



O PALCO É A RUA – INVESTIGANDO POLÍTICAS CULTURAIS

Laura Sousa¹

Guilherme Patriota²

1.INTRODUÇÃO

Tema profundamente enraizado nas ciências humanas, a Cultura e seus conceitos têm estabelecido, há décadas, influxos entre disciplinas que pluralizam metodologias e narrativas acerca das constituições simbólicas e identitárias dos nossos fazeres em sociedade. Entre a Sociologia, a História Cultural, a Antropologia e demais áreas do conhecimento, as ideias sobre organizações coletivas são mediadas pela perspectiva de que nossas vivências constituem as Culturas e que estas últimas estabelecem nossas normas sociais (BURITY, 2002). Em um amplo campo de disputas teóricas, as Culturas são pensadas em suas discrepâncias, racionalidades, hierarquizações, violências, reinvenções, resistências, crises político-econômicas, origens geográficas e de classes, entre muitos outros fatores que desmobilizam generalizações reducionistas ou apaziguadoras de inúmeras dinâmicas (CUCHE, 1999).

Sobretudo a relação entre Culturas e Identidades foi configurando a ação social como uma expressão subjetiva e, ao mesmo tempo, coletiva dos significados e relevâncias que nós mesmos adotamos em práticas cotidianas, dizendo respeito às formas como os indivíduos negociam e/ou conflituam a partir do “lugar no mundo” que ocupam ou no qual pretendem se inserir (COUCEIRO, 2002). Este é o ponto observacional que fundamenta a apresentação, neste texto, dos encaminhamentos da pesquisa “O Palco é a Rua – Investigando Políticas Culturais”.

¹ Dr^a em Sociologia (PPGS/UFPE), historiadora e produtora cultural na Theia Produtores Associados.

² Jornalista especializado em Literatura e Estudos Culturais (UEPB), músico e produtor na Theia Produtores Associados.

Como projeto³ executado pela Theia Produtores Associados⁴, esta pesquisa tem por objetivo levantar e mediar percepções e estratégias democráticas de valorização da música nos espaços públicos e, conseqüentemente, de seus artistas como trabalhadores que podem integrar e fortalecer ações relativas às políticas públicas de cultura.

Estamos tratando, portanto, do desenvolvimento de mecanismos públicos e de organização social para reconhecimento e valorização de instrumentistas, compositores(as), cantores(as), bandas/grupos e demais performers da música que se apresentam em espaços urbanos coletivos (ruas, praças, mercados, feiras livres, pontos turísticos, transportes públicos, etc.) onde obtêm renda total ou parcial por meio de colaborações espontâneas dos transeuntes ou com a comercialização de produtos independentes (CDs e DVDs); ou seja, artistas amplamente conhecidos como “músicos de rua”.

Como uma forma de ressaltar a diversidade de práticas coletivas, cooperativas e interacionais exercidas por tais artistas, utilizaremos aqui uma particular denominação: músicos (ou musicistas) nos espaços populares. Tal qualificação emergiu do trabalho de registro e análise de performances e depoimentos de mais de 100 artistas da música nos espaços públicos de diferentes cidades do Estado de Pernambuco⁵, gerando material que demonstra que a relação do/da musicista com o lugar público ocupado não é aleatória. A escolha do território adotado como uma espécie de “palco” se dá considerando o seu funcionamento e uso coletivo. Então, estamos dando significado não apenas à presença individual de um(a) artista da música em uma calçada ou praça, por exemplo. O que se sobressai são as negociações provocadas com os outros ocupantes do mesmo território

³ O projeto “O Palco é a Rua – Investigando Políticas Culturais” é uma pesquisa executada com recursos do Sistema de Incentivo à Cultura do Recife (Fundação de Cultura, Secult, Prefeitura do Recife) por meio de edital público, resultando no desenvolvimento do presente artigo e na edição e finalização de um documentário curta duração. Os dois conteúdos se encontram disponíveis no site www.opalcoearua.com.br.

⁴ A Theia Produtores Associados atua, desde 2001, promovendo pesquisas e produções artísticas em colaboração com profissionais criadores e técnicos. Capitaneada por Guilherme Patriota e Laura Sousa, a empresa cria e realiza ações integradas ao projeto “O Palco é a Rua – A Música nos Espaços Populares” desde 2019. Os trabalhos podem ser acompanhados pelas redes sociais – Instagram e Facebook – via @theiaprodutores e @opalcoearua, e no site www.opalcoearua.com.br.

⁵ O projeto “O Palco é a Rua – A Música nos Espaços Populares” é uma pesquisa social e estética sobre a atualidade dos(as) musicistas nos espaços populares nas quatro macrorregiões do Estado de Pernambuco (Sertão, Agreste, Zona da Mata e Região Metropolitana do Recife). O levantamento de dados nos campos sociais se deu entre abril de 2019 e fevereiro de 2020 com incentivo do Funcultura da Música (Secult, Fundarpe, Governo de Pernambuco). Como mencionado anteriormente, o conteúdo em textos, vídeos, imagens e podcast pode ser acessado gratuitamente no site www.opalcoearua.com.br.

urbano, seja um logradouro ou um transporte coletivo. Ou seja, a música se faz viva ao participar dos usos populares que caracterizam determinados solos geridos tanto pelos hábitos sociais quanto por instâncias governamentais em diferentes realidades urbanas.

Nesta presente pesquisa, a Cidade do Recife é adotada como campo de investigação sobre possíveis estratégias de reconhecimento dos/das musicistas dos espaços populares dentro de um sistema de política cultural capaz de discutir o direito à arte e o acesso à cidade como campo de expressão artística. Nesse sentido, a capital pernambucana aparece como cidade adotada por muitos/as musicistas dos espaços populares e como polo criativo que, em instâncias específicas de produção musical, conta com gestores públicos da cultura municipal e estadual, representantes setoriais de linguagens artísticas, parlamentares militantes dos direitos à produção e fruição artística, pesquisadores e uma ampla cadeia de instrumentistas, compositores(as), produtores(as), profissionais técnicos, circuitos de shows/apresentações, espaços de gravação, divulgação, etc. Além do referido cenário de agentes sociais, o Recife tem sua política cultural pública (artística e patrimonial) configurada pela formulação do Plano de Cultura com definição de suas metas, pela implementação do Sistema de Incentivo à Cultura (SIC) e da Fundação de Cultura, com participação civil por meio do Conselho Municipal de Cultura e dos Fóruns. Junto a essa espinha dorsal institucional, artistas e produtores independentes (pessoas físicas ou jurídicas) podem se cadastrar no SIC e participar de concorrências públicas para acesso aos recursos de financiamento. Tal estrutura foi sendo constituída em alinhamento com o Sistema e o Plano Nacional de Cultura engendrados dentro das ações do Ministério da Cultura entre 2003 e 2013 (VILUTIS, 2012; SANTOS, 2009).

Diante do referido quadro social e de gestão para o desenvolvimento musical, abordaremos aqui dimensões conceituais de política cultural e suas interseções com a vida urbana, valorações historiográficas e sociológicas para a presença da música nos espaços populares e as criações de significados adotados pelos atores sociais entrevistados/as para este levantamento específico. Dentro dos procedimentos de pesquisa, as entrevistas foram realizadas entre outubro de 2022 e março de 2023 em diferentes locações e em formato semiestruturado. Em situações dialógicas, 24 participantes – entre artistas, pesquisadores, parlamentares e representantes do Conselho de Cultura e do Sistema de Incentivo à Cultura do Recife – teceram suas percepções sobre a função da música e seus artistas nos espaços populares de uma grande cidade e como a Cultura, em sua vivência política,

precisa se voltar de forma atenciosa e responsável para essa economia simbólica específica da música.

As entrevistas foram registradas em formato audiovisual e, além deste texto, têm seus conteúdos expostos em um curta documental também intitulado “O Palco é a Rua – Investigando Políticas Culturais” disponível no site www.opalcoearua.com.br. Assim, pudemos contar com a colaboração dos artistas: Abner José do Amaral Neto (nome artístico: One Man Band), Anderson Alexandre de Souza (nome artístico: U Cabeludo da Paraíba), Andres P. Martinez Valdez (nome artístico: Pacha Martinez), David Garcia de Souza (nome artístico: David Garcia), Felipe e Fábio Silva de Souza (dupla Los Negrones), Francisco Nunes Ferreira Neto (nome artístico: Chico Fua), Gabriel Bezerra Silva (nome artístico: Flor das Chagas), Guilherme Monteiro A. dos Santos (do grupo Clave de Rua), José de Assis Barreto Neto (nome artístico: Zé Barreto), José Rennan Torres Bezerra (nome artístico: Rennan Torres), Leandro dos Santos Leal (nome artístico: L\$), Max Antônio Galvão (nome artístico: Max do Violino), Olegário Marcos de Sousa Lucena (nome artístico: Olegário Lucena), Rafaella Cardoso de Lima (nome artístico: Rafaella Lima) e Xaienne A. dos Santos Silva (da banda O Golpe).

Todos os artistas mencionados acima estiveram na programação do Festival O Palco é a Rua⁶ produzido pela Theia Produtores Associados, em outubro de 2022, no Boulevard Av. Rio Branco no Bairro do Recife. Pioneiro em seu formato de interferência urbana, o evento foi marcado pela ocupação de quatro pontos específicos da via, que é destinada exclusivamente para pedestres, ciclistas e clientes dos bares e restaurantes locais. Em sentido estratégico, o festival se configura como o primeiro a não descaracterizar as interações lúdicas e econômicas que os artistas exercem em seus cotidianos e, por isso mesmo, foi a situação ideal para interrogá-los sobre suas relações

⁶ O Festival O Palco é a Rua foi idealizado e executado pela Theia Produtores Associados com incentivo do edital Recife Virado na Cultura (Fundação de Cultura, Secult, Prefeitura do Recife). Ao longo de oito horas de programação, 15 artistas/bandas se apresentaram em quatro pontos sinalizados no Boulevard Av. Rio Branco, no Bairro do Recife. Para o público presente espontaneamente e que aproveitava o feriado do dia 12/10/2022 em um bairro turístico e artístico, sempre estavam disponíveis quatro apresentações simultâneas com diversidade de segmentos musicais e diferentes níveis de experiências entre os artistas.

Mesmo garantindo o pagamento de cachês aos artistas, o festival incentivou que o público presente contribuísse com os mesmos, valorizando a forma como estes participam da economia urbana. Para tanto, também adotou um plano de divulgação com projeto gráfico exclusivo para os artistas e assessoria de imprensa. Para maiores informações, acesse www.opalcoearua.com.br e @opalcoearua.



com a política cultural e suas gestões. Relações que não foram descritas como uma efetiva inclusão, mas problematizadas a partir da sensação de invisibilidade.

Indo além da expertise curatorial e participativa, o evento destinou parte do incentivo do edital Recife Virado na Cultura (Fundação de Cultura, Secult, Prefeitura do Recife) diretamente para musicistas nos espaços populares e garantiu a aprovação da Diretoria Executiva de Controle Urbano do Recife (DIRCON) para a ocupação de uma rua situada em um bairro turístico da cidade. Resultou, portanto, em uma ação de integração entre produtores independentes, musicistas nos espaços populares, a gestão de cultura municipal e um dos principais órgãos de controle dos usos dos espaços urbanos no Recife.

Sob esse entendimento, a pesquisa que agora se expõe reflete a necessidade de uma elaboração social de reflexões e considerações; o que nos conduziu à realização de entrevistas, também, com professores, pesquisadores, parlamentares e representantes da política cultural no cenário em questão. Dessa forma, contamos com a participação do Profº Dr. Paulo Marcondes Ferreira (PPGS/UFPE), Rafael Moura Andrade (produtor musical e Dr. em Antropologia), Janete Albuquerque Florêncio (Profª e Diretora do Conservatório Pernambucano de Música), Isaias da Silva (Conselheiro de Música de Pernambuco e Profº no Conservatório Pernambucano de Música), Renato Lins (nome artístico: Renato L – jornalista, DJ, crítico musical e ex-Secretário de Cultura do Recife), Cida Pedrosa (Poeta e vereadora do Recife pelo PC do B), Ivan Moraes (comunicador, militante dos Direitos Humanos e vereador do Recife pelo PSOL), Carol Vergolino (produtora e ex-deputada estadual pelo PSOL-PE) e Ladimir Silva (nome artístico: Mika – artista popular e Diretor do Sistema de Incentivo à Cultura do Recife).

