorde conseguiu marcar reunião com o líder do governo na Câmara, o vereador Samuel Salazar, do Movimento Democrático Brasileiro, o MDB.

Para essa reunião, o Acorde trabalhou novamente na criação de alternativas que pudessem melhorar o projeto de lei apresentado pela Prefeitura e chegou a algumas propostas, entre as quais a definição de um piso de três mil reais para o auxílio, a ampliação dos beneficiários para todos aqueles que tivessem sido habilitados no Carnaval do Recife 2020 — não apenas os contratados — e a criação de uma modalidade específica de auxílio para contemplar as equipes técnicas. A definição do piso de três mil reais tinha como objetivo tentar reduzir um pouco a desigualdade existente entre atrações de chão e de palco, garantindo que os

artistas que normalmente recebem o valor mínimo da Prefeitura não precisem sofrer o desconto de 50% para receber o auxílio. Já a mudança de critério para o acesso aos recursos do auxílio, permitindo que todos os habilitados sejam contemplados, significava não apenas a ampliação da abrangência da política pública, mas também, e sobretudo, a eliminação de um filtro político na distribuição dos recursos, visto que, como citado na segunda parte desta tese, o processo de contratação normal para o Carnaval do Recife prevê duas etapas de avaliação dos projetos inscritos: uma etapa de habilitação documental e de mérito, quando serão avaliados documentos enviados pelos proponentes, e uma etapa de seleção das atrações que de fato vão participar da programação — levando em consideração a avaliação de mérito artístico-cultural realizado na etapa anterior. Na etapa de contratação há possibilidade de interferência política e como a programação de shows não é ilimitada, a escolha de um artista para integrar a grade de shows de determinado polo pode significar a exclusão de outro artista da programação. Por fim, a terceira proposta visava garantir o suporte para as equipes técnicas sem a necessidade de depender diretamente do repasse de qualquer valor pelos artistas contemplados pelo auxílio emergencial.

Para a apresentação dessas propostas ao líder do governo na Câmara Municipal, participei da reunião representando o Acorde junto com Pedro Ferreira, técnico e filiado ao PCdoB, Mayra Clara, cantora e assessora parlamentar do vereador Ivan Moraes, do PSOL, Rute Pajeú, produtora de Maciel Salu e assessora parlamentar da vereadora Liana Cirne, do PT, e Salatiel d’Camarão, artista e integrante, também, do Coletivo Pernambuco. Durante a conversa, todos puderam falar um pouco sobre as sugestões para melhorar o projeto de lei. As propostas foram escutadas com atenção e quase todas recebiam a mesma resposta: as restrições orçamentárias impostas pelo combate à pandemia da COVID-19 — e reiterada pelas instâncias de controle, como o Tribunal de Contas do Estado — bem como a urgência na aprovação do projeto de lei seriam obstáculos muito difíceis de superar. A única demanda recebida com mais entusiasmo pelo líder do governo foi aquela relacionada ao auxílio destinado às equipes técnicas. Ainda assim, informou que todas as propostas seriam avaliadas e levadas para a Prefeitura com o objetivo de tentar melhorar o projeto, mas destacou que a proposta destinada às equipes técnicas deveria ser tratada como uma ação a parte, fora do ciclo carnavalesco.

Passada a reunião, o projeto de lei seguiu seu curso natural na Câmara Municipal e foi aprovado sem qualquer alteração ou emenda. Isso foi, mais uma vez, recebido com muita frustração dentro do Acorde, e em vários momentos surgia uma expressão bastante utilizada nesses contextos: a Prefeitura havia “tratorado” a discussão — ou alguma variante, como “passar o trator” ou “rolo compressor”. A expressão simboliza uma forma bastante peculiar de

desenvolver o diálogo público quando a gestão se utiliza de seu poder desproporcional — seja motivado pelo comando da máquina pública frente às demandas da sociedade civil, seja pelas articulações políticas que lhes garante maioria na Câmara — para passar por cima das discussões e aprovar suas decisões de forma vertical.

Após ser sancionada pelo executivo municipal o Auxílio Municipal Emergencial — AME Carnaval foi executado com todos os problemas apontados inicialmente. Para driblar a ausência de benefício para os técnicos, a gestão informou que os artistas deveriam repassar parte dos benefícios recebidos para os técnicos que trabalharam em seus shows no ano anterior, mas nem a lei e nem o edital previa qualquer determinação nesse sentido, se tornando, portanto, uma ação que dependeria do bom senso de cada artista ou grupo beneficiado. Além disso, o auxílio não previa qualquer contrapartida por parte dos beneficiários, o que pode ser lido, num primeiro momento, como algo positivo. Mas a fala de Jadion Helena durante reunião posterior à execução da política para avaliação do auxílio e definição sobre as demandas para o Ciclo Junino, parece resumir bem a situação: “A gente precisa de auxílio financeiro, mas a gente precisa também se sentir vivo”.

5.5 RUPTURAS E CONTINUIDADES ENTRE A GESTÃO PÚBLICA E A ARTICULAÇÃO DA SOCIEDADE CIVIL

No relato acima, destaquei a ideia de diálogo enquanto fronteira que demarca a diferença entre a maneira de fazer política proposta pela sociedade civil através do grupo Acorde e aquela empreendida pelos representantes do PSB que hoje concentram o poder dentro da gestão pública seja num nível municipal, seja no nível estatal. Mas não existem apenas fronteiras entre os dois lados da disputa. Ao deslocar o olhar dos processos próprios da administração pública para aqueles propostos pela sociedade civil foi possível identificar a repetição de alguns vícios da burocracia estatal dentro da elaboração de propostas, método de discussão dos temas e demais processos do Acorde.

No momento de elaboração do primeiro texto, que foi intitulado “Carta do Segmento Musical ao Governador de Pernambuco” (2020), o coletivo já contava com mais de cem pessoas no grupo de discussões criado no aplicativo *WhatsApp*. Já no primeiro parágrafo, o texto aponta que

A redução das desigualdades raciais, de gênero e distribuição de renda, a descentralização e interiorização de recursos e a desburocratização do Estado devem se impor como metas fundamentais de um projeto político que se pretende alinhado com o seu tempo. Só assim é possível contemplar a complexidade da cultura e de uma política pública efetiva. (ACORDE – LEVANTE PELA MÚSICA DE PERNAMBUCO, 2020b)

A desburocratização assume então um lugar de destaque entre as demandas. O objetivo do grupo é, dessa forma, facilitar o acesso da população aos recursos da política pública. Um dos integrantes do Acorde, Guilherme Moura — produtor e titular de música no Conselho Estadual de Política Cultural — chegou a dizer em algumas oportunidades que o PSB costuma criar muitas barreiras de entrada para o acesso aos editais, convocatórias e demais políticas públicas. A burocracia, então, é vista como uma dessas barreiras. E ele complementa afirmando que “burocracia é poder”, sugerindo que tais barreiras são intencionais com o objetivo de manter o controle sobre os processos. Apesar dessa compreensão, o Acorde se viu obrigado a criar uma série de regras de participação nas reuniões para garantir a manutenção de sua atuação, sobretudo a partir do aumento em seu número de integrantes. De alguma forma, essas regras podem ser compreendidas também como dispositivos burocráticos.

As reuniões on-line através de plataformas como *Zoom Meeting* ou *GoogleMeet* geralmente contavam com uma quantidade de pessoas que variava entre quinze e trinta participantes. Ficou estabelecido que apenas nessas reuniões é que se poderia deliberar sobre os assuntos do Acorde. O grupo de *WhatsApp* — que chegaria a contar com quase duzentas pessoas — seria utilizado apenas para a mobilização. Para organizar as falas durante as reuniões, uma pessoa ficava responsável por mediar a conversa, uma ou duas pessoas responsáveis pela relatoria e mais uma pessoa responsável por organizar a lista de inscrições que determinava a ordem das falas. Cada pessoa tinha aproximadamente três minutos para fazer o seu comentário sobre o assunto discutido. Encerrado o tempo, deveria se inscrever novamente e esperar a sua vez. Como alguns integrantes sempre se inscreviam e costumavam ultrapassar o tempo de três minutos em sua fala, ficou estabelecido que em reuniões com muitas participações, as pessoas poderiam se reinscrever apenas após a primeira fala de todos os interessados em contribuir. A mediação, geralmente feita por Melina Hickson, era a única que não tinha tempo de fala. Por ter sido a criadora do grupo, por ocupar um lugar de destaque no mercado da música local e por características individuais, Melina desempenha um papel de liderança no Acorde, de modo que sua fala tem muita força durante as discussões.

Aos poucos, foi possível perceber que o método de trabalho do grupo acabou por favorecer aquelas pessoas mais acostumadas a falar em público e também aquelas mais

acostumadas com as discussões sobre políticas públicas. Isso criou duas situações: por um lado foi possível identificar as pessoas mais engajadas com os trabalhos do Acorde, chegando ao ponto de serem criados dois grupos de trabalho, ou GT's, específicos para organizar algumas ações — um GT de Comunicação, responsável pela criação de textos, imagens e estratégias de divulgação das demandas do Acorde, e um GT de Política, responsável por pensar em estratégias de articulação, elaborar textos mais técnicos e pensar nos caminhos a serem adotados pelo grupo. Por outro lado, isso gerou uma espécie de barreira involuntária para a entrada de novos integrantes. Com a presença frequente dos mesmos participantes nas reuniões on-line e o domínio da fala pelas mesmas pessoas, alguns profissionais mais jovens ou menos conhecidos que tentavam se integrar ao grupo se sentiam intimidados a pedir a fala e dar sua contribuição.

No GT de Política, do qual fiz parte durante a maior parte do tempo, eram iniciadas as definições mais importantes e mais urgentes do Acorde. A elaboração de uma plataforma de políticas públicas com sugestões elaboradas coletivamente pelos integrantes do Acorde, por exemplo, foi construída inicialmente por este GT. No momento de construção, identificamos a necessidade de realização de uma pesquisa que nos ajudasse a fundamentar a plataforma. Uma das críticas mais frequentes relacionadas à criação de políticas públicas para o setor da cultura diz respeito à ausência de informações sistematizadas sobre a área. Decidimos então realizar uma rápida pesquisa para entender melhor o perfil dos trabalhadores da música representados ali no Acorde. Para tanto, criamos um formulário no *GoogleDrive* contendo algumas perguntas sobre perfil social e profissional dos participantes para tentar entender o universo com quem estávamos trabalhando. Uma primeira questão me chamou a atenção. Durante as primeiras discussões sobre os dados coletados, não era raro ouvir o comentário de que as informações coletadas não eram novidade e que a própria experiência profissional dos integrantes do grupo seria suficiente para construir políticas públicas para o setor. Isso me parecia um contrassenso, visto que reivindicávamos da gestão pública um tipo de conduta, mas seguíamos repetindo o mesmo erro. Apesar disso, antes mesmo de concluir a pesquisa — algo, aliás, que nunca conseguimos fazer — as propostas do Acorde foram elaboradas e apresentadas ao grupo geral para aprovação. No texto de apresentação do documento intitulado “Plataforma Acorde”, a pesquisa é citada como fonte de informação para a elaboração das demandas.

A desburocratização, colocada em relevo no primeiro documento, reaparece sob novas formas, como uma ideia de flexibilização do acesso aos recursos público. O termo exato, no entanto, só será citado em uma das quarenta e cinco propostas apresentadas pelo grupo. Ao tratar dos Ciclos e Eventos Públicos, o documento destaca:

33. Que órgãos fiscalizadores e governos municipais e estadual construam um novo entendimento normativo para a desburocratização e simplificação dos processos de inscrição, contratação e prestação de contas de folguedos, agremiações, blocos, festivais e artistas pernambucanos (nascidos, residentes em Pernambuco ou com título de cidadania), a partir da oferta de outros formatos além dos existentes, garantindo a acessibilidade/democratização no cadastramento, de forma inclusiva a toda e qualquer limitação física, bem como a toda e qualquer limitação financeira e tecnológica das/dos proponentes; (ACORDE – LEVANTE PELA MÚSICA DE PERNAMBUCO, 2020c)

A compreensão da burocracia pelo grupo é bastante restrita, referindo-se, no caso dos ciclos festivos, quase exclusivamente à quantidade de documentos — certidões negativas de débito, certidões de regularidades fiscal, etc. — exigidas para acessar o edital e também às notas fiscais exigidas como comprovação de cachê. Em outros momentos, quando o assunto é o Funcultura — Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura — a desburocratização passa a ser sinônimo de digitalização, uma demanda já antiga da sociedade civil para transformar o processo de inscrição nos editais da Lei de Incentivo do modelo físico para o digital, facilitando assim o acesso.