Em nossa vivência do campo de pesquisa, procuramos agendar entrevistas com outros e outras parlamentares e representantes das gestões de cultura do Recife e do Governo do Estado de Pernambuco; contudo, a falta de disponibilidade nas agendas políticas foi a principal justificativa para a não participação. Para alguns dos convidados, chegamos a enviar previamente a pauta a ser tratada; mas os retornos de contato não resultaram no agendamento das entrevistas solicitadas. Felizmente, o levantamento de falas, referências bibliográficas e documentação aqui apresentados são suficientes para interligar discursos e lugares políticos relevantes para o contexto das práticas musicais aqui tratado.

Enquanto opção metodológica, a diversidade de posicionamentos dos atores sociais nos permite descortinar a música nos espaços populares enquanto ativadora independente de objetivos sociais que, também, permeiam nossos conceitos de política pública de cultura. Neste sentido, podem emergir as contradições desse sistema político e de gestão, na medida em que este sistema pouco gera dados ou cria formas de reconhecimento e respeito para artistas que se colocam em movimento pela cidade; enfrentando os desafios e os conflitos próprios às ruas.

Por esse viés, trazemos referenciais sobre como os espaços populares alimentam as nossas tradições musicais e como se tornaram alvo das distinções⁷ que supervalorizam a fruição privada (em residências e palcos fechados) na lógica capitalista de monetização da arte (TINHORÃO, 2013). Em continuidade, entendemos que o debate aqui proposto é enriquecido pela natureza situacional do tipo de ação musical objetivada. Ou seja, é afetado também pelas interações interpessoais, contatos com as paisagens, com os usos do lugar urbano e as imprevisibilidades da situação artística. A partir dessa definição, o estudo sociológico traça as interrelações entre práticas convencionais e práticas reinventadas na medida em que o *fato musical* e o *fato social* passam a ser a mesma coisa (BECKER, 2013). Enquanto manifestação coletiva, a música nos espaços populares adentra a problematização da Cultura em seus movimentos de tensão entre mudanças e permanências, como elementos que desvelam também transformações criativas e experimentais (MOREIRA; BARROS, 2019).

Esses são alguns dos vetores teóricos que nos auxiliam a situar as falas dos agentes sociais, entendendo a heterogeneidade da recepção da música nos espaços populares e as portas que precisam ser abertas em nosso pensamento político cultural; buscando atender, portanto, ao objetivo da hipótese de pesquisa, defendida em projeto, que aponta para as possibilidades de contribuição dos referidos artistas em nosso funcionamento democrático para implementação de programas de incentivo às nossas práticas simbólicas dentro da ampla vivência da cidade. Dessa maneira, o processo de mediação analítica aqui empreendido dividiu as falas/depoimentos em três blocos de articulação: o tópico 4

⁷ A ideia de distinção aqui vai além das diferenciações entre características de criação, apresentação e fruição. Distinção, aqui, dar-se principalmente como estratégia de separação entre estratos sociais e suas práticas de consumo cultural; ou seja, os meios empregados desde a antiga aristocracia oligárquica até a posterior industrialização dos grandes centros urbanos que, por muito tempo, relegaram a dita cultura popular às ruas e a dita arte erudita aos grandes teatros. A noção de distinção, portanto, é atravessada também pelos recortes de raça e classe social para o entendimento da contínua presença da música nos espaços populares (TINHORÃO, 2013).

“Músicas nas ruas do Recife - percepções”; o tópico 5 “Ativar sensibilidades como política cultural nos espaços populares” e o tópico 6 “Política pública de cultura: entre estratégias democráticas e as reproduções do mercado”. Para tanto, nos tópicos 2 “Política e a noção de cultura” e o 3 “A cidade como campo heterogêneo de expressões, disputas e partilhas”, a noção da cidade como territórios da arte e da política cultural em si é colocada ao lado da historiografia sobre nossa política pública de cultura, defendendo-se a importância de compreender a Política Cultural como constructo dialógico entre sociedade e poderes públicos.

2.POLÍTICA E A NOÇÃO DE CULTURA

Iniciamos este texto mencionando o papel das ciências humanas na composição de múltiplas compreensões do conceito de Cultura(s), sobretudo colocando-o no plural. Diante dos objetivos demarcados pela nossa problematização, precisamos tratar tal emaranhado de teorias e olhares com brevidade; no entanto, abrindo perspectiva para o entendimento da música nos espaços populares como prática que dialoga com a política cultural e, ao mesmo tempo, precisa de mecanismo de inserção na referida institucionalidade.

A coexistência de contextos político-econômicos e de discursos, que se colocam em disputas, atenta para contradições que nos levam a adotar algumas dimensões desenvolvidas pelas Ciências Sociais, apontando a expansão e, por outro lado, os limites que a ideia de Cultura move. São dimensões diferenciadas na intenção didática de caracterizar melhor o funcionamento de alguns sistemas de compreensão dos fazeres culturais. Em dimensão Antropológica, temos como estabelecido que a cultura se produz em meio às interações entre pessoas e seus fundamentos se tornam estáveis a partir dos significados, valores, modos de pensar e sentir elaborados pelos indivíduos em uma grande rede de atividades (BOTELHO, 2001). Mesmo de forma resumida, essa visão põe luz na complexidade atribuída aos arranjos culturais, principalmente, em suas expressões do poder e da desigualdade e superando convicções que imputam uma única origem ou normatização dos fazeres comunitários.

Assim, as ações das pessoas vão além da execução de costumes ou funções e atingem os enredamentos de significados para elaborar objetivos, valores ou status

sociais. Como a acepção de Clifford Geertz destaca, a estruturação cultural é uma estruturação de significados como um sistema de relevâncias adotado coletivamente:

Acreditamos, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como ciência interpretativa, à procura de significado (GEERTZ, 2008, p. 4).

Em termos de significados, podemos buscar entender, por exemplo, o porquê de determinados grupos de indivíduos preferirem o uso de carros particulares para sua mobilidade urbana e outros utilizarem transportes coletivos, bicicletas ou intercalarem seus meios de locomoção de acordo com seus objetivos. Assim, como podemos, também, levantar dados para compreender como musicistas dos espaços populares manejam seus interesses artísticos e profissionais em locais que a própria cadeia/indústria musical não reconhece como plataformas de trabalho. Em um desdobramento, podemos observar e caracterizar os significados que a música pode provocar quando executada dentro de um ônibus ou de um vagão de metrô; estimulando um choque entre práticas já aceitas cotidianamente e práticas que remodelam o convívio por meio do diálogo e outros elementos interacionais. Fazendo-se cultura urbana, a música pode nos levar a uma nova racionalidade que nos faz improvisar nossa forma de estar nas ruas⁸.

Alcançado outro patamar de problematização, uma performance estética pode se dar à margem do universo que um mercado formalizado da arte/música institui. Em tal universo que concentra o senso de profissionalização, agrupamentos de sujeitos se representam como organização que coopera e produz de acordo com determinados princípios de desenvolvimento das suas práticas (BECKER, 2010). Aqui, segundo Isaura Botelho (2001), chegamos a algumas formulações da perspectiva sociológica da Cultura.

[...] a dimensão sociológica da cultura refere-se a um conjunto diversificado de demandas profissionais, institucionais, políticas e econômicas, tendo portanto, visibilidade em si própria. Ela compõe um universo que gere (ou interfere em) um circuito organizacional, cuja complexidade faz dela, geralmente, o foco de atenção das políticas culturais, deixando o plano antropológico relegado simplesmente ao discurso (BOTELHO, 2001, p. 74).

⁸ Ver SOUSA, Laura; PATRIOTA, Guilherme. Encontros e percepções em trânsito. In: <https://www.opalcoearua.com.br/encontros-e-percepcoes-em-transito/>, 2019 (acessado em 20/04/2023).

Uma base para o Estado como organizador de políticas públicas é desvelada a partir do que a autora denomina “dimensão sociológica” ao lado da atenção dada à institucionalização de práticas já estabelecidas, afirmando, assim, a limitação com a qual essa forma de poder lida com esferas cotidianas de significados. Contudo, não se trata de, nos campos sociais efetivos ou reais, separar as duas dimensões e, muito menos, delegar maior valor a uma em detrimento da outra. Elas - as dimensões Antropológica e Sociológica - coexistem e se complementam, mas a vigência de hierarquizações e distinções econômicas, políticas e de representação explicitam o lugar do Estado na definição das políticas públicas para a Cultura.

Muitas vezes vista e discutida como um conjunto de leis que regulamentam o fomento e a produtividade de bens culturais, a política cultural pertence a um Sistema de Cultura que integra diversos movimentos (RUBIM, 2010): criação, inovação, invenção; divulgação, transmissão e difusão; troca, intercâmbio e cooperação; preservação e conservação; análise, crítica, estudo, investigação, pesquisa e reflexão; formação; consumo; e organização.

A enorme quantidade de agente envolvidos nos influxos entre todos esses movimentos se organiza, majoritariamente, de forma institucional a partir das políticas públicas e privilegiam um sentido específico de profissionalização que também se sobrepõe no contexto da Cultura enquanto um universo do trabalho. No encaminhamento desta pesquisa, importa perceber como a política cultural brasileira adotou as artes e os patrimônios históricos na objetividade de seus programas e como, no início do século XXI, a participação civil ganhou novo potencial a partir das reelaborações discursivas sobre o sistema cultural e suas políticas (SANTANA, 2013).

Nesse sentido, procuraremos identificar princípios sistematizados com os quais a atividade dos musicistas nos espaços populares corresponde ao mundo de produção da arte, apesar deles não se encontrarem, enquanto grupo social, organizados e representados na lógica de proteção institucional e suas possibilidades participativas.

2.1.Princípios da participação social e a política cultural

A concepção de participação civil que nos interessa aqui passou a ter centralidade no sistema cultural brasileiro a partir do século XXI. Podemos dizer que o debate sobre

política pública de cultura já não reduz seu objeto a uma política unicamente estatal. Isso não quer dizer que o papel do Estado seja minimizado na formulação e implementação de tais políticas, antes significa que ele não é mais o único ator nesse processo e que não é mais aceito como agente autoritário em termos ideológicos e burocráticos.

A complexa interação entre agentes estatais e não-estatais, por mais que seja o caminho de partilha entre discurso social e gestão pública, não estabelece uma plena harmonia entre interesses e visibilidades que se colocam em jogo; trata-se, portanto, de um desenvolvimento simbólico, identitário e de relações sociais entre forças políticas de reconhecimento. Ou seja, como enfatiza Rubim (2007):

(...). Fundamental constatar que toda política cultural traz embutida, de modo explícito ou não, uma concepção a ser privilegiada de cultura. Esclarecer o conceito de cultura imanente à política cultural é um procedimento analítico vigoroso para o estudo aprimorado deste campo (RUBIM, 2007, p. 149).

A este processo analítico, somam-se dados factuais que impõem uma trajetória inconstante e frágil para a política de cultura que sempre se torna o elo mais fraco da gestão pública como um todo, principalmente, diante de graves crises econômicas. Esta é uma cíclica condição que atravessou tanto conjunturas políticas democráticas quanto ditatoriais, como poderemos constatar no breve trajeto histórico problematizado a seguir.

2.2 Parâmetros da política cultural brasileira no século XX

Em ampla historiografia da política cultural na vida republicana brasileira, o aporte institucional da Cultura implementado pelo governo Getúlio Vargas (entre 1930 e 1945) se destaca, em primeiro lugar, pelo início de um sistema de gestão da Cultura centrado no poder executivo federal e, em segundo, pela consagração de uma intelectualidade, sediada no Sudeste do país, marcada pelo empreendimento de modernidade do pensamento e da identidade nacionais (CALABRE, 2007; COUTINHO, 2020; MOTA, 1977; SANTOS, 2009).

Assim, a Cultura como arcabouço de manifestações das artes e do pensamento brasileiro, em sentido ideológico nacionalista e ufanista (MOTA, 1977), foi incorporada ao Ministério da Educação e da Saúde que teve Gustavo Capanema à sua frente entre 1934 e 1945. No referido período, a chefia de Mário de Andrade no Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo (1935 – 1938) inaugurou, também, a interferência

burocrática da gestão federal em braços municipais e estaduais de preservação, reconhecimento, produção e difusão de obras e bens culturais (SANTOS, 2009). Nesse ínterim, foi criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), o Instituto Nacional do Livro (INL), a Superintendência de Educação Musical (SEM), o Serviço Nacional do Teatro (SNT) e o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE) e, em 1938, o primeiro Conselho Nacional de Cultura.

No mesmo período, o Estado de Pernambuco acompanhou o ritmo da federalização da política cultural e educacional durante a Interventoria de Carlos de Lima Cavalcanti (1930 – 1935 e 1935 – 1937) e, em seguida, no governo de Agamenon Magalhães (1937 – 1945). No primeiro momento, em termos de política cultural, implementou-se, por exemplo, um plano “modernizante” do perímetro urbano, da arquitetura em novas obras públicas e no paisagismo a partir de órgãos como a Diretoria de Arquitetura e Urbanismo (1930) em que esteve à frente a produção de Luiz Nunes, Heitor Maia Filho, Hélio Feijó, Burle Marx entre outros (PANDOLFI, 1984).

Após a implantação do Estado Novo como regime autoritário marcado pela censura e perseguição de partidos e agentes políticos da esquerda nacional, Agamenon Magalhães se torna o braço representativo e executor do projeto dominante varguista em Pernambuco entre 1937 e 1945. Período em que a ocupação do centro do Recife, por exemplo, foi realizada a partir do deslocamento da população que sobrevivia nos chamados mocambos para territórios periféricos e pela perseguição e proibição das manifestações religiosas dos povos de terreiro e dos capoeiristas, atendendo ao projeto de nacionalismo elitista, paternalista e centralizador. Assim, nossa institucionalidade pública local também traz, em sua historicidade, fortes convenções relativas às gestões como impositoras das esferas conceituais/ideológicas da Cultura, como arcabouço hegemônico da representação simbólica de uma sociedade. Em muitos aspectos, mais do que um regulador, o Estado foi responsável pela preservação, documentação, difusão e foi um produtor de conteúdos e bens identitários que interessavam ao projeto federal de controle social.

Deu-se, portanto, continuidade a esta centralização de poder governamental após o fim da ditadura do Estado Novo e se tornou uma tradição dos meios acadêmicos brasileiros os estudos acerca das estruturas de pensamento e práticas que poderiam explicar a cultura brasileira em diferentes respostas ao peso que a colonialidade impôs à

nossa identificação enquanto nação (MOTA, 1977). Em Pernambuco e no Recife, a hegemonia do pensamento de Gilberto Freyre já havia difundido um olhar de classificação das tradições locais em suas manifestações do cotidiano e em sentidos histórico, antropológico e sociológico. Um exemplo de centro irradiador de produção cultural, a partir de uma elaboração identitária, foi a Faculdade de Direito do Recife de onde saíram influentes nomes da literatura, do teatro, das artes plásticas e gráficas, como Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho e outros. A partir da segunda metade da década de 1940, articulações coletivas entre artistas profissionais e amadores animaram um circuito de criação e exibição pouco sistematizado, mas muito profícuo em atuações. Naquele horizonte, coletivos como o Teatro do Estudante, o Gráfico Amador (TEIXEIRA, 2007) e o Atelier Coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife, por exemplo, exerceram práticas cooperativas de formação artística, educação popular para as artes, reconhecimento de crítica e discursos sobre a perspectiva moderna para a arte pernambucana (SOUSA, 2014).

A relação com o aparato público de cultura se dava, principalmente, pela Diretoria de Documentação e Cultura do Recife (DDC) que, com sede na Av. Guararapes, forneceu espaços e financiamentos para exposições, espetáculos e pesquisas (SILVA, 1978). Em termos de reconhecimento das expressões modernas, a presença da cultura popular, ainda sob a classificação de folclórica, se tornou um conteúdo fundamental para a produção artística que contava com os parcos incentivos financeiros da DDC ou de subvenções aprovadas por políticos próximos aos artistas. Sobretudo, os conteúdos artísticos que traziam como tema o universo das classes trabalhadoras nas ruas, das danças e festejos da população negra e periférica ganharam valor de discurso moderno em oposição às instituições de ensino mais conservadoras - como a Escola de Belas Artes - que privilegiavam a noção do “bom gosto” herdada do saudosismo aristocrático local; o que incluía as regras de participação, por exemplo, no Salão anual de arte promovido pelo Governo do Estado como aparato de educação para o “belo” (BRITO, 2011).

Os espaços públicos, naquele contexto, não eram espaços para a ação dos artistas que se autodenominavam modernos, mas voltaram a ser vivenciados como campos de experimentação da composição visual, do traço, da apreensão dos comportamentos e trejeitos das pessoas comuns. Estamos tratando, especificamente, da segunda metade da década de 1940 em diante, quando os mundos artísticos e intelectuais traziam reflexões sobre a abertura política, as disputas sociais que marcaram a economia industrial e as

novas possibilidades de representação das massas populares enquanto categoria político-cultural. Contudo, o lugar da “Arte” continuava a ser as galerias expositivas, os teatros e museus. Locais, cada vez mais, invadidos por uma juventude cultural que, como em uma trajetória irreversível, encontrava-se articulada em coletividade.

Pegando o exemplo da Sociedade de Arte Moderna do Recife, seu objetivo de caracterizar e valorizar um circuito dito moderno da arte exigiu que a institucionalização fosse exercida pelos(as) próprios(as) artistas de várias linguagens. Estes(as) chegaram a desenvolver um estatuto próprio que divulgava normas para associados e colaboradores, conceito e objetivos sociais para a arte moderna no Recife, estratégias de educação artística que atingissem camadas populares, diretrizes para desenvolver um mercado de arte e a articulação com os poderes públicos para que estes destinassem apoio aos empreendimentos daquela organização que possuía até registro em cartório (SOUSA, 2014). Ou seja, um projeto estético-social foi elaborado por artistas para disputar com o lugar discursivo ocupado pela Escola de Belas Artes desde a década anterior. Lugar discursivo que trazia determinações sobre o que era ser artista e como se “vivia da arte”.

Em contexto nacional, a criação do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura do Ministério das Relações Exteriores, em 1946, foi a ação de maior destaque até que, em 1961, o Conselho Nacional de Cultura passou a ser diretamente subordinado à Presidência da República sob o comando de Jânio Quadros. Na passagem da década de 1950 para a de 1960, o Recife viveu um momento de mudança na sua gestão tendo Miguel Arraes como prefeito (1959 - 1962) o que, em termos de política pública, configurou um importantíssimo passo na transformação do conceito de Cultura como plano de governo. O contexto partidário tinha como destaque a Frente Popular e o Governo de Pernambuco estava sendo comandado por Cid Sampaio. Centralizava-se, nessa configuração, a meta de enfrentar os índices de subdesenvolvimento e desigualdade. A Prefeitura do Recife, nesse espectro político, teve seus investimentos em Cultura e Educação centrados no Movimento de Cultura Popular (MCP). Fundado em maio de 1960, o MCP teve sua sede no Sítio da Trindade, Zona Norte do Recife, e teve como destaque o enfrentamento ao analfabetismo abarcando planos e ações de educadores como Paulo Freire, Anita Paes Barreto, Germano Coelho entre outros(as). O MCP objetivou, sobretudo, atingir a classe trabalhadora com programas de ensino, produção artística e comunicação em massa a partir das Escolas de Rádio / Livro Leitura, uma primeira experiência em educação à distância (SANTOS, 2009).

O Movimento de Cultura Popular marca, historicamente, nossa política pública por firmar, em uma gestão executiva, a reunião de representantes de áreas do conhecimento e de linguagens artísticas para pensarem conceitos, estratégias e métodos do empreendimento cultural para além das artes eruditas, assumindo a função de cidadania e de acesso aos direitos civis por meio de uma estrutura municipal de cultura. Nesse sentido, docentes, pesquisadores e artistas passaram a compor o quadro de agentes públicos que, pela própria teoria e metodologia aplicadas, exerciam, também, a escuta da população atendida, reconhecendo suas demandas e seus saberes. Em sua potência, o MCP não ficou restrito à administração municipal:

(...). Movimento de Cultura Popular, desencadeado no Recife (1960) e depois no Estado de Pernambuco (1963), pelos governos municipal e estadual de Miguel Arraes, no qual se destaca Paulo Freire com seu método pedagógico convergindo educação e cultura. O movimento se espalhou por outros estados e quando foi assumido pelo Governo Federal foi bloqueado pelo Golpe Militar. (RUBIM, 2007 *Apud* SANTOS, 2009, p. 05).

Os governos militares, a partir de 1964, não representaram o fim da institucionalização do sistema federal para a Cultura. Em 1966, o Conselho Federal de Cultura foi recriado, subordinado ao Ministério da Educação, e o regime estimulou a fundação de secretarias e conselhos estaduais de cultura pelo país. Contudo, ações mais efetivas foram tomadas a partir da década de 1970 (SANTOS, 2009; SILVA, 2020). Há registros de que entre 1974 e 1978 as relações entre órgãos do próprio governo se intensificam como estratégia de domínio governamental sobre a produção e registro de bens culturais, destacando-se a criação da Fundação Nacional das Artes (FUNARTE) e registrando-se o objetivo de:

(...) inserir o domínio da cultura entre as metas da política de desenvolvimento social do governo Geisel. Foi a única vez na história republicana que o governo formalizou um conjunto de diretrizes para orientar suas atividades na área da cultura, prevendo ainda modalidades de colaboração entre os órgãos federais e de outros ministérios, como por exemplo, o Arquivo Nacional do Ministério da Justiça e o Departamento de Cultura do Ministério das Relações Exteriores, com secretarias estaduais e municipais de cultura, universidades, fundações de cultura e instituições privadas (MICELI, 1984 *Apud* SILVA, 2020, p. 26).

Contudo, é preciso entender que o regime militar (1964 - 1985) aprofundou a relação entre autoritarismo e o complexo sistema institucional para a política pública de cultura; principalmente após o Ato Institucional nº 5 (1968), contexto de supressão de

direitos civis agravado pelo Decreto-Lei 1.077, de 1970, que estabeleceu a censura prévia a livros, jornais e toda e qualquer manifestação artística.

A ditadura militar de 1964 reatualizou a triste tradição do vínculo entre políticas culturais e autoritarismo. Os militares reprimiram, censuraram, perseguiram, prenderam, assassinaram, exilaram a cultura, os intelectuais, os artistas, os cientistas e os criadores populares, e, ao mesmo tempo, constituíram uma agenda de realizações (RUBIM, 2017 *Apud* SILVA, 2020, p. 27).

Com esse aparato de repressão e desrespeito aos direitos humanos, o Movimento de Cultura Popular e outras organizações governamentais/civis foram desmanteladas e seus integrantes presos, exilados e desmobilizados.

Contraditoriamente, a década de 1970 teve sua face governamental representada por volumosos investimentos em obras públicas e o aprofundamento da relação entre Turismo e Cultura; esses foram os direcionamentos para que edificações antigas, como patrimônio material, fossem um dos principais alvos da estrutura federal de Cultura e sua capilarização nos estados do Nordeste.

Turismo e cultura deveriam, na linha de ação do Ministério da Cultura, se integrar na busca de uma possível sustentabilidade dos bens culturais do passado colonial, verdadeiros representantes de uma história brasileira, espelho do que acontecia desde alguns anos na Europa. Mas tal bem cultural não deveria depender exclusivamente do Estado quanto à sua proteção e sobrevivência. Haveria de estimular sua valorização e mais ainda utilização com retorno econômico e político para o Estado e assim, segundo tal filosofia, para a *comunidade ordeira*. Tutor e protetor do bem cultural, o Estado deveria restaurá-lo transformando-o em forte testemunho da criação devido ao poder de uma Nação Forte. (...).