As regras criadas pelo grupo para a manutenção de uma determinada ordem interna, bem como as demandas apresentadas nos variados documentos acima citados parecem sugerir que o objetivo do Acorde era de substituição de uma burocracia por outra que julgava mais justa ou mais acessível — ainda que, no caso da digitalização, por exemplo, isso não fosse algo necessariamente real dado o nível de acesso à internet que ainda não é universal, bem como o nível de conhecimento do universo digital da população, o que exigiria um esforço de adaptação de alguns proponentes a um sistema de inscrição de projetos bastante diferente do que se estava acostumado até então. De alguma forma, as alternativas apresentadas pelo grupo para o problema da burocracia estatal significavam igual ou superior nível de burocracia. Outras vezes, as soluções encontradas pelo grupo para a manutenção da ordem interna era uma espécie de repetição das soluções oferecidas pela administração pública em seus editais. Neste ponto, me parece pertinente a observação de David Graeber (2015, p. 06) ao afirmar que diante das crises, a esquerda — e é preciso destacar que o Acorde é um grupo formado predominantemente por pessoas mais à esquerda do espectro político — costuma oferecer soluções que são, na verdade, como versões diluídas das soluções apresentadas pela direita — soluções estas extensivamente criticadas pelo autor ao longo do livro.

Qual seria o motivo para essa impossibilidade de ruptura entre a burocracia estatal e as propostas da sociedade civil — que apontam juntamente na burocracia um dos principais problemas? Uma leitura apresentada por Graeber pode nos ajudar a compreender. Ainda que

considere esta uma explicação simplista, é interessante observar que ela serve para começar a entender a questão. De acordo com o autor:

There is a whole school of thought that holds that bureaucracy tends to expand according to a kind of perverse but inescapable inner logic. The argument runs as follows: if you create a bureaucratic structure to deal with some problem, that structure will invariably end up creating other problems that seem as if they, too, can only be solved by bureaucratic means. In universities, this is sometimes informally referred to as the ‘creating committees to deal with the problem of too many committees’ problem.

A slightly different version of the argument — this is really the core of Max Weber’s reflection on the subject — is that a bureaucracy, once created, will immediately move to make itself indispensable to anyone trying to wield power, no matter what they wish to do with it. The chief way to do this is always by attempting to monopolize access to certain key types of information.¹⁰³ (GRAEBER, 2015, p. 149-150)

De um lado, a aplicação de soluções burocráticas para os problemas da administração pública acaba gerando outros problemas cuja solução será, mais uma vez, a criação de novas burocracias. Além disso, a burocracia cria algumas barreiras de informação e transforma aqueles iniciados nos seus mecanismos em atores privilegiados no processo. Quem detém as informações necessárias para compreender e se movimentar através das amarras burocráticas, detém também o poder. Não por acaso, algumas soluções encontradas dentro do Acorde eram como ecos das soluções da administração pública. Um exemplo que me parece paradigmático se refere à criação do Grupo de Trabalho de Política. Após a sua criação, no início das atividades do Acorde, várias reuniões foram realizadas — geralmente com uma frequência semanal. Nessas reuniões, vínculos de confiança foram sendo criados — ainda que com vários atritos — por pessoas que até então não se conheciam e se comunicavam apenas pela internet. Como o grupo era responsável pela articulação política entre os integrantes do próprio coletivo e também com agentes políticos externos, concentrava em si um grande poder representado por contatos com agentes públicos, informações antecipadas sobre os encaminhamentos do Acorde, discussões mais aprofundadas sobre o andamento de editais, etc. Em determinado momento, outras pessoas passaram a se interessar em entrar no grupo, mas havia algumas regras tácitas que se impunham como barreira para a entrada de novos integrantes. Como elas não podiam

¹⁰³ Existe toda uma escola de pensamento que afirma que a burocracia tende a se expandir de acordo com uma espécie de lógica interna perversa, mas inevitável. O argumento é o seguinte: se você criar uma estrutura burocrática para lidar com algum problema, essa estrutura invariavelmente acabará criando outros problemas que parecem que também só podem ser resolvidos por meios burocráticos. Nas universidades, isso às vezes é conhecido informalmente como "criação de comitês para lidar com o problema de muitos comitês".

Uma versão ligeiramente diferente do argumento - este é realmente o cerne da reflexão de Max Weber sobre o assunto - é de que uma burocracia, uma vez criada, se moverá imediatamente para se tornar indispensável para qualquer um que tente exercer o poder, não importa o que deseje fazer com isso. A principal maneira de fazer isso é sempre tentando monopolizar o acesso a certos tipos-chave de informações. [Tradução nossa]

ser publicizadas como argumento para a recusa de novos integrantes, outras regras passaram a ser discutidas — entre elas, por exemplo, a impossibilidade de que alguém cujo cônjuge fosse servidor público na área da cultura entrasse no GT. Essa é uma regra que aparece em vários editais da administração pública para impedir que proponentes que tenham parentes na administração pública de cultura local ingressem com projetos nos editais. No entanto, a regra — como na gestão pública — possuía brechas que faziam pouco sentido quando contraditadas com os objetivos de sua criação. Enquanto impedíamos a entrada de novos integrantes no GT sob o argumento de que a sua relação afetiva com um integrante da gestão pública de cultura poderia prejudicar o desenvolvimento dos trabalhos, um dos integrantes mais ativos do Acorde e do próprio GT, Pedro Ferreira, era casado com uma assessora da Vice-Governadora do Estado. Além disso, outros integrantes eram muito próximos de alguns gestores, possuindo relações de trabalho e também afetiva com eles. Por outro lado, permitir simplesmente a entrada de qualquer pessoa no GT poderia, de fato, comprometer o trabalho do grupo, visto que algumas informações discutidas naquele espaço eram mais sensíveis a vazamentos inoportunos e a criação de laços de confiança com novos atores envolvidos no processo levaria um tempo que a urgência das demandas não permitiria esperar.

As regras, portanto, tinham um papel importante na manutenção do grupo e representavam burocracias necessárias naquele momento. E a necessidade de criação desses dispositivos burocráticos talvez seja explicada pela ideia de David Graeber — já apresentada anteriormente — vai propor que a burocracia seja compreendida enquanto *game*. E para explicar sua ideia, sugere a diferenciação entre *play* e *game*.

True, one can play a game; but to speak of “play” does not necessarily imply the existence of rules at all. Play can be purely improvisational. One could simply be playing around. In this sense, play in its pure form, as distinct from games, implies a pure expression of creative energy. In fact, if it were possible to come up with a workable definition of “play” (this is notoriously difficult) it would have to be something along these lines: play can be said to be present when the free expression of creative energies becomes an end in itself. It is freedom for its own sake. But this also makes play in a certain sense a higher-level concept than games: play can create games, it can generate rules — in fact, it inevitably does produce at least tacit ones, since sheer random playing around soon becomes boring — but therefore by definition play cannot itself be intrinsically rule-bound. This is all the more true when play becomes social. Studies of children’s play, for example, inevitably discover that children playing imaginary games spend at least as much time arguing about the rules than they do actually playing them. Such arguments become a form of play in themselves.

On one level, all this is obvious: we are just talking about the emergence of form. Freedom has to be in tension with something, or it’s just randomness. This suggests that the absolute pure form of play, one that really is absolutely untrammelled by rules of any sort (other than those it itself generates and can

set aside at any instance) itself can exist only in our imagination, as an aspect of those divine powers that generate the cosmos.¹⁰⁴ (GRAEBER, 2015, p. 191)

O jogo, portanto, que o autor associa à ideia de burocracia, é definida por ele como a utopia das regras. A previsibilidade inerente ao seu escopo espaço-temporal e às regras que criam as fronteiras entre o que é o jogo e o que está fora dele, são atrativos para que nós nos vinculemos sempre a burocracias ainda que sem perceber. Ao contrário, o jogo criativo, livre de regras, do inglês *play*, possui um caráter possivelmente destrutivo. A sua imprevisibilidade faz com que nos afastemos dele em direção ao jogo das regras. Como enfatiza Graeber, “Whats ultimately lies behind the appeal of bureaucracy is fear of play”¹⁰⁵ (2015, p. 193).

Esse medo de jogar, apontado por Graeber, não apenas nos faz aderir à burocracia, como nos impede de vislumbrar alternativas inclusive fora da administração pública. Que tenhamos parcimônia na criação de propostas, demandas e na construção das pontes com a gestão pública, faz todo o sentido. Até mesmo estrategicamente parecer ser um caminho cuja razão será facilmente inteligível. Que as burocracias que criticamos sejam não apenas emuladas no seio dos movimentos da sociedade civil, mas sirvam como barreiras que nos impedem de pensar para além do jogo dessa utopia das normas, isso é um ponto que precisa ser melhor investigado a fim de compreendermos os limites da definição de burocracia como esta força quase insuperável tal qual proposta ora por Weber, ora por Graeber.

¹⁰⁴ É verdade que se pode jogar um jogo; mas falar de “jogo” [*play*] não implica necessariamente a existência de regras. O jogo [aqui assumindo o significado de brincadeira] pode ser puramente improvisado. Alguém poderia simplesmente estar brincando. Nesse sentido, o jogo em sua forma pura, distinto dos jogos [*game*], implica uma expressão pura de energia criativa. Na verdade, se fosse possível chegar a uma definição viável de “brincar” (isso é notoriamente difícil), teria que ser algo neste sentido: pode-se dizer que a brincadeira está presente quando a livre expressão de energias criativas se torna um fim em si mesmo. É a liberdade por si mesma. Mas isso também torna o jogar, em certo sentido, um conceito de nível mais alto do que os jogos: jogar pode criar jogos, pode gerar regras - na verdade, inevitavelmente produz pelo menos regras tácitas, uma vez que o simples jogo aleatório logo se torna enfadonho - mas, por definição, o jogar não pode estar intrinsecamente limitado por regras. Isso é ainda mais verdadeiro quando o jogo se torna social. Estudos de brincadeiras infantis, por exemplo, inevitavelmente descobrem que crianças jogando jogos imaginários passam pelo menos tanto tempo discutindo sobre as regras do que realmente jogando. Esses argumentos se tornam uma forma de jogo em si mesmos.

Em um nível, tudo isso é óbvio: estamos apenas falando sobre o surgimento da forma. A liberdade tem que estar em tensão com algo, ou é apenas aleatoriedade. Isso sugere que a forma pura e absoluta de jogo, aquela que realmente é absolutamente livre de regras de qualquer tipo (além daquelas que ela mesma gera e pode deixar de lado a qualquer momento), pode existir apenas em nossa imaginação, como um aspecto daquelas divinas poderes que geram o cosmos. [Tradução nossa]

¹⁰⁵ O que está por trás do apelo da burocracia é o medo de jogar. [Tradução nossa]

6 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS E CAMINHOS A SEGUIR

Um tema como o Carnaval do Recife, ao ser estudado, requer do pesquisador bastante cautela. Em parte, porque se trata de um objeto de estudo bastante complexo e rico em significações. Ao mudar a direção para onde se está olhando, pode-se surpreender com uma perspectiva absolutamente distinta — muitas vezes até mesmo contraditória — com relação àquela do primeiro olhar. Exige cautela também por ser um objeto cuja riqueza dos estudos empreendidos ao longo de sua história — e intensificados a partir dos anos 1970, principalmente na antropologia — exige do pesquisador o desafio de encontrar o caminho da originalidade que permita à sua leitura alçar o patamar de rigor e relevância exigido na pesquisa acadêmica.

Pensando em uma abordagem que pudesse trazer originalidade para os estudos da festa, decidi utilizar o Carnaval do Recife como objeto para estudar as relações políticas que ao longo do processo de construção do festejo contribuem para o desenho e redesenho constante das fronteiras do Estado — e aqui retomo a grafia com inicial maiúscula para designar um conceito. A perspectiva antropológica da política e do estado nos permite considerá-las ambas categorias relacionais, buscando a observação do processo de vida de cada uma delas ao longo do próprio processo de construção do carnaval. Para tanto, inscrevi a pesquisa na intersecção entre a Antropologia do Estado, das Políticas Públicas e os Estudos da Festa. Área de conhecimento ainda recente e de caráter fundamentalmente transdisciplinar, as políticas culturais se apresentaram como um campo fértil de reflexão e, sobretudo num contexto político no qual nos situamos atualmente, uma urgência temática.

Aos desafios teórico-metodológicos previstos ainda no período de elaboração do projeto, somaram-se outros obstáculos que me fizeram mudar algumas rotas. O tempo da gestão, categoria que havia surgido no horizonte de pesquisa ainda durante o mestrado, retornou ao foco no início da etnografia. Observar como os gestores operam com a categoria do tempo, utilizando-a como estratégia para fins políticos — agilizando processos ou retardando até o limite algumas soluções — me pareceu um bom começo. Na minha observação, foi possível notar alguns tipos distintos de temporalidade operando no interior do processo de construção da política pública para o carnaval. Há o tempo cronológico, que experimentamos como uma sequência de acontecimentos e situações que nos ajudam a compreender e dar coerência à nossa vivência. Há ainda o tempo da memória, que nos faz olhar para trás, buscando reinterpretar os fatos e representar os acontecimentos à luz dos nossos interesses, editando o passado para caber

nas nossas expectativas — sejam elas positivas ou negativas. Essas duas temporalidades são articuladas numa terceira, o tempo da gestão, que vai ser acionada de forma flexível, encurtando processos para impedir participação efetiva ou retardando encontros como estratégia para desmobilização de grupos. Algumas vezes, o tempo cronológico se choca com o tempo da memória e as narrativas colhidas através da história oral tornam-se turvas. Em outros momentos, a memória é acionada para reforçar discurso de tradição. Pode ser ainda apagada, num processo ativo de esquecimento que sugere a ruptura política traduzida na já tradicional descontinuidade das políticas públicas. Estamos falando, portanto, de três dimensões da temporalidade observadas na pesquisa, que podem ser resumidas como a memória, a história e o esquecimento, para utilizar a tríade que dá título ao clássico estudo do filósofo Paul Ricoeur (2007). E se compreendermos, de acordo com as observações que apresento ao longo de todo o texto, que os diferentes grupos envolvidos na construção da festa vão atuar na manipulação das diferentes temporalidades apontadas acima, será possível entender de que maneira a memória manipulada — e me remeto aqui, novamente, a Paul Ricoeur — será uma importante estratégia de articulação política e manutenção de grupo. Nesse jogo político, é fácil observar a desigualdade de forças com as quais está posta a relação entre aqueles que atuam dentro e fora dos limites do estado. É sempre mais fácil notar as manipulações da memória pelos agentes públicos — como no caso em que observo a fala do então Secretário Executivo de Cultura que busca manipular a memória e abusar do esquecimento como uma estratégia para apagar aspectos de um passado que comprometeria a construção de uma história que se pretende fundada do zero a partir de então. Mas é também notável a utilização de memória, ou a sua manipulação, por parte de outros atores envolvidos no processo de construção da festa como uma estratégia para legitimar argumentos e marcar posições. Nesse momento, memórias individuais e coletivas (HALBWACHS, 1950) se articulam para consolidar o discurso da tradição, por exemplo, ou mesmo da originalidade — argumentos constantemente acionados na disputa que torno dos significados da festa.

Diante, portanto, das diferentes estratégias de uso do tempo da política como memória, história ou esquecimento, foi preciso encontrar alternativas para driblar os obstáculos e seguir com a pesquisa. Mudar a direção do olhar, portanto, se fez necessário. Se no início do projeto a proposta era a realização de uma etnografia da instituição pública durante a construção de uma política estatal para a festa, a mudança de rota me permitiu olhar mais atentamente para as relações estabelecidas entre os diferentes grupos que integram o processo de produção do Carnaval do Recife e compreender, a partir daí, como as fronteiras são construídas, negociadas, redesenhadas e refletidas nos cinco dias oficiais do rito carnavalesco. Nesse sentido, há

aproximação ainda mais clara com uma Antropologia do Estado e da Política que busca compreender tais categorias enquanto pontos de vista (LEIRNER, 2003). A dimensão relacional nos permite situar a política como uma categoria que se constrói a partir do diálogo, entendido por sua vez como a construção dos significados pela troca. A perspectiva agonística da democracia — segundo leitura proposta por Chantal Mouffe (2015) — sugere que os conflitos existentes estão na base da política. E poderíamos, de alguma forma, extrapolar tal leitura para a dimensão agonística da própria festa, definindo-a como produto dos conflitos existentes ao longo do seu processo de organização.

Por ser um ritual que no contexto atual está fundamentalmente ligado a uma entidade pública, a Prefeitura do Recife, que busca institucionalizar a festa em política estatal, ação do estado para gestão ótima dos recursos públicos aplicados na execução da folia — o que pode parecer contraditório para uma festa que se tem por espontânea e popular —, é preciso compreender o Carnaval do Recife em seu contexto burocrático. Tende-se a imaginar que a política pública para a festa, definida internamente por servidores atuantes dentro dos limites do estado — sejam eles técnicos ou políticos — seria desenhada e executada a partir de informações concretas e objetivas, dados que se tornam evidências a justificar tais ou quais decisões.

Este senso comum, como mostram Souza Lima e Castro (2008), entende as políticas culturais como um plano de ação para guiar decisões e ações e, como consequência, dedica-se à análise das condições de emergência, mecanismos de operação e prováveis impactos dos programas governamentais sobre a ordem social e econômica. Nessas análises, as ações das políticas públicas são representadas então como o resultado da capacidade do Estado-nação (liberal-democrático) de resolver problemas públicos. Estes estudos sustentam uma visão racionalista e instrumental do Estado e tentam compreender suas ações do ponto de vista da eficácia de suas práticas. As políticas públicas aparecem então como o resultado da identificação de um “problema social” que levaria à formulação de argumentos racionais que o expliquem e dos quais se desprenderia um conjunto de respostas e planos de ação para sua resolução (Cf. Lenoir 1993). A aplicação destes, por parte de técnicos e especialistas, e sua avaliação final, completariam um círculo encantado em que se destaca a (in)capacidade de ação do Estado para oferecer respostas às demandas sociais. (BLÁZQUEZ, 2012, p. 37-38)

Na tentativa de compreender as ações das instituições estatais no desenvolvimento das políticas públicas a partir da interpretação objetiva de dados e evidências, muitas vezes sob o argumento de respeito à ciência, temos a tendência a valorizar sobremaneira a perspectiva quantitativa em detrimento dos dados obtidos por meio qualitativo, através de relatos historiográficos ou etnografia. O risco, nessa perspectiva, é de excluir do cálculo de desenho, execução e avaliação de políticas governamentais a dimensão justamente política do processo.

Aspectos que fogem à mensuração objetiva de um tipo de relação que está inserida em contextos específicos e cujo desenrolar será responsável por criar vínculos de grupo, rearticular demandas em torno de estratégias políticas e definir os contornos, ou as fronteiras do que entendemos por estado a partir de nossas experiências cotidianas.

Um exemplo anedótico pode ser observado quando, em conversa com dois atores localizados em posições distintas no processo de construção das infraestruturas da festa — Toinho e Carlos Acioly, ambos atuantes na montagem de palcos para o carnaval —, pude perceber uma diferença substancial quanto à relação estabelecida entre um e outro e os diferentes representantes do estado. Ao ser questionado sobre sua relação com a Prefeitura do Recife, Toinho respondeu que só havia ido ao prédio da instituição, localizado na Avenida Cais do Apolo, no Recife, Antigo, uma única vez. Fora ao terceiro andar da Prefeitura — a Secretaria de Cultura está localizada no décimo quinto andar do mesmo edifício — para solicitar liberação para a realização de um evento de rua em sua comunidade. Na ocasião, foi preciso ainda se dirigir a diferentes instituições públicas espalhadas pela cidade para obter uma série de documentos que garantiriam a liberação da ação. Além disso, seu contato com agentes do estado ao longo do processo de construção dos palcos e demais estruturas da festa se restringe à dificuldade que encontra ao lidar com os servidores designados para cuidar dos palcos ao longo do processo de montagem. Como me relatou, “o problema é que na Prefeitura tem sempre cinco ou dez pessoas que mandam, então toda hora chega alguém querendo dar *pitaco* e dizer como montar o palco, onde a estrutura tem que ficar. Aí tem hora que não dá pra trabalhar”. A relação de conflito é aprofundada por uma perspectiva que hierarquiza a produção do conhecimento, separando aquela mais diretamente relacionada ao corpo e ao saber da prática de um outro tipo, relativo a uma espécie de cultivo intelectual cuja crença se origina na separação entre corpo e mente. Do lado da Prefeitura estariam os especialistas, engenheiros e arquitetos, detentores do conhecimento científico sobre a área — cujo valor simbólico está situado acima dos demais. Já entre os montadores, predomina os saberes ligados ao corpo, à prática cotidiana e adquirida a partir da repetição: algo mecânico que aproximaria os montadores de máquinas sem produção de conhecimento especializado. Mas Toinho trata de quebrar com essa lógica ao afirmar que “não adianta vir engenheiro da Prefeitura me ensinar como monta palco. Eu faço isso a muito tempo e sei exatamente o que tem que ser feito pra resolver qualquer problema que apareça”.

Ao ser questionado sobre sua relação com a Prefeitura do Recife, Carlos Acioly chegou a dizer que não se lembra de quantas vezes esteve no prédio, fazendo questão de afirmar ainda que por vezes, já saiu da Fundação de Cultura no meio da madrugada — o que seria uma situação extraordinária de que poucos teriam acesso. Reforça ainda que nunca teve problemas

com a Prefeitura e que a sua relação com os agentes públicos é de credibilidade e confiança. Ele, um empresário e engenheiro com amplo trânsito nos corredores da gestão, estava ali em uma situação que sugeria igualdade de força na relação com o poder público — ao menos uma igualdade aparente. São experiências que demonstram a flexibilidade na construção das fronteiras que definem o estado dentro de uma perspectiva relacional com a qual vimos trabalhando ao longo de todo o texto.

Por sua vez, a experiência prática e o tempo, acionados por Toinho como argumento para definir sua posição frente à instituição de poder — representada pelos servidores públicos — é também uma estratégia encontrada em outros momentos de articulação política no decorrer do processo de construção da festa. Como observei ao longo do segundo capítulo, são variadas as formas de relação estabelecidas entre os diferentes grupos que se formam na sociedade civil e a Prefeitura do Recife — sobretudo a Secretaria de Cultura e a Fundação de Cultura Cidade do Recife. De forma geral, elas estão diretamente imbricadas com as questões que se referem às infraestruturas da festa, cuja definição procurei estabelecer a partir de uma leitura inicial da subdisciplina denominada Antropologia da Infraestrutura.

As infraestruturas da festa poderiam ser definidas por sua dimensão relacional. Identificadas por mim como aquelas estruturas materiais e simbólicas responsáveis por consolidar as bases sobre as quais se desenvolverão as demais relações fundamentais para a construção do Carnaval do Recife, tais infraestruturas estão divididas, nesta pesquisa, entre as tecnologias do espetáculo — quais sejam, palcos, passarelas, arquibancadas, palanques e mesmo alguns elementos do espaço urbano, transformados temporariamente em espaços da festa — e os dispositivos burocráticos, tecnologias próprias do estado traduzidas materialmente em editais e convocatórias, sistemas de inscrição, certidões negativas e notas fiscais. Ambas possuem repercussão direta nas relações mediadas uma pela outra. Quando observamos, por exemplo, as maneiras pelas quais a presença do palco afeta e transforma a experiência festiva, é preciso ter em mente a repercussão que esse mesmo palco vai estabelecer junto à burocracia estatal, seja para criar alternativas e formas de articulação que permita aos grupos envolvidos subverter as lógicas da convocatória do Ciclo Carnavalesco — como quando o Coletivo Pernambuco, por exemplo, se vale de sua visibilidade local para, fora do processo padrão estabelecido em edital, buscar garantir presença na programação através de rearticulações políticas.

É preciso observar as infraestruturas da festa como coisas, no sentido proposto por Bruno Latour (2012). Por um lado, atuam como mediadoras — em contraposição à função de meras intermediárias — de sentidos. Isso significa dizer que o sentido que é aplicado ao palco

ou ao palanque quando definidos como estruturas da festa será diferente daquele que sai dessas tecnologias e chega aos demais atores envolvidos no processo. Há uma mediação, um diálogo — aqui utilizado no sentido bakhtiniano, como uma dialética inserida em um contexto específico — que transforma os sentidos no movimento de sua troca. A experiência carnavalesca dos trabalhadores da cultura será mediada diretamente pelas infraestruturas da festa que, por sua vez, vão também servir como mediadoras da experiência festiva do folião, na medida em que fazem parte da criação de uma paisagem festiva que articula elementos concretos e abstratos para definir a cidade em festa.

Diferentes grupos vão sendo formados e dissolvidos ao longo do processo de construção da festa, sempre reunidos a partir de demandas que precisam ser articuladas para ganhar força na disputa empreendida contra a instituição pública. Esses grupos, sempre contingentes, vão criar estratégias de articulação política variadas, acionando circunstancialmente argumentos e intermediários na tentativa de transformar a festa em uma representação de seus anseios pessoais ou coletivos. Se considerarmos o Carnaval do Recife como uma política pública de cultura — ação estatal para o setor cultural — não devemos cair na armadilha de acreditar que a festa, enquanto política governamental, se faz apenas nos gabinetes. Para tanto, a perspectiva de um entrelaçamento das lógicas sociais, proposta por Olivier de Sardan (2001), me parece particularmente interessante. Isso porque a ideia sugere que diferentes grupos possuem lógicas sociais próprias e que tais lógicas se entrelaçam no processo de implementação das políticas públicas, interferindo no resultado final — que será diferente daquele que foi definido como meta pelos responsáveis pelo desenho da política, assim como será diferente também dos interesses de todos os grupos envolvidos no processo. Isso porque no entrelaçamento há a criação de um novo sentido para a ação do estado. No Carnaval do Recife é possível observar isto muito claramente. Um exemplo que utilizei foi o da mudança no espetáculo de abertura oficial da festa. O processo envolvia ao menos três atores distintos: a Secretaria de Cultura e seus servidores; a banda Quinteto Violado; e as nações de maracatu responsáveis por, anualmente, produzirem o Tumaraca, espetáculo originado no período do Carnaval Multicultural e transformado rapidamente em tradição local. Cada um desses atores possuía um interesse específico e buscou diferentes estratégias para alcançar seus objetivos. Ao fim do processo, todos tiveram atendidas algumas demandas, ao passo que viram outros aspectos escaparem.