Nesse momento da história do país um ministro/secretário, o economista João Paulo dos Reis Veloso, de uma visão notável no campo da cultura e excelente no da economia, criou o Programa Integrado de Reconstrução das Cidades Históricas do Nordeste. Um Nordeste que representava na história nacional o que de mais antigo se coadunava com tal poder: a aristocracia do açúcar e seus bens materiais, inclusive aqueles que expressavam a devoção e diziam do poder da igreja. (MENEZES, 2008, p. 26 - 27).

Mesmo que de forma comedida ou tímida, o levantamento histórico de José Luiz da Mota Menezes (2008) desvela que os programas implementados pela Ditadura Militar tinham por base a ideologia de extrema direita capaz de relacionar a lógica econômica liberal com o conservadorismo elogioso do empreendimento colonial no Brasil. Com inspiração nas diretrizes do referido Programa Integrado de Reconstrução das Cidades Históricas do Nordeste é que, no dia 17 de Julho de 1973, foi instituída a Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe), que ao longo dos anos

passou por profundas transformações e que se encontra em atuação até hoje como um dos principais órgãos da política cultural pública pernambucana.

A rede sistemática de controle e produção dos bens simbólicos foi crescendo com o incentivo à criação dos conselhos de cultura nos estados e municípios, assim como as empresas regionais de turismo. Em âmbito nacional, a Empresa Brasileira de Turismo (EMBRATUR) fomentou o Plano Nacional de Turismo com as diretrizes que fundamentaram, por exemplo, a Empresa Pernambucana de Turismo (EMPETUR) fundada em 1967. Em 1970, a Secretaria de Educação e Cultura do Recife teve parte das suas funções exercidas pela Empresa Metropolitana de Turismo (EMETUR) que, entre outras prioridades, dava importante destaque à cultura popular local.

As manifestações populares tiveram apoio e reconhecimento na medida em que se adequaram aos interesses do planejamento turístico. Assim, a EMETUR voltou seus investimentos para o Pátio de São Pedro, onde a suntuosa igreja dedicada ao santo é ladeada por antigo casario. No referido empreendimento, a cultura popular adentra o uso do espaço urbano a partir dos concursos organizados pelo poder público: concurso de quadrilhas no São João, de pastoril no Natal, de fantasias no carnaval, de ciranda e de fotografia. Após retirar a maior parte dos comerciantes que atuavam no logradouro, a empresa municipal traçou as atividades destinadas às antigas casas e sobrados do pátio que se tornaram bares, restaurantes, ateliê fotográfico, galeria de arte, biblioteca e onde também eram articulados shows e espetáculos teatrais (SANTOS, 2009).

Obviamente que esse enraizamento burocrático não abria espaço para a participação da sociedade civil nas tomadas de decisão e, muito menos, para a liberdade de produção de artistas e intelectuais dedicados a questionar o nacionalismo e o ufanismo que servia de cortina de fumaça para a violência de Estado já mencionada. O espaço urbano, enquanto território de eventos ligados à arte e à cultura popular era, também, dominado pelo discurso festivo e patriótico que se fazia presente nas propagandas de governo no período militar.

Em 1979, a EMETUR é transformada na Fundação de Cultura da Cidade do Recife (FCCR) que *“tem por objetivos principais e permanentes: exercer, desenvolver e incentivar a política cultural do município; fortalecer o sentimento de cidadania; preservar o patrimônio municipal e nacional, no âmbito da cidade do Recife”* (PERNAMBUCO, 1979 *Apud* SANTOS, 2009, p. 42/23).

Estamos percorrendo até aqui um trajeto histórico que, mesmo em sua brevidade, demarca o longo processo de instabilidade nas relações entre poderes públicos e sociedade:

(...) a alternância de interesses de acordo com distintos governos; políticas públicas de cultura alinhadas com afinidades artísticas pessoais de gestores; utilização de círculos de amizade pessoal na obtenção de favorecimento/apoio a projetos culturais e o estabelecimento de uma relação de submissão e dependência, que perdurou durante muitos anos no Brasil e ficou conhecida como 'cultura de balcão'. O Estado dava um pouco para (quase) todos, comprometendo aqueles que recebiam as benesses com gratidão e silencioso consentimento (GADELHA e BARBALHO, 2013 *Apud* SILVA, 2020, p. 28).

O fim dos governos militares e o ambíguo processo de redemocratização, a partir de 1985, resultaram em uma reformulação do liberalismo econômico e suas normatizações para a política pública de cultura. Enquanto presidente, José Sarney instituiu o Ministério da Cultura por meio do Decreto 91.144/1985 e, no ano seguinte, foi promulgada a Lei Sarney (7.505/1986) que estabelecia parâmetros para a concessão de benefícios fiscais, na área do imposto de renda, para empreendimentos privados de caráter artístico-cultural. Pouco tempo depois, o sistema cultural é abalado pelo desmonte do período Fernando Collor de Mello que fez o Ministério da Cultura voltar a ser uma secretaria e extinguiu uma série de entidades administrativas como a FUNARTE, a Fundação Nacional das Artes Cênicas, Fundação do Cinema Nacional, Fundação Nacional Pró-Memória e a Embrafilme. A Lei Sarney é substituída pela Lei Rouanet (nº 8.313/1991) instituindo o Programa Nacional de Apoio à Cultura (COUTINHO, 2020).

Após o processo de impeachment que retirou Fernando Collor de Mello do poder, o Ministério da Cultura voltou a existir em 1992. O Minc teve sua presença assegurada no governo de Fernando Henrique Cardoso e a Lei Rouanet se tornou o principal plano de incentivo à produção cultural, sobretudo, em sua estrutura de mecenato que delegou a maior parte dos investimentos para o setor privado com o aval burocrático do governo.

Durante o governo de Fernando Henrique Cardoso é possível observar a evidência do paradigma gerencial empresarial aplicado à administração pública. Nesse período, o incentivo indireto por meio do mecenato presente na Lei Rouanet se torna o grande instrumento de política pública cultural. Essa situação proporcionou o surgimento de uma série de iniciativas privadas na área de cultura, ao mesmo tempo em que retirou o Estado do cenário decisório e da condução política do processo. Esse movimento de retração do Estado e avanço da lógica de mercado expressa mais que uma configuração econômica, mas também uma escolha política pelo conceito neoliberal na gestão cultural (COUTINHO, 2020, p. 203).

O que a autora enfatiza em termo de “lógica de mercado” corresponde ao privilégio dado às práticas e expressões artísticas que atendiam ao interesse de massificação e de retorno lucrativo, sem haver espaço para produções simbólicas e identitárias que representassem a diversidade de forças sociais e discursos em nossa teia cultural (no sentido elaborado por GEERTZ, 2008). Em meio a tal limitação significativa da Cultura, enquanto política pública, a participação social se dava quase que exclusivamente por meio do consumo. Sobretudo, o processo de financiamento a projetos culturais acabou por ficar centralizado na Região Sudeste - alvo de maior interesse do setor privado. Diante desse quadro de gerenciamento e como resposta a ele, o conceito de política cultural passou por mudanças a partir do século XXI.

2.3 Política cultural e o aprofundamento de suas dimensões participativas

A chegada do Partido dos Trabalhadores ao poder federal, já no primeiro mandato de Luiz Inácio Lula da Silva (2003 - 2006), delineou a retomada da responsabilidade governamental dentro do debate social sobre formulação de planos de cultura e descentralização de recursos e meios de produção e manutenção das ações artístico-culturais.

A relativa tomada do papel ativo do Estado brasileiro nas políticas públicas culturais se dá nos governos do presidente Luiz Inácio Lula da Silva. Entre os anos de 2003 e 2010 há um esforço no sentido de estabelecer um diálogo e compartilhar com a sociedade brasileira a revisão, reformulação, estruturação e execução das políticas setoriais. Nesse período, foram realizadas importantes iniciativas de sustentação e operacionalização, como o Sistema Nacional de Cultura (SNC), o Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC) e o Programa de Desenvolvimento Econômico da Cultura (PRODESC). Além disso, o slogan *cultura para todos* procurou materializar a descentralização e a diversidade cultural com o Programa Cultura Viva, que instituiu os pontos de cultura, e o Mais Cultura. Na gestão de Gilberto Gil, estimulou-se um processo de discussão e reorganização do orçamento com o objetivo de melhorar a distribuição dos recursos destinados à cultura. Pela primeira vez foi proposta uma revisão pública para corrigir as limitações da Lei Rouanet (COUTINHO, 2020, p. 205).

Executando a responsabilidade de um amplo debate, diferente de tomar as rédeas de forma autoritária, o governo nacionalizou uma outra ordem discursiva sobre Cultura e seus meios de reconhecimento. Assim, Gilberto Gil, quando assume o Ministério da Cultura (2003 - 2006) enfatiza uma conceituação ampliada de cultura que vai muito além dos espaços privilegiados das arte, abordando a produção cotidiana de significados e valores engendrados pelas narrativas e interações sociais (SANTANA, 2013).

Estamos falando, portanto, de uma busca pelo equilíbrio entre as concepções Antropológica e Sociológica da Cultura (BOTELHO, 2001), como especificadas anteriormente, por meio do diálogo entre instituições governamentais e organizações sociais. Essa ampliação de sentidos veio a corroborar com o processo de municipalização da política cultural que a Cidade do Recife já vinha passando, também, no contexto de gestão local do Partido dos Trabalhadores.

No ano de 2001, foi iniciada a administração do Prefeito João Paulo que também era a primeira do PT na capital pernambucana. Nela, foi criada a Secretaria de Cultura (Secult) que esteve sob o comando de João Roberto Peixe. A Secult, como órgão exclusivo para a política de cultura, teve a Fundação de Cultura da Cidade do Recife vinculada ao seu quadro estrutural. Em seu sentido funcional, a Secult estabelecia três dimensões sociais fundamentais: 1 - a cultura enquanto produção simbólica valorizada em sua diversidade de expressões e valores culturais; 2 - enquanto direito à cidadania e universalização do acesso à cultura e seus processos de inclusão social e 3 - enquanto economia, focando na geração de emprego e renda (SANTOS, 2009, p. 43/44). Fazendo da política de cultura uma política de abrangência social, a Secult passou a ter orçamento próprio e a FCCR era seu órgão operacional mediante diretrizes que davam autonomia para gestores de equipamentos culturais e a criação de setores que revelavam a abrangência de reparação histórica, como o Núcleo de Cultura Afro-Brasileira.

Numa reforma administrativa realizada no início da segunda gestão do Prefeito João Paulo, no ano de 2005, as mudanças estruturais se aprofundaram na busca pelo aperfeiçoamento administrativo. No âmbito da Secretaria de Cultura, a transformação considerada mais importante foi a criação da Diretoria de Preservação do Patrimônio Cultural, que trouxe para o órgão a gestão do patrimônio cultural material e imaterial do município, (...). As mudanças mais abrangentes ocorreram na Fundação de Cultura, que passou a ter uma nova estrutura, com a criação de Diretorias de Desenvolvimento e Descentralização Cultural e de Gestão de Equipamentos Culturais, em substituição à antiga Diretoria de Ação Cultural. Estas diretorias passaram a ter funções mais definidas e gerências operacionais e de serviços específicas para diversas áreas culturais, incluindo novos segmentos como dança, fotografia e design (SANTOS, 2009, p. 45).

O que essa estrutura bem mais especializada oferecia à população eram as diretrizes do Plano Estratégico de Gestão Cultural que buscava, em resumo, garantir: gestão moderna, transparente e democrática; visibilidade, estímulo e valorização à produção local; cidadania estimulada por meio da cultura; e uma política cultural ampla e integrada ao espaço metropolitano. Ou seja, o que antes se resumia aos projetos de preservação de prédios históricos como forma de vivência memorialística da cidade,

passou a considerar a atualidade, sobretudo, dos processos de formação da juventude nos espaços de convivência nos bairros periféricos.