No entanto, destaco que a ideia proposta pelo antropólogo francês tem como fragilidade a compreensão desses grupos e seus interesses de forma um tanto estanque ou engessada. Por isso, propus utilizar uma ideia derivada do conceito de entrelaçamento das lógicas sociais. Em

seu lugar, falo em um entrelaçamento entre os diferentes contextos de articulação política no desenvolvimento da festa. Isso porque, compreendendo a política como uma forma de construção de grupo, entendo que a atenção deve ser voltada sobretudo para as relações políticas e seus contextos, permitindo-nos então observar os caminhos percorridos para que demandas articuladas em grupos sempre em formação — que em alguns momentos chamo de povo — sejam contempladas pelas políticas governamentais. Ao utilizar a ideia de contexto de articulação política, pretendo enfatizar tanto os diferentes locais em que essas articulações podem ocorrer, acreditando possuir mais fluidez que alternativas como arena ou campo, quanto localizar as articulações em um determinado tempo histórico. Além disso, pretendo ainda sugerir que existem situações que estão fora do que costumamos entender como sendo o local da política, mas que podem ser utilizadas como contextos de articulação, momentos em que atividades da vida privada são vistas como oportunidade para a criação de vínculos, a exposição de ideias e interesses e para a construção de alternativas que possam auxiliar a encontrar caminhos para lidar com a burocracia estatal e com os diferentes interesses postos em disputa na organização da festa.

Durante a realização da minha imersão etnográfica, pude observar diversos tipos de relação entre os diferentes grupos da sociedade civil e os agentes e instituições do estado. Defini os principais, listando-os da seguinte forma: a) as relações mediadas por dispositivos burocráticos; b) aquelas estabelecidas a partir de mobilização de base por grupos da sociedade civil; c) as relações mediadas pela visibilidade ou por relações de intimidade entre artistas ou grupos e agentes públicos e; d) as interações individuais mediadas por interesses pessoais e relações de intimidades estabelecidas fora do contexto da administração pública. Cada uma dessas modalidades se desdobrava em uma série de estratégias e contextos de articulação política dos grupos em formação.

Por sua vez, elas eram mediadas também pelas relações que os diferentes grupos possuíam com as tecnologias do espetáculo que fazem parte da infraestrutura da festa. Ainda que não sejam características definidores das fronteiras entre o chão e o palco, os grupos situados no carnaval de palco costumavam ter mais familiaridade com algumas das estratégias de relação mediadas por dinâmicas próprias da política, como o apadrinhamento por políticos eleitos, influência das relações familiares ou de amizade nas definições da gestão, além de privilégios gerados por sua origem ou condição de classe. Já os grupos de chão possuíam outras estratégias, como a mobilização de base, a apropriação de discursos da própria gestão — como a defesa das tradições, por exemplo — e as associações estabelecidas também com políticos eleitos, sobretudo a partir de vínculos comunitários entre lideranças de bairro e vereadores.

Mais uma vez, essas relações estabelecidas entre indivíduos e grupos da sociedade civil e o estado e as infraestruturas da festa são elementos fundamentais na construção cultural do estado. Fazer gestão, expressão utilizada para se referir às estratégias usadas pelos atores políticos que estão situados fora da administração pública para encontrar caminhos de acesso aos gestores, aos recursos e aos espaços, é também um mecanismo do “fazer-se Estado”, identificado por Gustavo Blázquez (2012). E, desta forma, redesenhar os limites do estado e das políticas governamentais. O reflexo disso será visto na festa, mas também na própria relação com a cidade.

O espaço urbano ocupa um lugar de destaque na construção dessa festa. Enquanto espaço da festa, sua infraestrutura será utilizada como parte da infraestrutura da festa e, em alguma medida, terá sua paisagem transformada em paisagem festiva, lócus próprio da experiência carnavalesca que, posteriormente, será transformada em memória e disputada nos anos seguintes¹⁰⁶. O abuso da memória e do esquecimento se articulam aqui como manipulação de uma memória (RICOEUR, 2007) que será criada para, a partir de então, formar um discurso político. Este, por sua vez, tem como função gerar ou consolidar vínculo de grupo, conforme nos mostra Bruno Latour (2004). Podemos observar as implicações dessa disputa pela cidade a partir de duas perspectivas. De um lado, um discurso que contrapõe as ideias de festa e de festival, sugerindo uma dimensão valorativa que tende a ver na festa um sinônimo de espontaneidade e, no limite, verdade, enquanto o festival seria o local da instituição, da ordem vigente e do mercado. Tentei diluir um pouco essa fronteira, apresentando as duas ideias como reflexos de experiências carnavalescas distintas mediadas, de um lado, por tecnologias do espetáculo — e nesse aspecto em especial o palco ocupa um lugar central no debate — e, por outro, por uma compreensão da cidade a partir de um viés que privilegia a cultura como cidadania ou como fator econômico/turístico.

Identifiquei, na representação pública do estado proposta pela Prefeitura do Recife durante a gestão do PSB, um discurso bastante alinhado com as ideias de um desenvolvimento econômico a partir do conceito de economia criativa e seus variantes, tais quais as indústrias criativas e o turismo criativo. Este último, recebeu ao longo dos anos em que fiz esta pesquisa uma especial atenção da gestão. O fortalecimento das políticas para o turismo em detrimento daquelas mais especificamente voltadas para a cultura criou um desequilíbrio e algumas tensões

¹⁰⁶ Um exemplo bastante simples dessa disputa pela memória está representado na expressão repetida anualmente por todos os gestores, ao defender que o carnaval presente — seja ele o presente que for — será o maior de todos os tempos. Pude ouvir essa afirmação por diversas vezes durante todo o processo de imersão etnográfica, além de ter encontrado exemplos de sua utilização em décadas anteriores através de registro em notícias de jornal.

dentro da própria tensão. Infelizmente, não foi possível acompanhar mais de perto esta disputa interna. Ainda que fosse um dos objetivos iniciais do meu projeto, a impossibilidade de realizar uma etnografia da instituição me fez reordenar minha rota. Ainda assim, considero de fundamental importância a realização dessa observação posteriormente.

Observando as dinâmicas entre o turismo e a cultura durante o período da pesquisa, foi possível perceber forte prevalência da primeira em relação à segunda. E isso tem reflexo tanto no modelo de festa — e, conseqüentemente, na experiência festiva que vai ser vivenciada durante a folia — quando no modelo de cidade que a gestão pública propõe. Ao trabalhar na perspectiva do turismo criativo, há uma tendência em tratar tanto a cultura quando a cidade a partir do seu potencial de geração de receita. E assim, passamos a valorizar não mais os processos de produção cultural e de experiência urbana, mas os produtos gerados tanto pelas dinâmicas próprias da cultura quanto por aquelas da cidade. O palco é o lugar não mais de culminância de um processo intenso de criação artística, mas de apresentação de um produto que precisa ser comprovadamente valioso para o mercado do entretenimento para ser reconhecido enquanto tal pelo poder público e legitimado junto ao público na programação oficial da festa.

Essa visão não é uma exclusividade da gestão do PSB e também não é exatamente uma novidade. A criação do Carnaval Multicultural do Recife, durante a gestão do PT, como uma marca para ser vendida no mercado turístico e cultural nacional e internacional respondia também a interesses próprios do que passamos a conhecer como economia criativa. De certa forma, é um processo que está inscrito no que James Ferguson (2010) caracteriza como os usos do neoliberalismo, dando maior flexibilidade ao uso da categoria de neoliberalismo mais como uma forma flexível e menos como uma ideologia fechada. Este é um aspecto que merece ser aprofundado em pesquisas futuras, visto que envolve diferentes dimensões da festa e está diretamente relacionada com a construção de políticas públicas — bem como a sua avaliação — a partir da complexidade das relações estabelecidas ao longo do processo.

A compreensão da festa e da cidade como produtor de um mercado global — como parece ser a perspectiva do turismo criativo local — repercute diretamente na mobilização de todo o setor produtivo da cultura. Trabalhadores de diversas áreas artísticas passam se identificar como espécies de empreendedores da cultura, deixando de observar a precariedade com que estão situados devido a inúmeros fatores. E em alguns momentos, essa autonomia vendida como meta pelo discurso do empreendedorismo, do turismo criativo e da criatividade como produto de mercado também cobra o seu preço. Ao gerar uma desmobilização dos mecanismos de fomento à cultura — vistos a partir de agora como empecilhos para o

desenvolvimento do mercado — fragilizam ainda mais um setor já acostumado a viver na informalidade, na sazonalidade de suas receitas. Em um momento de crise, como vemos acontecer agora devido à pandemia da COVID-19, os trabalhadores da cultura se viram obrigados a pensar em novas formas de reorganização, rearticulação política e de novas estratégias para lutar por alternativas de sobrevivências. E diante dos desafios, perceberam que estavam diante de uma situação que impunha ação coletiva — no lugar da autonomia individualista do empreendedorismo — e luta política — no lugar das soluções de mercado.

Foi diante desse desafio que se criou o grupo Acorde — Levante pela Música de Pernambuco, um grupo de profissionais da música de atuantes em diversas funções e residentes em diversas cidades. Observando o grupo como um integrante ativo, pude perceber que a crise gerou uma temporalidade distinta. O senso de urgência da situação — uma emergência sanitária, como passou a ser chamada — impôs o desafio de mobilização que há anos já não acontecia. Alguns comentários sugeriam que os trabalhadores da cultura haviam passado a viver um constante estado de conferência — uma referência direta às conferências de cultura que aconteceram com bastante intensidade nos anos 2000 em todo o país e que serviram para mobilizar os trabalhadores da cultura em torno das políticas culturais. O desafio desta mobilização, que havia sido abandonada, se somou à limitação de uma criatividade condicionada a pensar a partir dos limites da burocracia estatal. O jogo criado pela burocracia — conforme definiu David Graeber (2015) — se mostrou exitoso em criar poder disciplinador que agia externamente, constringendo e limitando as ações dos produtores, mas também internamente, produzindo as condutas e ações a partir de uma disciplina própria da relação com a burocracia.

Diante da fragilidade da situação e da incerteza pelos caminhos que serão tomados a partir de agora — estou escrevendo num momento em que não se sabe quando, ou mesmo se, voltaremos a vivenciar o carnaval da forma como havíamos nos habituado — é preciso provocar uma reflexão exaustiva sobre o papel das políticas culturais e da festa para os trabalhadores da cultura e também para a vida na cidade. Imagino, como desdobramento desta tese, o aprofundamento dos estudos sobre as infraestruturas da festa como um motor para o desenvolvimento de um renovado paradigma para as políticas culturais na cidade, sobretudo em sua relação controversa com a festa. Além disso, acredito ser necessário abrir aqui a perspectiva de inserção das políticas públicas da cultura como uma temática central para a compreensão do estado e de suas dinâmicas próprias na relação com os diferentes grupos envolvidos na elaboração das políticas públicas governamentais. O esforço que aqui se inicia precisa continuar.