A segunda gestão municipal do Partido dos Trabalhadores (2005 - 2008) revelava, enfim, estar integrada à ampliação conceitual e sistematizada que o Ministério da Cultura passou a adotar em 2003, integrando programas nacionais que pretendiam a longo prazo oferecer “*Estabilidade da política pública por meio da descentralização das ações de gestão de forma democrática, buscando superar autoritarismos e ineficiência na distribuição de recursos*” (VILUTIS, 2012, p. 136). Seguindo o planejamento elaborado pelo Sistema Nacional de Cultura (SNC)⁹ e seu Plano Nacional de Cultura (PNC)¹⁰, o Recife passou a ter o seu Sistema Municipal de Cultura que, em seu desenvolvimento, deveria contar com: Secretaria de Cultura; Fundação de Cultura da Cidade do Recife; Conselho Municipal de Política Cultural; Fóruns Permanentes de Cultura; Plenária e Fórum temático de Cultura do Orçamento Participativo; Plano Municipal de Cultura; Sistema de Incentivo à Cultura (Mecenato e Fundo Municipal de Cultura); Sistema Municipal de Informações Culturais e Sistema Municipal de Equipamentos Culturais (RECIFE, 2008).

O início do referido aparato administrativo da cultura revelou o interesse de uma ação municipal distribuída pelas Regiões Político Administrativas (RPAs) da cidade, abarcando principalmente os bairros e comunidades com maiores necessidades de inclusão na cadeia produtiva da cultura, proporcionando abertura às manifestações artísticas periféricas (o que agregaria espaços para a cultura hip-hop e as manifestações ligadas às religiões de matrizes africanas). Nesse sentido, o Plano Nacional de Cultura foi formulado em diálogo com as necessidades identitárias e administrativas dos diferentes entes estaduais e municipais da federação, exigindo a organização dos conselhos e fóruns para a participação da sociedade civil. O que podemos considerar é que o pertencimento cultural dos grupos sociais à cidade passava a se dar no caráter de formação cidadã e de

⁹ O Sistema Nacional de Cultura previa que municípios e estados integrados criassem um órgão público exclusivo da cultura, um sistema de informações e indicadores culturais, programas de formação, sistema de financiamento à cultura com lei de incentivo e fundo de cultura, sistemas setoriais de cultura e realizassem periodicamente as conferências de cultura. A abrangência conceitual e discursiva iria além da concepção de arte e patrimônio, mas elevaria o sistema cultural à missão de formação política que reconhece e valoriza a cultura como direito à cidadania, à participação e estimulando a pactuação social na execução das ações públicas (VILUTIS, 2012).

¹⁰ Instituído por meio da Lei nº 12.343, aprovada em 02/12/2010, que estabelecia a determinação de diretrizes, estratégias, ações e metas (VILUTIS, 2012).

inclusão no processo econômico pertencente ao grande Sistema Cultural, já mencionado, que vai da produção à fruição, passando pela preservação, educação e divulgação (RUBIM, 2010).

No início da década de 2010 já no primeiro governo de Dilma Rousseff, o Recife e o Estado de Pernambuco estavam, cada vez mais, adaptando a política cultural às proposições do PNC que, a partir de 2011, estava dividido em 05 capítulos, 14 diretrizes, 36 estratégias, 275 ações e 53 metas.

Estas metas foram elaboradas no ano seguinte à aprovação da Lei que instituiu o PNC, de dezembro de 2010, e decorreram de um processo participativo, envolvendo consulta pública, oficinas, grupos de trabalho no governo; reuniões dos colegiados setoriais; seminários em todas as regiões do país; grupos de especialistas em cultura; plataforma digital e pactuação junto ao Conselho Nacional de Políticas Culturais (VILUTIS, 2012, p. 139).

Entendemos, portanto, que se iniciou a materialização do ponto de vista que defende que o Estado não deve ser o único ator no estabelecimento das normas relativas à política cultural e, principalmente, não deve ser o único ator a definir a Cultura e sua propagação. Assim, no ano de 2012, o Recife foi uma das capitais que participaram do programa de formação e elaboração dos Planos Municipais de Cultura capitaneado pelo Minc e pela Universidade Federal da Bahia. Sob a gestão de João da Costa (2009 - 2012), a terceira do PT no município, e tendo Simone Figueiredo como Secretária de Cultura, a *“Definição de Metas do Plano Municipal de Cultura do Recife 2012 - 2019”* foi publicada em dezembro de 2012. Diferentes grupos de trabalho foram definidos para sua elaboração, sempre agregando representantes da administração pública, artistas e especialistas setoriais. Dessa forma, foram requeridos: Grupo de trabalho executivo com 08 integrantes; Equipe de elaboração das metas com 26 integrantes; Conselho municipal de Política Cultural com 14 componentes; Equipe de organização e redação com 07 componentes e a Consultoria Técnica Acordo MinC - UFBA com 02 consultores (SECULT, 2012).

Além das metas, o documento especifica o sentido político participativo que rege os objetivos de execução.

O Plano Municipal de Cultura do Recife é fruto de um processo democrático, institucionalizado e consolidado pelo legislativo municipal como Política de Estado, por meio da Lei nº 17. 576/2009. (...).

A concepção ampla de cultura aqui enfocada na sua dimensão simbólica, econômica e cidadã, considera todos os indivíduos, e não apenas os artistas,



como sujeitos e produtores da cultura. É nesta condição de agente que o conjunto dos cidadãos deve se constituir no foco das atividades e projetos das políticas públicas de cultura. (...).

A Secretaria e Fundação de Cultura do Recife, ao longo dos anos, desenvolvem uma gestão compartilhada e enriquecida com o debate junto à sociedade civil por meio das diversas instâncias de participação social: Plenárias Anuais de Cultura do Orçamento Participativo, Fórum Temático de Cultura do Orçamento Participativo, Conselho Municipal de Política Cultural, Fóruns Permanentes e Conferências Municipais de Cultura.

O modelo de gestão tem como princípios norteadores de suas ações, a pluralidade, a participação e valorização da cultura local, definindo objetivos para a política cultural do município, tais como:

- Desenvolver a cultura em seus diversos campos como expressão e afirmação da identidade.
- Democratizar, cada vez mais, o acesso e descentralizar as ações culturais.
- Promover ações que estimulem a cultura em seu potencial econômico com sustentabilidade.
- Consolidar o Recife no circuito nacional e internacional da cultura. (SECULT, 2012).

Considerando a participação de artistas, escritores, pesquisadores e gestores públicos no desenvolvimento das metas do Plano Municipal de Cultura, os objetivos, além de serem definidos em processo democrático, correspondem às intenções de atualização da cadeia de produção cultural, sempre lembrando do seu potencial de geração de empregos e consolidação de mercado profissional. No contexto do século XXI, o fazer social e cultural não estão ligados apenas à compreensão identitária nacional ou regional; muito menos a uma ideologia estatal que impõe uma construção de significados históricos e tradicionais. Diferente de todos os horizontes políticos e econômicos abordados em nossa linha do tempo, as integrações entre governos federal, estadual, municipal e população, gestadas a partir de 2003, contemplam problematizações conceituais, formativas, políticas e econômicas a partir do que os próprios produtores de bens simbólicos e educacionais apontaram como prioridade.

Esta concepção de gestão pública para cultura teve como alvo, principalmente, a formação e a valorização das pessoas que começavam a profissionalizar um dos setores de produtividade que mais deu retornos sociais e econômicos nos últimos anos. Por mais que sempre sejam necessárias melhorias e aprofundamento do interesse governamental no setor cultural, já estávamos distantes da concepção que aliava o conservadorismo autoritário com interesses privados que reduziram a experiência cultural a uma ideia de turismo consumista. Quando a Secult assume, textualmente, que considera “*todos os indivíduos, e não apenas os artistas, como sujeitos e produtores da cultura*”, fica clara a

coexistência das dimensões antropológica e sociológica da Cultura (BOTELHO, 2001) no sentido de assimilar distintas esferas de pensamento, composição em que podem ser inseridos recortes étnicos/raciais, de gênero, de orientação sexual e de classe.

Essas são as bases democráticas que também nortearam a política cultural estadual de Pernambuco que manteve a Fundação do Patrimônio Artístico e Histórico (Fundarpe) ligada à Secretaria de Cultura, junto à consolidação do Conselho Estadual de Cultura e amadurecimento dos processos de escuta e participação a partir de 2006, momento da primeira gestão do ex-governador Eduardo Campos (PSB). Nessa conjuntura, a política estadual aprofundou a noção de diversidade e de valorização da cultura popular; passou, também, a atender as demandas da cadeia profissional do setor e expandiu o quadro de equipamentos culturais a serem administrados. Em termos de investimentos, os recursos também aumentaram e muitas ações foram interiorizadas com atividades formativas e eventos que não estavam restritos aos ciclos carnavalesco e junino. Mesmo com a instituição tendo sua sede e administração concentrada no Recife, o desenvolvimento participativo proporcionou mudanças sobretudo com a política de cadastramento de produtores culturais e a publicação de editais para incentivo de projetos independentes nas quatro macrorregiões: Sertão, Agreste, Mata e Região Metropolitana (que inclui o arquipélago de Fernando de Noronha)¹¹.

Em sentido geral, essas são as bases sociais e regimentais que permitiram que a cadeia cultural recifense e, também, pernambucana como um todo conseguissem resistir e subsistir diante dos retrocessos em âmbito nacional iniciados em 2016 com a tomada do poder por Michel Temer e outras forças políticas de centro / (extrema) direita. Sem surpresa para os mais atentos aos espectros políticos que se movimentavam, Temer primeiro extinguiu o MinC para, depois, retomar a estrutura ministerial após protestos. No entanto, o que estava ameaçado era a sistematização democrática e participativa. Justamente essa longa e árdua construção social desmoronou completamente com a chagada de Jair Bolsonaro à presidência da República em 2019. Em seu saudosismo autoritário e ampla atuação pelas redes sociais, o governo destituiu o MinC - transformado em Secretaria que foi jogada do Ministério da Educação para o Ministério do Turismo -

¹¹ Na consolidação da política de editais, destaca-se o Fundo de Incentivo à Cultura (Funcultura) do Governo de Pernambuco que, ao longo dos anos, dividiu-se em Funcultura do Audiovisual, Funcultura da Música e Funcultura Geral para as demais linguagens e segmentos da economia criativa. Atualmente, o Funcultura é reconhecido como principal programa de distribuição de recursos de Pernambuco e acaba por colocar produtores independentes, com diferentes níveis de experiência, em ampla concorrência.

e fez ampla propaganda difamatória sobre os segmentos artísticos nacionais e seus procedimentos de integração social. Uma sequência preocupante de polêmicas fez com que a Secretaria sofresse uma intensa rotatividade de dirigentes, todos com discursos que relacionavam política cultural com corrupção e desrespeito às “tradições cristãs”.

Fingindo combater ataques à “moralidade dos brasileiros”, o governo bolsonarista ameaçou a sustentabilidade de uma enorme cadeia produtiva e propagou mentiras sobre a Lei Rouanet como principal estratégia para justificar o fim dos investimentos estatais na democratização do acesso aos bens culturais e suas práticas. Toda essa configuração se tornou ainda mais preocupante a partir de 2020 quando o Brasil foi tomado pela pandemia da Covid-19 e as necessárias medidas de isolamento social e esvaziamento dos espaços públicos de aglomeração da população.

Dentro desse emaranhado de crises (democrática, econômica, social e sanitária), a estrutura institucional do Recife e do Estado de Pernambuco, com órgãos específicos para o setor cultural, permitiram que a realidade local pudesse continuar a contar com o planejamento de ações, principalmente, via editais. Fora os programas e editais já pertencentes aos Sistemas de Cultura locais, tal estrutura foi fundamental para que as poucas ações públicas de suporte à Cultura, durante a pandemia, pudessem chegar aos produtores, artistas, técnicos, educadores e ao público por meio das normas, inicialmente, da Lei Aldir Blanc sancionada em 2020 e, mais recentemente, a Lei Paulo Gustavo. Ainda entre os anos de 2020 e 2021, a Lei Aldir Blanc teve seu montante distribuído entre os estados e municípios e apresentou duas linhas principais de auxílio emergencial: 1. o pagamento mensal em três parcelas de R\$ 600,00 cada para artistas, técnicos e demais profissionais e 2. a destinação de recursos para a execução de projetos artísticos independentes pensados a partir das restrições sociais necessárias para evitar o crescimento das internações hospitalares e das mortes.