REFERÊNCIAS

- ACORDE – LEVANTE PELA MÚSICA DE PERNAMBUCO. **Propostas para o Carnaval 2021**. Recife, 2020a. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1ar8cDP56uFXjst5ztyGyb9ri7MqOf6mp/view> . Acesso em: 01 jun. 2021.
- ACORDE – LEVANTE PELA MÚSICA DE PERNAMBUCO. **Carta do Segmento da Música ao Governador de Pernambuco**. Recife, 2020b. Disponível em: https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSd9ywRJYsVRIZPEA1a_8zoTW4VYID4p7cwlGkxsn48TYcuKmQ/viewform . Acesso em: 25 jun. 2021.
- ACORDE – LEVANTE PELA MÚSICA DE PERNAMBUCO. **Plataforma Acorde**. Recife, 2020c. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1beZDaa7rQW_Q_IUdTxfv63AD7KP6nyh/view. Acesso em: 25 jun. 2021.
- ACSELRAD, Maria. Dançando contra o Estado: análise descoreográfica das forças em movimento entre os caboclinhos de Goiana/Pernambuco. **Revista Ñanduty**, Dourado-MS, PPGAnt-UFGD, v. 5, n. 6, p. 146 – 166, 2017.
- AGIER, Michel. Do Direito à Cidade ao Fazer-Cidade: O antropólogo, a margem e o centro. **Mana**, v. 21, n. 3, p. 483-498, dez. 2015.
- ALBERT, Bruce. Anthropologie appliquée ou "anthropologie impliquée"? - Ethnographie, minorités et développement. In: BARÉ, Jean-François (ed). **Les applications de l'anthropologie: un essai de réflexion collective depuis la France**. Paris: Karthala, 1995, p. 87-118. Disponível em: https://hal.ird.fr/ird-00358615/file/Applications_Anthropologie-chap5.pdf . Acessado em: 20 dez. 2020.
- ANDRADE, Rafael Moura de. **A política multicultural no carnaval do Recife: democratização, diversidade e descentralização**. 2016. Dissertação (Mestrado em Antropologia) — Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Recife, 2016.
- ANDRADE, Rafael Moura de. Políticas da Festa: o entrelaçamento entre os diferentes contextos de articulação política na organização do carnaval do Recife. In: **X Seminário Internacional de Políticas Culturais**, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2019.
- APPADURAI, Arjun. Introdução: mercadorias e a política de valor. In: APPADURAI, Arjun (org.). **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Tradução de Agatha Bacelar. Niterói: EdUFF, 2008. p. 15-87.
- ARAÚJO, Rida de Cássia. Carnaval do Recife: alegria guerreira. **Estudos Avançados**, v. 11, n.29, p. 203-216, jan./abr.1997.
- ARAÚJO, Rita de Cássia. Carnaval do Recife: uma alegria guerreira. In: GUILLEN, Isabel; SILVA, Augusto (org). **Tempos de Folia: estudos sobre o Carnaval do Recife**. Recife: Massangana, 2018. p. 29-46.

ARAÚJO, Rita de Cássia. **Festas**: máscaras do tempo — entrudo, mascarada e frevo no carnaval do Recife. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. **Cultura Popular na Idade Média**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARBALHO, Alexandre. Política Cultural. In: RUBIM, Linda (org.). **Organização e produção da cultura**. Salvador: EDUFBA, 2005. p. 33-52.

BEVILAQUA, Ciméa; LEINER, Piero de Camargo. Notas sobre a análise antropológica de setores do Estado brasileiro. **Revista de Antropologia**, USP: São Paulo, v. 43, n. 2, p.105-140, 2000.

BLÁZQUEZ, Gustavo. Fazer cultura, fazer(se) Estado: vernissage e performatividade de Estado em Córdoba. **Mana**, v. 18, n. 1, p. 37-61, 2012.

BOHM, David. **Diálogo**: comunicação e redes de convivência. São Paulo: Ed. Palas Athena, 2005.

BOTELHO, Isaura. **Dimensões da cultura** — Políticas Culturais e seus desafios. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

BRASIL, Congresso Nacional. Lei nº 8666 - Regulamenta o art. 37, inciso XXI, da Constituição Federal, institui normas para licitações e contratos da Administração Pública e dá outras providências. De 21 de junho de 1993. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/18666cons.htm. Acesso em 22 de agosto de 2022.

BRASIL, Congresso Nacional. Lei nº 14.017 - Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020. De 29 de junho de 2020. Disponível em: <https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/lei-n-14.017-de-29-de-junho-de-2020-264166628>. Acesso em 22 de agosto de 2022.

BRUM, Eliane. **Brasil, construtor de ruínas**: um olhar sobre o país, de Lula a Bolsonaro. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2019.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas** — notas para uma teoria da performatividade de assembleia. Tradução de Fernanda Siqueira Miguens. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2019.

CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil** — dos anos 1930 ao século XXI. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores e Cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Las culturas populares en el capitalismo**. Cidade do México: Editorial Nueva Imagen, 1982.

CANCLINI, Nestor Garcia. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. In: CANCLINI, Nestor Garcia. **Políticas culturales en América Latina**. México, D. F.: Grijalbo, 1987. p. 13-61.

CARNEIRO, Marcelo Sampaio. Práticas, discursos e arenas: notas sobre a socioantropologia do desenvolvimento. **Revista Sociologia&Antropologia**, v. 02.04, p. 129-158, 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/sant/v2n4/2238-3875-sant-02-04-0129.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2020.

CAVALCANTI, Maria Laura. **Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

CHAVES, Christine de Alencar. **Festas da Política: uma etnografia da modernidade no sertão (Buritis-MG)**. Núcleo de Antropologia da Política. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

CONSORTE, Josideth Gomes. Sincretismo, anti-sincretismo e reafricanização: em torno de um manifesto de Ialorixás baianas contra o sincretismo. In: CAROSO, Carlos; VACELAR, Jeferson (org). **Faces da tradição afro-brasileira: religiosidade, sincretismo, anti-sincretismo, reafricanização, práticas terapêuticas, etnobotânica e comidas**. Rio de Janeiro: Pallas; Salvador: CEAO, 1999. p.71-91.

CRAWFORD, Matthew B. **Éloge du Carburateur: essai sur le sens et la valeur du travail**. Tradução de Marc Saint-Upéry. Paris: La Découverte, 2016.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DANTAS SILVA, Leonardo. **Carnaval do Recife**. 2. ed. Recife: CEPE, 2019.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Um baile mascarado. Recife, 23 de fevereiro de 1848. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033_02&pasta=ano%20184&pesq=he%20contando%20com&pagfis=10104 . Acesso em: 20 mar. 2020.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Prefeitura do Recife estuda mudanças no carnaval de 2018 e antecipa cultura popular. Recife, 03 de novembro de 2017. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2017/11/prefeitura-do-recife-estuda-acabar-com-maracatus-na-abertura-do-carnav.html> . Acesso em: 25 nov. 2020.

DUARTE, Ruy. **História social do frevo**. Rio de Janeiro: Ed. Leitura, 1968.

DURAND, José Carlos. **Política cultural e economia da cultura**. Cotia: Atelier Editorial; São Paulo: Sesc, 2013.

ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**. 9. ed. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1984.

ENRIQUEZ, Falina. **Composing Cultura**: musical democracy and multiculturalismo in Recife, Brasil. Tese (Doutorado em Antropologia) — University of Chicago, Department of Anthropology, University of Chicago, Chicago, 2014.

ESTEVEZ, Leonardo. “**Cultura**” e **Burocracia**: as relações dos maracatus de baque solto com o Estado. 2016. Tese (Doutorado em Antropologia) — Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Recife, 2016.

FÉLIX, Paula. Discutindo o conceito de políticas culturais. In: Encontro Multidisciplinar de Estudos Em Cultura, VII, 2011, Salvador. **Anais...** Disponível em: http://www.cult.ufba.br/wordpress/?page_id=998. Acesso em: 14 jun. 2015.

FERGUSON, James. The Anti-Politics Machine. In: GUPTA, Akhil; SHARMA, Aradhana. **The Anthropology of the State** — a reader. Oxford: Blackwell Publishing, 2006. p. 270-286.

FERGUSON, James. The Uses of Neoliberalism. **Antipode**, v. 41, p. 166-184, 2010.

FIGUEIREDO, João Luiz de; VIEIRA DE JESUS, Diego Santos; ROBAINA, Diogo Tavares; COURI, Cristina Lohmann. The Development Potential Index of Creative Economy for Brazilian Federal State Capitals. **Creative Industries Journal**, v. 12, n. 2, p. 185-203, 4 de maio de 2019.

FOUCAULT, Michel. Governmentality. In: GUPTA, Akhil; SHARMA, Aradhana. **The Anthropology of the State** — a reader. Oxford: Blackwell Publishing, 2006. p. 131-143.

FRASER, Nancy. A justiça social na globalização: redistribuição, reconhecimento e participação. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, v. 63, p. 08-20, 2002.

GARRABÉ, Laure. Esthétique, différence et colonialités du pouvoir dans le carnaval de Recife. **Colloque International Carnaval et Politique**, Paris, Université Paris-Diderot, 2015. Disponível em: <http://www.carnavaletpolitique.fr/medias/>. Acesso em: 15 maio 2017.

GLUCKMAN, Max. Análise de uma situação social na Zululândia moderna. In: FELDMAN-BIANCO, Bela (org.). **Antropologia das sociedades complexas**. São Paulo, Rio de Janeiro: Global, 1987. p. 227-305.

GONÇALVES, Stélio. Acentua-se a decadência e desprestígio da maior festa popular de Pernambuco. **Diário de Pernambuco**, Recife, 1969. p. 3.

GRAEBER, David. **The utopia of rules**: on technology, stupidity, and the secret joy of bureaucracy. Brooklyn/London: Melville House, 2015.

GUILBAULT, Jocelyne. **Governing Sound**: The cultural politics of Trinidad's Carnival Musics. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.

GUPTA, Akhil; SHARMA, Aradhana. Introduction: Rethinking Theories of the State in an Age of Globalization. In: GUPTA, Akhil; SHARMA, Aradhana. **The Anthropology of the State** — a reader. Oxford: Blackwell Publishing, 2006. p. 01-41.

HALBWACHS, Maurice. **La mémoire collective**. Paris: Presse Universitaire de France, 1950.

HALL, Stuart. Popular Culture and the State. In: GUPTA, Akhil; SHARMA, Aradhana. **The Anthropology of the State** — a reader. Oxford: Blackwell Publishing, 2006. p. 360-380.

ISUANI, Ernesto. A. Três enfoques sobre o conceito de Estado. **Revista de Ciência Política**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 1, p. 35-48, jan./abr. 1984. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/rcp/article/viewFile/60372/58639>. Acesso em: 05 set. 2019.

KUSCHNIR, Karina. **Antropologia da Política**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2007.

LACLAU, Ernesto. Why do empty signifiers matter to politics. In: LACLAU, Ernesto. **Emancipation(s)**. Nova Iorque: Verso, 1996. p. 36-46.

LACLAU, Ernesto. **A razão populista**. São Paulo: Três Estrelas, 2013.

LARKIN, Brian. Políticas e Poéticas da Infraestrutura. **Anthropológicas**, UFPE: Recife, Ano 24, v. 31, n. 2, p. 28-60, 2020.

LATOUR, Bruno. E se falássemos um pouco de política. **Política e Sociedade**, Florianópolis, v. 3, n. 4, p. 11-40, 2004.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o social**: uma introdução à teoria do Ator-Rede. Bauru, SP: EDUSC/ Salvador, BA: EDUFBA, 2012.

LEAL, Suely. **Fetichismo da participação social**: Novas práticas de planejamento, gestão e governança democrática no Recife – Brasil. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2003.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 7ª Ed. São Paulo: Ed. Unicamp, 2013.

LEIRNER, Piero. A Formação do Estado numa Perspectiva Antropológica. Resenha de A.C.S. Lima (org.). Gestar e Gerir: estudos para uma antropologia da administração pública no Brasil. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 32, p.194-200, 2003.

LEIRNER, Piero. O Estado Como Fazenda de Domesticação. **R@U: Revista de Antropologia Social dos Alunos do PPGAS-UFSCAR**, v. 4, p.38-70, 2012.

LIMA, Wayne Rodrigues de. **“Recife é festa, Recifolia”**: Identidade, Mercado e Turismo na Cidade Alto-Astral (1993-2003). 2018. Dissertação (Mestrado em História) — Universidade Federal de Pernambuco. Programa de Pós-Graduação em História, Recife, 2018.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no Pedaco**: cultura popular e lazer na cidade. 2. ed. São Paulo: Editora HUCITEC, 1998.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Quando o campo é a cidade: fazendo antropologia na metrópole. In: MAGNANI, José Guilherme Cantor; TORRES, Lillian de Lucca (org). **Na**

Metrópole — textos de antropologia urbana. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/FAPESP, 2008. p. 12-53.

MAUSS, Marcel. **Ensaio sobre a vida**: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. São Paulo: CosacNaify Portatil 25, 2013.

MIGUEZ, Paulo. A festa: inflexões e desafios contemporâneos. In: RUBIM, Linda; MIRANDA, Nadja (org). **Estudos da Festa**. Salvador: Ed. UFBA, 2012. p. 205-216

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Prêmio Culturas Populares 2018** — Manual de Orientações. Brasília, 2018, p. 11. Disponível em: <http://culturaviva.gov.br/wp-content/uploads/2018/05/culturas-populares-2018-manual.pdf>. Acesso em: 30 ago. 2020.

MIGNOLO, Walter; TLOSTANOVA, Madina. The Logic of Coloniality and the Limits of Postcoloniality. In: KRISHNASWAMI, Revathi; HAWLEY, John C. (eds). **The Postcolonial and the Global**. Minneapolis/London: University of Minnesota, 2007. p. 109-123.

MITCHELL, Timothy. Society, Economy, and The State Effect. In: GUPTA, Akhil; SHARMA, Aradhana. **The Anthropology of the State** — a reader. Oxford: Blackwell Publishing, 2006. p. 169-186.

MOTTA, Antonio; OLIVEIRA, Luiz. Cultura nas Malhas da Política: patrimônio, museus e o direito à diferença. **Anthropológicas**, UFPE: Recife, ano 19, v. 26, n. 2, p. 105-133, 2015.

MOUFFE, Chantal. Chantal Mouffe, la philosophe qui inspire Mélenchon, se livre en exclusivité [abril/2017]. Entrevistador: Alexandre Devecchio. **Le Figaro**, Paris, 2017. Disponível em: <http://www.lefigaro.fr/vox/politique/2017/04/11/31001-20170411ARTFIG00090-entretien-exclusif-avec-chantal-mouffe-la-philosophe-qui-inspire-melenchon.php>. Acesso em: 12 abr. 2017.

MOUFFE, Chantal. **Sobre o político**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

OLIVEIRA, Adriana; LUCAS, Thabata; IQUIAPAZA, Robert. O que a pandemia de COVID-19 tem nos ensinado sobre medidas de precaução? **Revista Texto & Contexto**, UFSC: Florianópolis, v. 29, 08 de maio de 2020. Disponível em https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-07072020000100201&script=sci_arttext&tlng=pt. Acesso em: 04 mar. 2020.

OLIVIER DE SARDAN, Jean-Pierre. Les enjeux scientifiques et citoyens d'une anthropologie des politiques publiques. **Antropologia Pubblica**, v. 1, p. 7-22, 2017.

OLIVIER DE SARDAN, Jean-Pierre. **La rigueur du qualitatif**: les contraentes empiriques de l'interprétation socio-anthropologique. Louvain-La-Neuve: Academia Bruylant, 2008.

OLIVIER DE SARDAN, Jean-Pierre. Les trois approches en anthropologie du développement. **Revue Tiers Monde**, 168, p. 729-754, 2001.

ORTIZ, Renato. **Moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006.

PEIRANO, Mariza. Antropologia política, ciência política e antropologia da política. In: PEIRANO, Mariza. **Três ensaios breves**, Série Antropológica 231. Brasília: UNB, 1997. p. 17-29.

PERNAMBUCO. Título I - Saúde Pública, Lei 664, Art. 26, 25 de agosto de 1865. **Jornal do Recife**, Actos Officiaes, p. 01, 1865. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=705110&pasta=ano%20186&pesq=25%20de%20agosto%20de%201865&pagfis=1624>. Acesso em: 10 abr. 2020.

RADCLIFFE-BROWN, Alfred R. **Estrutura e Função na Sociedade Primitiva**. Rio de Janeiro: Vozes, 1973.

RECIFE. Controladoria Geral do Município. Orientação Técnica nº 01/2014 - Proibição de realização de despesa sem prévio empenho. Recife, Prefeitura do Recife, 27 de janeiro de 2014. Disponível em: http://www2.recife.pe.gov.br/wp-content/uploads/OT_001.2014_Despesa_sem_Prévio_Empenho.pdf. Acesso em: 05 dez. 2019.

RECIFE, Câmara Municipal. Lei nº 3.346 – Dispõe sobre a organização dos festejos carnavalescos e dá outras providências. De 7 de julho de 1955. Disponível em <https://leismunicipais.com.br/a/pe/r/recife/lei-ordinaria/1955/334/3346/lei-ordinaria-n-3346-1955-dispoe-sobre-a-organizacao-dos-festejos-carnavalescos-do-municipio-e-da-outras-providencias>. Acesso em 22 de agosto de 2022.

RECIFE, Prefeitura do. Decreto nº 31.414 – Estabelece e regulamenta procedimentos sobre recebimento de subvenção para as agremiações e associações dos ciclos festivos da cidade, como também a participação destas entidades em ações culturais, instituindo regras e critérios para sua contratação. De 11 de maio de 2018. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a1/pe/r/recife/decreto/2018/3142/31414/decreto-n-31414-2018-estabelece-e-regulamenta-procedimentos-sobre-recebimento-de-subvencao-para-as-agremiacoes-e-associacoes-dos-ciclos-festivos-da-cidade-como-tambem-a-participacao-destas-entidades-em-aco-es-culturais-instituindo-regras-e-criterios-para-sua-contratacao?q=decreto%2031.414>. Acesso em 22 de agosto de 2022.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora UNICAMP, 2007.

ROCHA, Gilmar. Cultura Popular: do folclore ao patrimônio. **Mediações**, v. 14, n. 1, p.218-236, 2009.

RUBIM, Antonio Albino. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 13, p. 101-113, 2007.

SALOMÃO, Waly. Carta Aberta a John Ashbery. In: SALOMÃO, Waly. **Algaravias**. São Paulo: Editora 34, 1996. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/248083457/Carta-aberta-a-John-Ashbery-Waly-Salomao>. Acesso em 15 ago. 2021.

SANDRONI, Carlos. Tradição e suas controvérsias no maracatu de baque virado. In: GUILLEN, Isabel (org.). **Inventário Cultural dos Maracatus Nação**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2013. p. 27-47.

- SANTOS, Mário Ribeiro dos. **Trombones, tambores, repiques e ganzás: a festa das agremiações carnavalescas das ruas do Recife (1930-1945)**. 2010. Dissertação (Mestrado em História) — Universidade Federal Rural de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em História, Recife, 2010.
- SANTOS, Mário Ribeiro dos. O Estado, a festa e a cidade: medidas de controle e ordem nos dias de Carnaval no Recife (1930 -1945). In: GUILLEN, Isabel Cristina; SILVA, Augusto Neves da (orgs.). **Tempos de Folia: Estudos sobre o carnaval no Recife**. Recife: Massangana, 2018, p. 79-137.
- SANTOS, Rosana. M. Disputas e Legislações no Carnaval do Recife (1955-1964). **Revista de História** — UFBA, v.7, p. 1-17, 2019.
- SASSEN, Saskia. The Global City: introducing a concept. **Brown Journal of World Affairs**, v. 11, n. 2, p. 27-43, winter/spring 2005.
- SCOTT, James C. The infra-politics of subaltern groups. In: SCOTT, James C. **Domination and the arts of politics: Hidden transcripts**. New Haven: Yale University Press, 1990. p. 183-201.
- SILVA, Augusto Neves da. **“Fazendo medida na ponta dos pés”**: Carnaval e políticas públicas de cultura no Recife nas décadas de 1970 e 1980. 2017. Tese (Doutorado em História) — Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em História, Niterói, 2017.
- SILVA, Lucas Victor. O Carnaval regenerado do Recife: a consagração das elites modernas nos dias de folia da década de 1910. In: GUILLEN, Isabel; SILVA, Augusto (org). **Tempos de Folia: estudos sobre o Carnaval do Recife**. Recife: Massangana, 2018. p. 47-78.
- SILVA, Lucas Victor. **O carnaval na cadência dos sentidos: uma história sobre as representações das folias do Recife entre 1910 e 1940**. 2009. Tese (Doutorado) — Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.
- SILVA, Mayra; RODRIGUES, Theófilo. A Razão Populista de Ernesto Laclau: uma crítica agonística. **Teoria e Cultura** (UFJF), v. 10, p.173-178, 2015.
- SIMAS, Luiz Antonio. "Governo vê cultura como ameaça ao seu projeto", diz historiador Simas. [Entrevista concedida a] Chico Alves. **Portal UOL Notícias**, 11 de novembro de 2019. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/colunas/chico-alves/2019/11/07/governo-ve-cultura-como-ameaca-ao-seu-projeto-diz-historiador-simas.htm>. Acesso em: 23 fev. 2021.
- SIMAS, Luiz Antonio. O Carnaval é uma festa política. [Entrevista concedida a] Bruna Forte. **Jornal O Povo**, Vida & Arte, Fortaleza, p. 03, 13 de fevereiro de 2021.
- SOUZA LIMA, Antonio Carlos de; CASTRO, João Paulo Macedo e. Notas para uma abordagem antropológica da(s) Política(s) Pública(s). **Anthropológicas**, UFPE: Recife, v. 26, n. 2, p. 17-54, 2015.

STAR, Susan Leigh. A etnografia da infraestrutura. **Anthropológicas**, UFPE: Recife, Ano 24, v. 31, n. 2, p. 61-85, 2020.

TEIXEIRA, Carla Costa; LOBO, Andréa; ABREU, Luiz Eduardo. Nada precisa ser como é: Etnografias das instituições, práticas de poder e dinâmicas estatais. In: TEIXEIRA, Carla Costa; LOBO, Andréa; ABREU, Luiz Eduardo (org.). **Etnografias das instituições, práticas de poder e dinâmicas estatais**. 1. ed. Rio de Janeiro; Brasília: Editora E-papers / ABA publicações, 2019. p. 7-21.

TELES, José. Quinteto Violado conta a história do frevo na abertura do carnaval. **Diário de Pernambuco**, Recife, 04 de fevereiro de 2018. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2018/02/04/quinteto-violado-counta-a-historia-do-frevo-na-abertura-do-carnaval-326653.php>. Acesso em: 07 dez. 2020.

TURNER, Victor. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

UNCTAD — United Nations Conference on Trade and Development. **Creative Economy: Report 2008**. Disponível em: http://www.unctad.org/en/docs/ditc20082cer_en.pdf. Acesso em: 28 jun. 2021.

UNESCO – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. **Cultural policy: a preliminary study**. 1969. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000001173>. Acesso em: 28 jun. 2021.

URFALINO, Phillippe. **A invenção da política cultural**. São Paulo: Edições Sesc, 2015.

VAILATI, Alex; D'ANDREA, Anthony. Antropologia da Infraestrutura no Brasil: desafios teóricos e metodológicos em contextos emergentes. **Anthropológicas**, UFPE: Recife, ano 24, v. 31, p. 03-27, 2010.

VAN GENNEP, Arnold. **Os ritos de passagem: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, ordenação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc**. Petrópolis: Vozes, 2011.

VASCONCELLOS, José. Festas da Semana: o carnaval e as cinzas. **Jornal do Recife**, v. 01, n. 11, 12 de março de 1859, p.81-82. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=705110&pesq=entrudo>. Acesso em: 22 ago. 2022.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WEBER, Max. Bureaucracy. In: GUPTA, Akhil; SHARMA, Aradhana. **The Anthropology of the State — a reader**. Oxford: Blackwell Publishing, 2006. p. 49-70.

WEBER, Max. Política como Vocação (1919). In: WEBER, Max. **Ciência e Política: duas vocações**. Editora Martin Claret: São Paulo, 2015. p.61-139.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

ANEXO A

ACORDE — PROPOSTAS PARA O CARNAVAL 2021



ACORDE – PROPOSTAS PARA O CARNAVAL 2021

Nós, musicistas, produtoras e produtores, trabalhadores e trabalhadoras da área técnica, fazedoras e fazedores de cultura popular que integramos o ACORDE - Levante pela Música de Pernambuco, sabemos do desafio que a pandemia da Covid-19 impõe à realização do Carnaval 2021. E estamos atentos às tentativas de se aproveitar o momento de incertezas para diminuir ou mesmo zerar o investimento público na maior festa popular brasileira.

Para quem vivencia e faz o Carnaval, ele não é apenas um evento ou data turística, mas a expressão profunda e multifacetada da nossa cultura, além de vetor importante de renda, trabalho, dignidade e identidade. É dedicação, luta, uma ritual necessidade de viver. Por tudo isso, cancelar ou adiar o Carnaval não está entre as medidas possíveis para o próximo ano, pois ninguém cancela uma tradição, nem adia as pessoas que precisam do Carnaval para viver.