Muitas foram as desigualdades sociais que a pandemia tornou ainda mais evidentes: a falta de acesso ao abastecimento de água e à manutenção da higiene pessoal, a condição informal de trabalho da maioria da população que teve seu grau de pobreza e miséria aprofundado, as distintas condições na introdução do ensino à distância via Internet, etc. No funcionamento do Sistema Cultural, este sendo um campo do trabalho ou não, as já conhecidas discrepâncias de produção e reconhecimento também foram expostas com maior ênfase. A conjuntura, que já era muito difícil para a execução artística

nos espaços reconhecidos e valorizados, tornou-se devastadora para os artistas dos espaços populares e, como já especificado na introdução deste texto, aqui daremos ênfase à presença da música em tais territórios.

Voltando a tratar diretamente das questões relativas à música como ação econômica nas ruas e outros espaços de aglomeração nas cidades, percebe-se que a correlação entre as dimensões Antropológica e Sociológica da Cultura, que os discursos mais recentes das políticas culturais recifense e pernambucana defendem, não traz um direcionamento efetivo que pense demandas próprias à arte nos espaços populares como manifestações que tenham suas demandas representadas no mencionado sistema de participação e representação dos segmentos culturais e patrimoniais (materiais e imateriais). Com a manutenção das metas do Plano Municipal e o conceito de Cultura e participação pelas posteriores gestões do Partido Socialista Brasileiro (PSB) na Prefeitura do Recife, concluímos que a cidade em si foi uma plataforma para construção da imagem de “celeiro cultural” que hibridiza história e atualidade em uma intensa e diversa - “multicultural” - expressividade artística e de costumes.

Na longa trajetória de avanços e retrocessos em nossa política pública de cultura, os artistas que pensam e exercem a arte como trabalho e função social nos espaços populares não são considerados em suas mobilidades e, sobretudo, não são reconhecidos como profissionais que ativam particulares interações capazes de alcançar muitos dos objetivos sociais defendidos no Plano Municipal de Cultura do Recife. A cidade defendida como uma grande vitrine de cultura institucional não faz, necessariamente, dos seus territórios públicos campos democráticos e integradores dos fazeres artísticos espontâneos e cotidianos. Essa é uma conclusão que emerge tanto do desenvolvimento da anterior pesquisa “O Palco é a Rua - A Música nos Espaços Populares”, quanto do levantamento atual para o presente trabalho. Dados que descortinam, também, a elaboração de significados políticos e artísticos, para a música nos espaços populares, pelos próprios atores sociais entrevistados e que precisam ser apreciados e inseridos na continuidade do amplo debate social sobre os encaminhamentos do Sistema Municipal de Cultura.

3.A CIDADE COMO CAMPO HETEROGÊNICO DE EXPRESSÕES, DISPUTAS E PARTILHAS

A música nos espaços populares pode ser entendida como uma tradição muito peculiar no Nordeste brasileiro. A cantoria de viola, a rítmica da poesia popular incluindo a literatura de cordel, as duplas de emboladores, as origens do forró e muitas outras formas de sambadas nos remetem às feiras livres e o mundo do trabalho ocupado pelas camadas mais populares em um estado como Pernambuco, por exemplo. Essa presença da música na geografia urbana foi sendo atualizada e nos coloca em contato, em pleno século XXI, com uma gama de artistas compositores(as), instrumentistas e cantores(as) que aliam as interações espontâneas com a divulgação nas redes sociais, o contrário do que muitos poderiam imaginar após os desenvolvimentos tecnológicos e de mercado da indústria musical.

Ciclos e práticas econômicas sempre foram determinantes para a mudança de hábitos e pertencimentos sociais, o que, segundo José Ramos Tinhorão (2013), foi fundamental para evidenciar a cultura da viola e do cançãoeiro nos grandes centros urbanos entre meados do século XVIII e princípios do século XX no Brasil. O desenvolvimento urbano em cidades como Rio de Janeiro, Salvador e Recife, por exemplo, tiveram por base o aprofundamento da hierarquização social, sendo as aristocracias locais definidoras das distinções empregadas. Marcadamente, a distinção racial tornou-se a mais evidente em um universo de convenções que começava a separar os estilos musicais que adentravam os grandes bailes e teatros dos ricos e os ritmos e temas mais populares executados por jovens negros nas ruas. A estes, muitas vezes, estava reservada a repressão contra o que se entendia como vadiagem (TINHORÃO, 2013, p. 14 - 18).

A música nos espaços públicos foi, sobretudo, criando variações melódicas e temáticas em diferentes momentos históricos da efervescência populacional das novas metrópoles e sendo, muitas vezes, o termômetro que media a popularização de estilos, modinhas e, posteriormente, sambas e outras manifestações. Esse é um passado que aponta um caminho de compreensão sobre como se deu (e ainda se dá) a marginalização do fazer musical das ruas, principalmente, com o estabelecimento de fazeres profissionais e capitalizados a partir do desenvolvimento da indústria da música, do rádio, dos espetáculos e shows. O “mercado da música” não reconheceria o artista das ruas, sendo esse entendido como anônimo e não representante da “qualidade artística” ofertada a públicos “exigentes”.

Passadas tantas transformações nas formas de criar, reproduzir e vender a produção musical e nas ideologias das políticas públicas de incentivo e fomento, os musicistas dos espaços populares continuam atuando e, também, renovando os estilos, segmentos, composições e estratégias de aproximação com o público transeunte para obtenção de renda e visibilidade. Podemos entender que são atores sociais que elaboram as motivações de suas próprias práticas. Através desse exercício cotidiano, os/as musicistas ou bandas/grupos, em uma cidade como o Recife, levam às ruas intenções que muito se aproximam dos objetivos do Plano de Cultura instituído pela administração pública e votado com participação da sociedade civil. Dentre esses objetivos, podemos citar: democratização do acesso à arte, descentralização de práticas culturais, disseminação da produção musical autoral, reconhecimento do cotidiano como espaço-tempo dos fazeres culturais comunitários e outros.

Diferente da concepção da Cidade como uma vitrine unicamente do trabalho cultural institucionalizado pelo mercado, a arte das ruas explicita como a cultura se traduz em uma tensão entre mudanças e permanências, em sua multiplicidade simbólica/identitária, apontando fazeres criativos e experimentais.

A multiplicidade própria aos deslocamentos e encontros do espaço urbano produz um amálgama ininterrupto entre essas dimensões. A cidade pode ser vista como um plano de coengendramento e criação, no qual identidades múltiplas se fazem, desfazem e refazem a todo instante (MOREIRA; BARROS, 2009, p. 54).

Fazendo parte da teia cultural cotidiana, os musicistas dos espaços populares reconfiguram nossas sensações de ocupação e vivência dos espaços comunitários, o que potencializa suas funções no grande complexo de ações que correlacionam cultura e desenvolvimento humano.

A importância de pensar a cidade como um espaço cultural dinâmico em constantes trocas de vivências, fluxos e refluxos completamente articulados setorialmente faz com que as políticas públicas de cultura sejam pensadas de forma transversal, articuladas com áreas afins e estratégias como educação, comunicação, saúde, e planejamento urbano, buscando consistência, sistematização e resultados no desenvolvimento socioeconômico desses espaços (SANTOS, 2009, p. 09).

Ter um olhar político e administrativo sobre a cultura requer, portanto, das gestões públicas mais do que a percepção formativa sobre linguagens e equipamentos culturais.

Exige, também, a significação do funcionamento urbano como integrador de diretrizes culturais.

A ideia da cultura como elemento de integração social emerge da noção ampliada de cidade como espaço simbólico e de diversidades culturais, aliada aos problemas como a degradação da qualidade de vida das pessoas e a desestruturação do tecido social das cidades. Esse cenário se configura como momento de reconhecer a cultura no processo de formação cidadã, e não de ações isoladas, com pouco enraizamento, que não se constituem num trabalho mais profundo que contribua para a emergência de singularidades, por exemplo (SANTOS, 2009, p. 10).

Ou seja, a cidade precisa ser encarada como campo de dinâmicas, divergências e negociações sobre os usos de seus espaços, o que acarretaria a compreensão da gestão para além das funcionalidades individuais, por exemplo, de cada órgão ou secretaria.

É importante nos preocuparmos com as multiplicidades da nossa cidade e com a forma pela qual a cultura pode ser elemento fundamental na configuração positiva das identidades e valores culturais, reinventando a gestão e incluindo o cidadão na vida do município por meio do trabalho, da educação, do lazer, da reflexão e do sonho. Nossas ações precisam possibilitar a transformação da cidade, física e espiritualmente, e contribuindo para a melhoria da qualidade de vida. Uma ação cultural pluralista que revele os diversos atores da sociedade e sua interação, no sentido de despertar nos habitantes o orgulho pela localidade e a participação nos destinos da cidade. A cultura traz, então, essa capacidade de articular e tencionar a reflexão sobre o redirecionamento das políticas públicas, tão necessárias à superação deste mundo injusto em que vivemos (MOREIRA, 2000, p. 33).

Tal perspectiva, aqui adotada, precisa também acatar o desenvolvimento de estratégias de reconhecimento das práticas urbanas que reconfiguram os usos pré-estabelecidos e os elevam a uma nova integração de corpos. Esse transitar de indivíduos faz convergir várias estruturas mentais e comportamentais, o que muitas vezes não se dá de forma pacífica ou romantizada. A cidade é feita de conflitos e reconhecer a potência da música, não apenas como pacificadora, mas como pertencente ao contexto se torna importante para que o sistema governamental não incorra em homogeneizações que se tornem autoritárias em relação às possibilidades também estéticas e performativas. Ou seja, que ateste uma formação cidadã que não imponha uma unilateralidade de estrutura de sentimentos vivenciados nos espaços coletivos. Os/as musicistas nos espaços populares promovem negociações e cooperações com comerciantes, motoristas de ônibus, usuários do metrô; participam da economia da rua com gastos em alimentação,

hospedagem, produção de CDs¹²; representam uma gama diversa de trajetórias de inserção na música entre a aprendizagem autônoma e a escolarizada (RECÔVA, 2006); mas, entre outras coisas, são produtores de pensamento crítico e esse é um atributo que os fazem trabalhadores da cultura também.

Estes e outros aspectos que melhor localizam os músicos dos espaços populares no mundo da arte e da cultura serão melhor trabalhados a partir das falas desenvolvidas pelos artistas e pelas sínteses estruturais apresentadas pelos agentes públicos e pesquisadores entrevistados para este conteúdo.

4.MÚSICA NAS RUAS DO RECIFE - PERCEPÇÕES

Tratar da constituição de percepções nos faz lidar com formas de sentir e, como foi enfatizado na introdução teórica, com formas de elaborar significados e valores entre sujeitos. Portanto, a cidade como território artístico se torna elemento fundamental para o debate sobre política cultural aqui proposto. Dito isto, trata-se de receber a geografia urbana como processo artístico e tê-la em desafiadora transformação e como propulsora de acontecimentos do cotidiano. Partilhando essa concatenação de afetações, tecemos diálogo com o Prof^o Paulo Marcondes Soares¹³ a partir da sua visualização dos conteúdos audiovisuais já presentes no site www.opalcoearua.com.br. Neste processo, o entrevistado desenvolveu uma malha de referências entre a ludicidade da arte e as formas de exclusão próprias ao funcionamento político das disputas públicas. Referindo-se aos músicos dos espaços populares dentro do tecido social urbano, Paulo Marcondes demonstra a expansão problematizadora em práticas aparentemente simples.

Tem uma série de questões aí. O primeiro ponto que me chega, (...), é de um circuito múltiplo, com referências diversas e variações dentro daquilo que é uma chamada única: o palco na rua, a ideia dos espaços populares; mas que traduz um universo muito complexo. (...). O grande olhar que eu fiquei foi quanto à percepção que cada um deles, nos depoimentos, que vai dando. A percepção deles nesses espaços, a conquista deles desse espaço. (...). Eu lhe responderia com algumas observações que eu tenho. Uma delas é a questão da autonomia. (...). Autonomia que ele [o artista] vai ter em relação, ao que a gente já entende muito bem, que são os circuitos institucionais, a indústria cultural, enfim, toda a produção de uma mídia mais comercial e que

¹² Ver conteúdos no site www.opalcoearua.com.br.