Assim, como resultado de uma série de escutas realizadas com a classe, reuniões abertas e setoriais e um amplo debate horizontal e democrático, o ACORDE – Levante Pela Música de Pernambuco apresenta à sociedade e aos governos municipais e estadual 11 propostas claras e objetivas para a realização do Carnaval 2021 de forma segura e responsável, respeitando mestras e mestres, artistas, equipes técnicas, agremiações e todas as pessoas que são o coração da mais grandiosa das nossas expressões culturais:

1. Garantia, no Carnaval 2021, de investimento público no mesmo patamar dos anos anteriores, tanto dos municípios quanto do Estado;
2. Carnaval do Recife, de Olinda, demais municípios e do Governo do Estado devem ter no mínimo 90% da verba pública direcionada a cachês sendo pagos a folguedos, agremiações, festivais e artistas pernambucanos (nascidos ou residentes em Pernambuco);



3. Nos eventos e produtos audiovisuais de Carnaval realizados em território pernambucano com recursos públicos, garantir a contratação de 100% do corpo técnico local (som, iluminação, cenotécnica, roadie etc.);
4. Que as Prefeituras e Governo do Estado utilizem seus equipamentos para realização de shows e manifestações da cultura popular com transmissão digital ou gravação, respeitando a capacidade limite de pessoas, bem como todas as regras de cuidados com a pandemia da Covid 19;
5. Viabilização de estrutura, por parte da gestão pública, para a realização de apresentações e outros conteúdos audiovisuais, ao vivo e gravados, nas sedes de grupos de cultura popular, agremiações e terreiros, com garantia de pagamento de cachê artístico;
6. Participação efetiva da TV Pernambuco e outras emissoras públicas em todo o processo de transmissão e produção de conteúdos do Carnaval 2021;
7. Distribuir a programação, tradicionalmente concentrada na semana pré e na semana de Carnaval, por todo o período carnavalesco, do fim do ciclo natalino aos eventos pós-Carnaval, respeitando a agenda de eventos, ensaios e festivais estabelecidos do período;
8. Que órgãos fiscalizadores e governos municipais e estadual construam um novo entendimento normativo para a desburocratização e simplificação dos processos de inscrição, contratação e prestação de contas de folguedos, agremiações, blocos, festivais e artistas pernambucanos (nascidos ou residentes em Pernambuco), a partir da oferta de outros formatos além dos formatos existentes, garantindo a acessibilidade/democratização no cadastramento, de forma inclusiva a toda e qualquer limitação física, bem como a toda e qualquer limitação financeira e tecnológica das/dos proponentes;



9. Fim da exigência de comprovação de três cachês e consagração artística para contratações de até R\$ 17.600, bem como da exigência de comprovação, através de gravação e fotos, da apresentação, em respeito ao estabelecido na Lei Federal nº 8.666/93;

10. Maior investimento nos cachês da cultura popular, garantindo a todos os grupos acesso e condições decentes de apresentação e tratamento isonômico;

11. Garantir tratamento isonômico nas questões de gênero, etnia, classe social e pessoas com deficiência nas grades de programação.

ANEXO B

CARTA DO SEGMENTO MUSICAL AO GOVERNADOR DE PERNAMBUCO

CARTA DO SEGMENTO MUSICAL AO GOVERNADOR DE PERNAMBUCO

Uma política cultural deve ter como objetivos principais o combate à desigualdade, a busca pela autonomia, a sustentabilidade do setor e o foco na transversalidade da cultura. Isso não é algo novo, mas em tempos de pandemia, crise econômica e crise política, é preciso estabelecer prioridades e ter o senso de urgência que o tempo nos apresenta. A redução das desigualdades raciais, de gênero e distribuição de renda, a descentralização e interiorização de recursos e a desburocratização do Estado devem se impor como metas fundamentais de um projeto político que se pretende alinhado com o seu tempo. Só assim é possível contemplar a complexidade da cultura e de uma política pública efetiva.

Quando existente e eficaz, a política cultural é capaz de propiciar o desenvolvimento sócio-econômico, trazendo benefícios para toda a população e não apenas às pessoas profissionais do setor. Ela precisa ter ações afirmativas de combate às desigualdades, garantindo equidade para negras(os), indígenas, LGBTQI+, de gênero, de periferias, de povos tradicionais e pessoas com deficiência, principalmente como forma de equiparação e compensação da dívida histórica do Brasil com estes grupos.

Ao movimentar a indústria criativa, a economia é diretamente impactada por meio da geração de renda através da criação de empregos diretos e indiretos, formais e informais. O turismo local, regional, nacional e internacional ganha um forte aliado para o seu desenvolvimento. Além de ser notoriamente sabido que o investimento e estímulo às ações culturais reduz os índices de violência e repercute na melhora da qualidade de vida da população, que, por consequência, reflete no campo da saúde.

A responsabilidade do Estado em garantir o pleno exercício dos direitos culturais está definida no artigo 215 da Constituição Federal de 1988. Assim consta:

"Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais." (BRASIL, 1988)

Não resta dúvida: é dever do Estado incentivar e valorizar todas as manifestações culturais. Assim como o direito à saúde, à segurança e à educação, o direito à cultura é fundamental e deve ter o mesmo tratamento dispensado aos demais direitos sociais. Isso se dá através de políticas culturais cuja responsabilidade e obrigação devem ser distribuídas entre os diferentes entes da federação. Apesar disto, o que observamos é um total descaso com a cultura tanto do Governo Federal quanto Estadual e Municipal. Além de não possuímos em Pernambuco uma política pública cultural ampla e efetiva, estamos diante de uma situação emergencial onde nos sentimos absolutamente ignoradas(os).

A Secretaria de Cultura, através do Secretário Gilberto Freyre Neto, e a Fundarpe, presidida por Marcelo Canuto, não dialogam com as(os) trabalhadoras(es) da cultura. Enfatizamos

que 'cultura' não é algo etéreo ou um direito abstrato; são pessoas por trás deste signo constitucional, com famílias e compromissos sociais - inclusive pagadoras de tributos incidentes sobre o setor - como qualquer outra(o) trabalhador(a) ou empresária(a).

Somos, portanto, artistas, produtoras(es), técnicas(os), grupos, gestoras(es) de espaço, associações, cooperativas, coletivos e demais trabalhadoras(es) ligadas(os) à área artística e cultural e estamos sofrendo sérios impactos por conta da pandemia da COVID-19. Não temos perspectiva alguma neste momento e lembramos que nossa área foi a PRIMEIRA A PARAR E A ÚLTIMA QUE DEVERÁ VOLTAR à sua normalidade. Vale ainda destacar que essa crise não é "democrática", como afirmam alguns analistas. Ela afeta a sociedade em seus pontos mais sensíveis: pesquisas já apontavam, no início de maio, que o risco de morte por COVID-19 entre a população negra podia ser até 62% superior em relação a população branca; as(os) trabalhadoras(es) informais serão (as)os mais afetadas(os) pela crise econômica que será agravada pela pandemia, como apontam alguns economistas; mulheres passaram a sofrer ainda mais violência doméstica em contexto de isolamento social.

A situação do setor cultural, que já enfrentava sérias dificuldades, é agravada pela falta de ação emergencial do Governo de Pernambuco. Em nota publicada pela Secretaria de Cultura em abril do corrente ano, foi informado que não seriam criados novos mecanismos para mitigação dos efeitos da pandemia. No texto, porém, o estado garantia a manutenção de editais que já estavam no planejamento da pasta, entre eles o do Funcultura, o do chamamento para o Ciclo Junino 2020 e o do 30º Festival de Inverno de Garanhuns - FIG. Passados dois meses da publicação, o setor da música se vê diante de um cenário de total desamparo. Não houve informações sobre o Ciclo Junino e ainda não há sobre o FIG. Há denúncias de que as parcelas de alguns projetos em andamento do Funcultura não foram liberadas e ainda tivemos o adiamento dos seus editais sem prévio acordo com a sociedade civil - o que na prática pode significar mais uma pedalada, jogando os recursos do Fundo para o ano seguinte. Vale destacar que estes editais de fomento representam O ÚNICO orçamento garantido por lei para o setor da cultura.

Reforçamos a relevância dos ciclos festivos e de eventos como o Festival de Inverno de Garanhuns para a manutenção do setor cultural do Estado. É de conhecimento geral que os ciclos camavalesco, junino e natalino - ainda que tenham sofrido expressivas reduções orçamentárias nos últimos anos - representam grande relevância para a cultura local, bem como elemento central no planejamento anual de profissionais das diversas linguagens artísticas do estado. O prejuízo pela não realização do Ciclo Junino e também do FIG é maior, mais uma vez, para as(os) profissionais ligadas(os) às culturas populares e às manifestações culturais das periferias. Frequentemente excluídas(os) de diversos editais de fomento, tem no Ciclo Junino a garantia de uma renda extra para desafogar alguns meses.

E aqui aproveitamos para reiterar a necessidade URGENTE de desburocratização do Funcultura através, entre outras coisas, da digitalização de todos os seus processos, sem prejuízo para quem não dispõe de mecanismos de tecnologia para acessar o Fundo. Isso pode significar o início de uma transformação na lógica de distribuição dos recursos ao reduzir uma das barreiras de entrada no edital. Essa, aliás, é uma das cobranças que mais deveria constar a gestão. Temos em Recife um reconhecido parque tecnológico e até

hoje há a necessidade de utilização de papel, aglomeração de pessoas, envio de documentos por correios e consultas presenciais durante toda a execução dos projetos. É uma vergonha.

As(os) trabalhadoras(es) da cultura, a partir do Conselho Estadual de Política Cultural, tem sugerido alterações no Funcultura, buscando mais afinidade com a nova realidade que se anuncia no pós-pandemia. O Governo, por sua vez, se recusa a dialogar e a participar de uma construção coletiva de alternativas. O setor não pode mais ser refém da morosidade nos processos burocráticos da Fundarpe. O Funcultura hoje já apresenta um atraso de 3 anos entre a publicação do edital e a execução do seu orçamento, e isso tem sido motivo de frequentes cobranças do setor.

O Governo de Pernambuco IGNORA todas as demandas e sequer nos coloca em diálogo para a construção de ações de redução de danos num momento de crise. Mas estamos atentas(os)! O Governo Federal, após pressão da oposição e da sociedade civil, está prestes a implementar a Lei Aldir Blanc (Lei de Emergência Cultural - Projeto de Lei nº 1.075/2020). Há uma enorme desconfiança do setor cultural na capacidade de gestão deste novo fundo pelo Governo, justificada pelos já mencionados problemas de gestão do Funcultura e pelo aparente desinteresse do Secretário de Cultura Gilberto Freyre Neto e do Diretor-Presidente da Fundarpe Marcelo Canuto, de dar conta da demanda do processo de administração e repasse deste auxílio para a classe cultural após sua sanção/implementação.

Sem interlocução com a pasta, resta ao setor buscar diálogo diretamente com o Governador Paulo Câmara. Estamos aqui na tentativa de evitar uma corrida para judicialização dos processos e para apresentar nossas demandas para o enfrentamento da crise. Isto posto, deliberamos o seguinte pleito:

AÇÕES EMERGENCIAIS:

LEI ALDIR BLANC

- Transparência e celeridade nas deliberações do Grupo de Trabalho na aplicação dos recursos da Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc (Projeto de Lei nº 1.075/2020). É fundamental ressaltar a urgência na implementação dos mecanismos que possibilitem o IMEDIATO repasse para a cadeia produtiva cultural. Pleiteamos, aqui, mais transparência e a participação ativa da sociedade civil a partir da criação de uma comissão fiscalizadora do uso e destinação dos recursos provenientes da Lei Aldir Blanc, incluindo a criação de um cronograma de desembolso com execução prevista até o fim da pandemia.

- Distribuição dos recursos da Lei Aldir Blanc de forma a contemplar todos os profissionais que fazem parte da cadeia produtiva da música, incluindo produtoras(es), técnicas(os), artistas, etc. Esta medida tem como objetivo garantir a manutenção dessas(es) trabalhadoras(es) da cultura, já que toda a classe está sem uma mínima perspectiva de rendas futuras e de prazos para o retorno das atividades.

FUNCULTURA

- O imediato pagamento de TODAS as parcelas de projetos em andamento ou já finalizados do FUNCULTURA DA MÚSICA;

CICLOS E EVENTOS

- Imediato pagamento de todos os empenhos ainda em aberto referentes a serviços prestados nos ciclos passados.

EVENTOS NÃO REALIZADOS

- Criação de estratégia para mitigação dos efeitos da não realização do Ciclo Junino e do Festival de Inverno de Garanhuns. Sugerimos a utilização do percentual do orçamento de cada festividade, no que se refere ao pagamento dos cachês artísticos, para a criação de um fundo emergencial para as(os) profissionais do setor, a ser executado por uma comissão formada por Governo e Sociedade Civil.

AÇÕES DE CURTO PRAZO:**GESTÃO E POLÍTICAS PÚBLICAS**

- Retomada do protagonismo da Secretaria Estadual de Cultura e da Fundarpe na criação, desenvolvimento e execução das políticas públicas para o setor, e revisão da participação da Secretaria de Turismo e Lazer e da Empresa de Turismo de Pernambuco - Empetur no processo e execução dos ciclos.

FUNCULTURA

- Manter, SEM ADIAMENTOS, os prazos (cronograma) de execução do Edital do Funcultura da Música 2019/2020, garantindo a divulgação dos resultados ainda neste ano.

- Digitalização de todos os processos do Funcultura da Música, sem prejuízo para quem não dispõe de mecanismos de tecnologia para acessar o Fundo. Essa estratégia permitirá a desburocratização do edital, ampliação do acesso e contribuição verdadeira para uma distribuição menos desigual dos recursos. Salientamos que alguns processos já estão sendo digitalizados por conta da pandemia de Covid-19, a exemplo do recebimento de documentos referentes a prestação de contas e solicitação de pleitos. Desta forma, é imprescindível avançar nessa implementação digital.

AÇÕES PARA MÉDIO PRAZO:**FUNCULTURA**

- Criação de mecanismos que garantam a equidade para projetos de produtoras(es), agentes, grupos e artistas negras(os), indígenas, LGBTQI+, de gênero, de periferias, de povos tradicionais e pessoas com deficiência como forma de equiparação e compensação da dívida histórica do Brasil com estes grupos, conforme as demandas do Plano Estadual de Cultura e do 1º Seminário Funcultura 2019 nos GTs de Música e de Democratização e Regionalização, em anexo.

SIC

- Regulamentação do Mecenato do Sistema de Incentivo à Cultura – SIC (Lei 16.113/2017) ampliando os mecanismos de fomento, estimulando a articulação entre fazedoras(es) de cultura e iniciativa privada, sem prejuízo para a manutenção dos instrumentos já existentes (Editais do Funcultura).

CICLOS E EVENTOS

- Implementação de uma política de ações afirmativas de combate às desigualdades, garantindo equidade nas grades de programação de todos os eventos realizados pelo Governo do Estado (como único realizador ou em co-parceria) para grupos e artistas negras(os), Indígenas, LGBTQI+, de gênero, de periferias, de povos tradicionais e pessoas com deficiência como forma de equiparação e compensação da dívida histórica do Brasil com estes grupos.
- Participação de uma comissão da sociedade civil na revisão dos editais já existentes dos ciclos e festivais assinados pelo Governo, bem como participação na criação de novos editais.
- Revisão da política de cachês pagos pelo Governo às(aos) artistas locais, buscando reduzir a desigualdade existente entre as apresentações de chão e de palco, bem como buscando não reforçar distorções do mercado, quando grandes cachês são pagos para artistas de impacto midiático e cachês irrisórios para os grupos de cultura popular e/ou advindos das periferias ou do interior do Estado.
- Ampliação das formas de participação social nos processos de construção da política pública de cultura e nas deliberações sobre a execução do orçamento. Essa ampliação precisa ser empreendida em paralelo a um processo de fortalecimento do Conselho Estadual de Política Cultural (CEPC-PE) como espaço legítimo de debate e deliberação sobre as ações do Governo na área da cultura. os das periferias e do interior do Estado.
- Implementação de uma política pública nos equipamentos culturais do estado com foco na recuperação, gestão e sustentabilidade através de parcerias com O.S. e/ou fundações, com uma programação efetivada através de editais, voltados para manifestações culturais locais sendo esta uma política de ocupação construída em parceria com a sociedade civil, Governo e CEPC.

AÇÕES PARA O LONGO PRAZO (PÓS-PANDEMIA):

- Mapeamento da cadeia produtiva da cultura e levantamento de dados sobre consumo cultural em Pernambuco. A sistematização dessas informações contribuirá para o desenvolvimento de políticas públicas baseadas em dados. Além disso, o amplo acesso a esses dados possibilitará o processo de fiscalização e de colaboração entre sociedade civil e administração pública.

rafael@ampliarproducoes.com [Alternar conta](#)



*Obrigatório

E-mail *

Seu e-mail

Você gostaria de assinar como: *

- Indivíduo: profissional da cadeia produtiva da música de Pernambuco (artistas, bandas, festivais, produtores, técnicos e demais profissionais)
- Coletivo: associação, cooperativa, federação, coletivo, e demais grupos representativos de classe, função, gênero musical e etc.

Insira aqui o seu nome, sua atuação e/ou nome do coletivo ao qual representa: *

Sua resposta

Enviar

Limpar formulário

Nunca envie senhas pelo Formulários Google.

Este formulário foi criado em Ampliar Produções. [Denunciar abuso](#)

Google Formulários



ANEXO C

PLATAFORMA DE PROPOSTAS DE POLÍTICAS PÚBLICAS PARA O SETOR DA MÚSICA



PLATAFORMA DE PROPOSTAS DE POLÍTICAS PÚBLICAS PARA O SETOR DA MÚSICA

Esta plataforma com propostas para o desenvolvimento de políticas públicas para o setor da música foi construída coletivamente a partir de escutas internas do grupo ACORDE - Levante Pela Música de Pernambuco, da pesquisa de mapeamento da cadeia produtiva da música, que obteve 775 respostas em todo o estado, pelos debates realizados no GT de Políticas Públicas do Acorde, além do resgate do Plano Municipal de Cultura do Recife e no Plano Estadual de Cultura de Pernambuco.

A partir da pesquisa e das discussões internas foi possível constatar que o principal problema a ser enfrentado no desenvolvimento das políticas culturais é a desigualdade do acesso à política pública e aos recursos. Distorções relacionadas a questões étnico-raciais, de gênero, de classe e de distribuição geopolítica precisam ser encaradas de frente para que haja um processo real de democratização dos recursos públicos e de participação social na construção e no controle das ações estatais na área cultural. Esses são os pilares básicos que compõem este documento.

Todas as propostas aqui apresentadas têm como objetivo final garantir a isonomia nas condições de cidadania através da cultura. Para tanto, é preciso compreender a importância de uma participação social efetiva através da ampliação e fortalecimento das conferências e conselhos paritários, da flexibilização do acesso aos mecanismos de fomento, da criação e execução de políticas afirmativas na área da cultura e da efetivação de políticas de acessibilidade estrutural e comunicacional na garantia dos direitos culturais.

EIXOS ESTABELECIDOS:

1. GESTÃO, ESTRUTURA E PARTICIPAÇÃO SOCIAL
2. FORMAÇÃO
3. ECONOMIA DA CULTURA E POLÍTICAS DE FOMENTO
4. EQUIPAMENTOS CULTURAIS
5. CICLOS E EVENTOS
6. FORTALECIMENTO DA CULTURA POPULAR E DO PATRIMÔNIO IMATERIAL



OS EIXOS E SUAS PROPOSTAS:

1) GESTÃO, ESTRUTURA E PARTICIPAÇÃO SOCIAL

1. Fortalecer a atuação do Conselho Municipal de Cultura - garantindo, inclusive, a efetiva representação da sociedade civil em todas as linguagens - e dos fóruns setoriais de cultura;
2. Garantir a ocupação das cadeiras dos segmentos do conselho de cultura. Com chamamento de eleições sempre que necessário para se ocupar a vaga;
3. Garantir a transversalidade da cultura na criação e execução das políticas públicas municipais através da articulação entre a Secretaria de Cultura e as demais secretarias de governo;
4. Protagonismo da Secretaria de Cultura ou da diretoria/departamento competente em todas as ações culturais do município;
5. Ampliar metas e ações culturais no PPA (Plano Plurianual), contemplando pelo menos 3% do orçamento até 2024;
6. Fortalecer o quadro técnico da área cultural com a realização de concursos públicos;
7. Criar o Sistema Municipal de Informação e Indicadores Culturais;
8. Criar a diretoria de música e de cultura popular dentro da estrutura da Secretaria de Cultura/ Fundação de Cultura;
9. Revisar e/ou atualizar, implementar o plano municipal de cultura. Ou criá-lo quando não houver;
10. Elaborar o Plano Setorial da Música para o município, com garantia de sua homologação e implementação;
11. Criar e/ou implementar o Sistema Municipal de Cultura;
12. Criar fóruns de escuta nas RPA's (6 fóruns) e realizar bianualmente conferências municipais de cultura.

2) FORMAÇÃO

13. Implementar ações de formação permanente, como cursos, oficinas e seminários na área técnica e de produção cultural, através de parcerias e convênios com instituições públicas de ensino, a exemplo das escolas de arte, escolas técnicas e universidades e outras secretarias, quando necessário;



14. Integrar as ações formativas aos ciclos festivos e eventos públicos da cidade;
15. Criar e descentralizar centros de formação artística para as regiões administrativas;
16. Inclusão de aula de música nas escolas públicas estaduais.

3) ECONOMIA DA CULTURA E POLÍTICAS DE FOMENTO

17. Fortalecer a política de editais de festivais e prêmios culturais;
18. Criar linha de crédito para financiar compra de instrumentos e equipamentos musicais;
19. Garantir a realização anual dos editais do Sistema de Incentivo à Cultura;
20. Implementar, reformular e fortalecer os editais do Fundo Municipal de Cultura e do Sistema de Incentivo à Cultura;
21. Estimular o desenvolvimento da economia da cultura com foco na profissionalização e na geração de trabalho e renda;
22. Incentivar a formação de incubadoras culturais, através de projetos colaborativos com entidades;
23. Fortalecer as rotas turístico-culturais, com ênfase no turismo cultural de base comunitária.
24. Municipalização do Programa Mais Cultura.

4) EQUIPAMENTOS CULTURAIS

25. Implementar uma política pública para utilização dos equipamentos culturais com editais prioritariamente voltados para produções culturais locais;
26. Uso dos equipamentos culturais para ações de formação;
27. Valorizar e modernizar os equipamentos culturais;
28. Reestruturar equipamentos culturais em situação de abandono e fechados;
29. Criar o Sistema Municipal de Equipamentos Culturais, com foco na gestão, na sustentabilidade e na programação;
30. Estimular ações de acessibilidade física e comunicacional nos equipamentos públicos e eventos culturais promovidos pelo Município;
31. Implementar uma política de gestão dos equipamentos de forma democrática, participativa, regionalizada com os setores culturais da sociedade civil do entorno onde o equipamento cultural se localiza.



5) CICLOS E EVENTOS

32. Retomada do protagonismo pela pasta de Cultura do Estado e do Recife e outros municípios na construção dos ciclos festivos, hoje exercido pela pasta de Turismo;
33. Que órgãos fiscalizadores e governos municipais e estadual construam um novo entendimento normativo para a desburocratização e simplificação dos processos de inscrição, contratação e prestação de contas de folguedos, agremiações, blocos, festivais e artistas pernambucanos (nascidos, residentes em Pernambuco ou com título de cidadania), a partir da oferta de outros formatos além dos existentes, garantindo a acessibilidade/democratização no cadastramento, de forma inclusiva a toda e qualquer limitação física, bem como a toda e qualquer limitação financeira e tecnológica das/dos proponentes;
34. Os Ciclos festivos (Carnaval, São João, Natal e Semana Santa), festas e festivais do Recife, de Olinda, demais municípios e do Governo do Estado devem ter no mínimo 80% da verba pública direcionada a cachês sendo pagos a folguedos, agremiações, blocos, festivais e artistas pernambucanos (nascidos, residentes em Pernambuco ou com título de cidadania);
35. Instituição de um novo formato de curadoria para as programações e escolhas de homenageados, baseado na participação das entidades de representação de artistas, grupos e agremiações identificados com o ciclo, em um processo transparente de escolha de atrações, formatação de programação e quantidade de apresentações de cada atração;
36. Garantia da continuidade de investimento público em folguedos, agremiações, grupos tradicionais, blocos, festivais e festividades locais;
37. Maior investimento nos cachês da cultura popular, garantindo a todos os grupos acesso e condições decentes de apresentação e tratamento isonômico;
38. Uso dos cadastros e/ou mapas culturais municipais e estadual para a habilitação de atrações do Carnaval e outros ciclos como ferramenta permanente;
39. Pagamento de todos os cachês em até 30 dias após a prestação de contas, em respeito ao estabelecido pela lei estadual nº 16.790/2019;
40. Fim da exigência de comprovação de três cachês e consagração artística para contratações de até R\$ 17.600,00 em respeito ao estabelecido no inciso III do art. 25 e parág. único do art. 26 a Lei Federal nº 8.666/1993, bem como o art. 9º da Lei estadual nº 14.104/2010 (inexigibilidade), bem como da exigência de comprovação, através de registro de fotos e vídeos, da apresentação;



41. Fim das cotas para vereadoras(es) na programação dos ciclos do Recife, estabelecidas pelo art. 3º da Lei municipal nº 16.611/2000 (Lei Liberato);
42. Que os eventos realizados com recursos da Secult/Fundarpe em parceria com prefeituras do interior sigam rigorosamente as normas de contratação artística previstas nos editais estaduais, garantindo a priorização dos artistas, grupos e agremiações do município e do Estado identificados com o ciclo;
43. Garantia de qualidade estrutural e técnica uniforme em todos os polos dos eventos dos ciclos do Recife, de Olinda, demais municípios e do Governo do Estado;
44. Ampliar as ações do calendário cultural, contemplando e prestigiando mais datas significativas, a exemplo do Dia da Ciranda, Dia do Maracatu, Dia do Frevo de Bloco, Dia do Músico e outros.

6) **FORTALECIMENTO DA CULTURA POPULAR E DO PATRIMÔNIO IMATERIAL**

45. Ampliar o apoio às manifestações populares, valorizando os saberes populares e seu compartilhamento e difusão;
46. Valorizar as manifestações culturais tradicionais e os/as personagens populares criando um sistema de incentivo à Preservação do Patrimônio Cultural Imaterial local.