¹³ Prof^o Dr. do Departamento de Ciências Sociais e da Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco, concedeu entrevista no dia 28 de outubro de 2022.

ele está ao largo disso, não é? Operando em outra dimensão e que, me parece, tem uma questão chave: esse espaço que é o palco da rua é, ao mesmo tempo, um elemento do trânsito - ou seja, tudo está em trânsito ali - e tudo é absolutamente transitório. Eu acho esse elemento do trânsito e do transitório muito rico. Ao mesmo tempo, eu percebi que no caso daqueles artistas mais jovens, eles têm certa elaboração de um discurso que existe hoje se a gente debate a arte contemporaneamente, não é? Há quem fale [nos conteúdos do site] “nós somos um coletivo de arte”. Há quem fale “nesse circuito aqui, nós quebramos o sistema”, em uma condição realmente alternativa. É uma dimensão em que esse espaço, se a gente pensar de um ponto de vista de certa ancestralidade da cultura popular, nós apenas vamos chamá-los de brincantes. O espaço do brincante. Mas, se a gente, já nesse circuito que reflete esse momento da modernidade e processos midiáticos, nós podemos entender que, aí, é aquilo que [Henri] Lefebvre chamaria de Centralidade Lúdica. Uma outra dimensão que se opõe a esse espaço administrativo, controlado de maneira efetiva pelo mercado (Paulo Marcondes, entrevista em 28/10/2022).

Constituindo a diversidade do acontecimento artístico e sua fugacidade, condição de situação, lúdica, sonora, poética, etc.; o artista da música integra e inventa condições de sociabilidade nos cenários ocupados.

Você percebe um conjunto de sonoridades, de expressões sonoras em meio a outros conjuntos de expressões sonoras - porque a rua é uma profusão de expressões sonoras -, então há aí uma espécie de dialogicidade e aquilo que a gente está situando como música: a música de rua, a música que tem um músico de rua produzindo algo. Um outro elemento é que isso envolve uma boa dosagem de espontaneísmo, porque esses espaços transitórios são na verdade...[para para pensar], eles também se fecham, há uma violência, um certo controle e, às vezes, fica difícil para eles [artistas], mas, no geral, eles continuam se expressando. (...). Aí, só me lembra uma outra coisa: Michel de Certeau e a Invenção do Cotidiano. Quer dizer, o cotidiano é, ao mesmo tempo, esse momento do acontecimento. (...). O cotidiano é o que está a nossa volta no desenrolar dos dias e o acontecimento é algo que se destaca nesses processos (Paulo Marcondes, entrevista em 28/10/2022).

A música, então, penetra e desafia nossa formulação de acontecimentos cotidianos. Enquanto fato social, carrega-se uma ascendência da musicalidade de rua no Recife. Antes mesmo de pensar sobre a economia monetária dos espaços públicos, a poeta e vereadora do Recife Cida Pedrosa¹⁴ (PC do B/PE) explora outras possibilidades dos palcos urbanos.

¹⁴ Cida Pedrosa é poeta, advogada popular e está vereadora do Recife em seu primeiro mandato pelo PCdo B. Cedeu entrevista em 01 de janeiro de 2023.

Recife sempre foi palco: o Carnaval é de rua, o São João é de rua, os folguedos natalinos são de rua, as rodas de samba de periferia, as rodas de macumba de periferia, os afoxés. Então, Recife tem uma vivência de música na rua. Para além disso, Recife tem artistas de rua daqui e de outros lugares do mundo que tiram seu dinheiro, seu sustento, sua vida dos palcos das avenidas e das ruas do Recife (Cida Pedrosa, entrevista em 17/01/2023).

Assim, a música tem vários feitiços de pertencimento à cidade e o processo simbólico se naturaliza por diversos caminhos. Em complementaridade, a formação do olhar exige a mesma variedade de ações. Quando questionados sobre a oportunidade de tocar no Festival O Palco é a Rua, os músicos e compositores Fábio e Filipe, que formam a dupla Los Negrones, refletem sobre como as oportunidades mais estruturadas de atuação podem continuar a ser plataformas das interações e imprevisibilidade que marcam seus cotidianos nos espaços populares:

Um festival desse é informação musical. Trazer informação musical pra galera. A informação que é deles também e a informação da arte de rua; o que a arte de rua pode fazer na vida de artistas, não é, Filipe? (Fábio Silva de Souza, entrevista em 12/10/2022).

Com certeza. O que a arte de rua pode proporcionar. Esse festival é importante para isso: para que as pessoas comecem a enxergar melhor, de uma maneira melhor, o poder que a arte de rua tem de transformar pessoas, de mudar o dia das pessoas, de tornar um dia ruim em um dia bom (Filipe Silva de Souza, entrevista em 12/10/2022).

A imprevisibilidade que permeia tantas relações urbanas e que poderia trazer dificuldades e desistências, acaba por enriquecer a defesa conceitual e social desses atores da música. Ao mesmo tempo em que tais espaços de trabalho vão forjando o surgimento do ser artista, falta a consistência do que passamos a chamar de visibilidade.

A gente ainda precisa de muitas provas do que acontece para conseguir chegar até um pessoal que possa ver, que não conhece e não chega. Ter essas coisas registradas sempre são importantes pra gente poder, justamente, levar a quem não saca; talvez não conheça e não tenha acesso também, e perceber que existe esse movimento [da música nas ruas]. Além de ser para as pessoas da população, que eu acho que é o principal para se chegar e atingir com essa movimentação, é também chegar a pessoas que podem dar uma força, né? Poderes públicos, também, estarem chegando junto da galera que toca nas ruas. Que chegue com um espaço, uma dignificação, com, enfim, um apoio que eu acho que é bem interessante. (Rennan Torres, entrevista em 12/10/2022).

O músico Rennan Torres traz uma importante dimensão: a da dignificação. Esse é um aspecto que se destaca na presença da arte urbana como uma ação de resistência e de disputa por reconhecimento. Uma disputa, muitas vezes, por ser visto, percebido em sua condição de agente cultural que não deve apenas se perder na paisagem ou na multidão. Aqui, chegamos à cidade como uma forma de recepção e, no caso do Recife, sua problematização pode ser sentida nas falas do vereador Ivan Moraes e do produtor Rafael Moura.

Eu vejo sim, vejo artistas de algumas linguagens e vejo da música predominantemente nas ruas do Recife. Algumas vezes no Centro da cidade, muitas vezes nos ônibus. Quando eu estou fazendo prestação de contas [em diálogo direto com a população nos transportes coletivos], muitas vezes, a gente se esbarra nos ônibus da cidade. Mas, nem tanto quanto poderia ter. Eu acho que a cidade da gente nem é, na minha impressão, a das que mais tem artistas tocando nos espaços públicos; até porque não seja tão convidativa. (Ivan Moraes, entrevista em 23/03/2023).

Percebo, consigo perceber a presença de músicos nas ruas e também no transporte público, nos ônibus principalmente. Mas é uma presença que - eu não sei se é a minha experiência ou se, de fato, é isso que acontece - é menos constante do que a gente costuma imaginar ou a gente costuma perceber em outros estados e até fora do país. Pelo menos, me parece que é uma atuação que aqui no Recife é muito mais invisibilizada do que a gente costuma até ter acesso nas redes sociais. A gente costuma ver muitos vídeos, por exemplo, de Alceu [Valença] quando está na europa e sempre esbarra com um músico de rua tocando uma música dele, por exemplo. E até turistas passeando pela Europa conseguem sempre filmar e tudo. Aqui em Recife, pelo menos na minha experiência, não tem tanto esse costume. Me parece que a gente tem uma experiência de rua um pouco diferente: mais como local de passagem do que como um local de fruição de arte e de cultura ou até como ponto de encontro. (Rafael Moura, entrevista em 22/03/2023).

Contudo, cidades pernambucanas, como exposto por Paulo Marcondes e Cida Pedrosa, são territórios dos brincantes e dos festejos e em muitas situações o/a musicista dos espaços populares é um representante dessas manifestações; assim é que Flor das Chagas - natural de Caruaru - apresenta-se e dá significado ao seu lugar na paisagem urbana.

São muitas bases, não é? São coisas de base. A minha maior preocupação tem sido, no momento, com as memórias tradicionais dos lugares e os mestres da cultura popular. Porque eles fazem, muitas

vezes, do próprio bolso, carecem muito de incentivo. Sei que está mudando, têm mais políticas públicas para o patrimônio, mas ainda assim, e eu falo da realidade do meu lugar, se sofre muito quanto a isso. Têm manifestações populares se perdendo, muitas já extintas, que a gente está tentando retomar porque já foram extintas, porque acabou. (Flor das Chagas, entrevista em 12/10/2022).

Portanto, enquanto agente independente da arte, um compositor, cantor e instrumentista como Flor das Chagas pesquisa vertentes do reisado, da jurema sagrada, da viola no Agreste, em outras macrorregiões pernambucanas e em outros estados nordestinos. Em sua busca, ele tem se coletivizado com outros artistas e ocupado um lugar que é atribuído ao poder público por meio de seus órgãos de salvaguarda do patrimônio material e imaterial. Ou seja, a autonomia como uma autogestão artística também encontra um perfil social e educativo na forma dos musicistas encontrarem diretamente a população e na possibilidade de serem entendidos como agentes de manutenção da memória popular.

Segue-se, nesse sentido, variadas perspectivas dessa autonomia, sobretudo a que faz do “trânsito/transitório” já mencionado uma implicação profissional e o reconhecimento de algumas práticas organizadas como incentivadoras da visibilidade almejada. Ao falar sobre o Festival O Palco é a Rua, o guitarrista e compositor Olegário Lucena ressalta a importância dos deslocamentos do artista:

É uma ideia bacana no intuito de reunir pessoas, que nas ruas estão espalhadas, e buscando uma forma de sobreviver, mostrar e divulgar sua arte porque na rua de casa, só, a gente não vende. Tem que sair para as próximas ruas e avenidas. E aqui acaba sendo esse ponto de comunhão que nos dá essa oportunidade de fazer em uma rua movimentada de uma capital que é Recife. (Olegário Lucena, entrevista em 12/10/2022).

Precisa-se, portanto, fazer emergir avaliações que também elucidam a liberdade criativa e a vivência afetiva que algumas situações desvelam com considerável frequência nas ruas. Nesta mesma linha de raciocínio, o professor Isaías da Silva, do Conservatório Pernambucano de Música e atual conselheiro de cultura para música em Pernambuco, teceu observações sobre os espaços populares como lugares de formação artística.

Sim, eu acredito que para o músico que está usando as ruas, vamos dizer assim, como o seu palco, o seu teatro, há um público específico que gosta. As pessoas passam, mas a música sempre atrai como um ímã a atenção das pessoas. E, ali, é possível ver que as pessoas param,

algumas ajudam até, com alguma ajuda financeira, o que é bom. E eu percebo que elas interagem, há todo um público específico para aquilo ali. Esse músico aprende porque eu acho que a vida é sempre uma “escola” e, quando ele está ali tocando, ele está aprendendo; vendo o que acontece, como é a interação com o público. E, muitas vezes, até uma interação em que o público pede uma determinada música e fala em alguns momentos e pode até haver uma certa amizade, onde esse público, que volta a passar naquela rua, sabe que vai encontrar aquele artista ali tocando e ele pára e assiste. (Isaías da Silva, entrevista em 22/03/2023).

Ao longo deste trabalho, muito já afirmamos sobre as interações como centralidades moventes da música nas ruas e a fala do professor Isaías da Silva nos remete às estratégias de formação do músico no espaço transitório/popular. Contudo, a interação é um fenômeno que transforma, em certa medida, o paradigma de escuta ou consumo da música naturalizado em nossa sociedade, como explica a também professora, e atual diretora do Conservatório Pernambucano de Música, Janete Florêncio:

Eu queria voltar ao ponto que você falou que é a questão da contemplação. Essa prática social da contemplação é muito da música ocidental. Muitas músicas do oriente e práticas que existem são mais comunais, não existe essa coisa do “espectador” que está ouvindo. Todos estão presentes no fenômeno musical. Mas, aqui na nossa cultura, é muito essa questão de você sentar passivamente. Mas quando também, na verdade, não vai haver passividade alguma porque quando você começa a interagir com a música, mesmo ouvindo, você também faz parte do processo criativo daquilo ali. Não seria igual se você não estivesse ali, presença é fundamental. Então, eu acho que essa quebra traz esse convite para a pessoa instigar ali e ouvir e participar. Porque todos participam mesmo pensando que não está participando. (Janete Florêncio, entrevista em 22/03/2023).

Ao que se refere a professora, a música nos espaços populares, mais do que uma forma de subsistência, promove tais quebras cotidianas e instigações, fazendo da participação a expansão dos sentidos e da apropriação do espaço social. Enquanto política cultural autônoma, a atuação do musicista nas ruas pode criar outra consciência de fruição. Retomando a atualidade da definição de política cultural como construção societária em que o poder público é um dos agentes constituidores, a autonomia política do/da artista da música se transforma em fala direta às instâncias municipais e estaduais que regem e, muitas vezes, restringem os usos dos campos urbanos.

Olha, eu acho que deveria ter um espaço maior, não é? Porque a gente vê que nos metrô mesmo, às vezes, apresentações serem interrompidas, com pessoas que estão ali apresentando os seus

trabalhos, ganhando de alguma forma pela sua arte. Eu acho que deveria ter uma lei de incentivo a isso. Eu acho que iria ajudar bastante, seria um espaço tremendo (Rafaella Lima, entrevista em 12/10/2022).

Unindo argumentos ao que Rennan Torres também expressou, a cantora Rafaella Lima, que se apresenta nas ruas do Recife e de São Paulo, mostra o entendimento de que o poder público precisa gerenciar a partilha dos espaços urbanos de forma integrativa e como reconhecedor das funções estéticas e políticas que tais trabalhadores autônomos efetivam em suas transitoriedades e aproximações com a população, inclusive um gerenciamento que inclua o poder legislativo em termos de lei que tragam seguridade aos artistas. Assim, voltamos a considerar a percepção do senso comum e a percepção das estruturas de política cultural pública sobre os musicistas dos espaços populares, que muitas vezes são colocadas em paralelo.

Eu acho que são os artistas que resistem, é um lugar de resistência deles, e são as figuras que ocupam espaços que, como posso dizer, são possíveis dentro da realidade deles. Até porque a gente sabe que a cidade em si não tem esse cuidado em relação a esses artistas. São tratados mais como um pedinte de rua e isso é uma relação que eu acho muito ruim. Então, não tem esse olhar de ver o rapaz que toca ou a moça que toca, quem for o músico, como um artista muitas vezes. Vê mais como uma forma de ganhar um trocado, e querem um trocado também, mas essa relação, eu acho que a gente precisa mudar a forma de ver e de encarar essa realidade. Ver como profissionais da música que estão espalhados na cidade até mesmo para dar vida àquele local onde eles tocam e para poder ter uma relação com quem passa. Ter essa relação e dizer “olha, eu estou aqui. Eu toco, eu canto, tenho meu trabalho”. Então, essa relação, para mim, é que é o importante. (Mika Silva, entrevista em 27/03/2023).

A noção de resistência pode estar ligada, a seu turno, ao modus de atribuir a si mesmo a dignificação que também precisa ser estabelecida pelo todo da teia cultural em que o artista procura inserção. Assim, Mika Silva, enquanto gestor do Sistema de Incentivo à Cultura do Recife, demonstra a preocupação com o olhar sobre as existências da arte, algo que atinge a esfera da cultura como esfera do trabalho. E o “olhar”, como ação de dar significado, carrega sua bagagem histórica também.

Eu acho que a minha trajetória se confunde, talvez, um pouco com a trajetória da própria cidade, não é? A cidade vê o músico de rua ainda como um músico de segunda classe; às vezes, nem como um músico, mas como uma espécie de camelô que entra no ônibus ou que está na esquina tocando mas não, exatamente, um artista. Fica em um meio termo entre o “artista de palco” e o vendedor camelô e tal. E eu acho

que nos últimos anos é que esta percepção vem mudando, felizmente.
(Renato L, entrevista em 19/01/2023).

Abordar tal bagagem histórica e comportamental da cidade, faz do jornalista e pesquisador em música Renato L - que também já foi Secretário de Cultura do Recife - destacar que a lógica de reconhecimento dos agentes urbanos pode e precisa passar por mudanças, em uma perspectiva que, também, recorre a microrrealidades de forma positiva, mas sem negar os conflitos e enfrentamentos diretos. O que afirmativamente e positivamente pode ser reiterado trazendo para a centralidade a luta por direitos, como esclarece a ex-deputada estadual pernambucana Carol Vergolino.

Passa por duas questões: passa pelo direito à cidade, pelo direito ao território, e pelo direito a fazer cultura e distribuir essa cultura. O direito de fazer arte, mas também o direito das pessoas consumirem essa arte. Então, quando o trabalhador da música, quando o artista, ocupa esse espaço que é a rua, ele faz da cidade “palco”. E um palco de geração de renda, um palco de identidade dele mesmo na cidade e esse “palco cidadão”, também ele como cidadão da cidade. Então, esse espaço é importantíssimo que seja ocupado e reinventado, inclusive, a partir da atuação dos trabalhadores. O que não é de hoje, não é?, a atuação na rua é anterior ao palco na cultura. Então, eu acho importantíssimo e acho um espaço de resistência. (Carol Vergolino, entrevista em 27/03/2023).

Como elaborado aqui, anteriormente, os musicistas não invadem um território que não os pertence, como uma constatação mais simplista poderia induzir, eles recuperam, cotidianamente, a dimensão artística da totalidade social que se faz e se reproduz criativamente no seu direito à cidade. Aqui, podemos reafirmar que práticas como a dos musicistas nos espaços populares estão em plena concordância com a ligação entre as dimensões Antropológica e Sociológica da Cultura e com o conceito que passou a ser empregado oficialmente no Recife a partir da gestão de Roberto Peixe como Secretário de Cultura e, no Brasil, a partir da gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura, como posto em nossa linha do tempo histórica relativa às idas e vindas de nossa política pública de cultura. Bem como podemos enfatizar o lugar de pensamento político adotado pelos musicistas em questão:

Porque são vários déficits que a gente sabe. Mas eu acho que a pergunta principal é: Como é que a cultura se encaixa na vida das pessoas? E a partir disso: como é que a cultura se encaixa na minha vida, na sua vida, na vida de quem passa pela rua? Seja no cotidiano ou em um teatro ou em outra história. A cultura tem que ser valorizada. (...). E como é que é? E aí? [questiona diante dos poderes públicos]. Começa com essa pergunta. (Chico Fua, entrevista em 12/10/2023).

5. ATIVAR SENSIBILIDADES COMO POLÍTICA CULTURAL NOS ESPAÇOS POPULARES

A pergunta que Chico Fua faria diante dos gestores públicos de cultura instala o papel da arte como participante de histórias de vida individuais que reverberam na coletividade. Em termos de problematização, em nosso caso, da música nos espaços populares, a sensibilização é um tipo de ação que perpassa, ou atravessa, toda a cadeia de agentes aqui levantados. O que nos conduz à passagem das percepções para o levantamento de demandas materializadas na continuidade dos discursos. Na perspectiva do “fazer sentir”, Guilherme Monteiro, da banda Clave de Rua, por exemplo, opina sobre como o Sistema de Cultura do Recife precisa ativar demais órgãos municipais para a melhor viabilização da música na cidade:

Deixar claro para os controles urbanos que a gente está fazendo o nosso trabalho, não é? Porque, muitas vezes, eles discriminam nosso trabalho. Eles pedem até para parar dependendo do lugar. Teve um certo dia em que a gente tocou no Marco Zero¹⁵ e nós fomos barrados de tocar lá, sabe? Não estava fazendo mal a ninguém, tinham duas caixinhas [de som] só. Creio que teria que mudar isso. (Guilherme Monteiro, entrevista em 12/10/2023).

O direito à cidade, como abordado anteriormente, está intrinsecamente ligado ao potencial coletivo de fazer entender a importância e as demandas das artes nos espaços públicos, deixando de ser, portanto, uma preocupação de secretarias e pastas especializadas no que chamamos manifestações culturais. Esse é um primeiro ponto de caracterização do agenciamento da música nos espaços públicos para além da vivência estética em si.

A música tem muito esse atravessamento direto com as pessoas. Todo mundo acaba ouvindo de longe aquele som, aquilo chama atenção e chega junto. É diferente de algumas outras linguagens de arte na rua também. Mas esse tipo de festival promove o diálogo, o estreitamento, das pessoas, dos transeuntes, com quem se propõe a fazer que também é transeunte e espectador de outros artistas. E, assim, a galera também tem uma visão um pouco distorcida do que é o artista de rua, sabe? E não saca como trabalho e um nicho de mercado mesmo, musical,

¹⁵ Praça do Marco Zero localizada no território do istmo historicamente considerando o ponto onde a Cidade do Recife teve sua ocupação iniciada.



cultural e tal. E de promover debates e fruição de trabalhos. (David Garcia, entrevista em 12/10/2022).

Apresentando-se na programação do Festival O Palco é a Rua, David Garcia menciona como o perfil de um projeto que prepara as calçadas para receber os artistas fez as pessoas se sentirem à vontade para se relacionarem com os artistas. Contudo, mais do que estreitar o diálogo com os passantes, a realização do festival com recursos do edital Recife Virado na Cultura encontrou as pontes entre o Fundo de Incentivo à Cultura (gerido pelo Sistema de Incentivo à Cultura do Recife) e dois outros órgãos que administram o uso do solo no Bairro do Recife: o Recentro e a Dircon. Ou seja, essa comunicação entre secretarias, diretorias e autarquias municipais para a liberação das práticas, de fato, proporciona uma vivência respeitosa e que instaura um clima de segurança e confiabilidade para artistas e público espontâneo. No entanto, como especificado pelo vereador Ivan Moraes, este aporte de legalidade está vinculado a uma densa burocracia criada em torno da liberação do uso de solo.

A gente tem um sistema de autorizações pra realizar eventos, não estou nem falando do artista que pega seu violão e vai tocar na praça. Mas, pra você realizar uma atividade na rua, você precisa passar por uma série de órgãos públicos, uma série de autorizações. Esse processo foi dificultado, acho que em 2018, no início do meu primeiro mandato [como vereador do Recife], quando a prefeitura implementou ainda outras normas que impõem inclusive pagamento de taxas para utilizar pedaços de espaço público. Naturalmente, com aquele argumento de proteger o que é público daquilo que é privado. Mas que, muitas vezes, essa forma de legislar, essa forma de executar política, por mais que possa até ter uma boa intenção - que é de você garantir que o espaço público permaneça público, não seja ocupado privadamente por nenhum sujeito - mas, muitas vezes, isso acaba também prejudicando o pequeno. Você acaba prejudicando a pessoa que tem pouco interesse de, de fato, tomar o espaço público, mas que tem o direito de usar o espaço público. (Ivan Moraes, entrevista em 23/03/2023).

A representatividade do direito à cidade se desdobra, nesse contexto, no direito à sensibilizar e ser sensibilizado pela arte, o que adentra uma interseção entre a emoção (ser tocado) e o respeito a um campo específico de trabalho da música.

Assim, primeiramente, dar visibilidade e mostrar que é uma profissão também. Para muita gente, tem essa visão ainda de ser vagabundo, né? Quem está aqui [na rua] é porque é vagabundo. Músico já tem essa perspectiva, não é? E ainda na rua! Não entende-se que é o espaço onde começou tudo, não é? Os artistas de feira, a poesia era dita nas feiras, nos espaços públicos, e o quanto a importância que isso leva de

trazer alegria, transformar o dia-dia de pessoas tão robóticas, não é? Mecanizadas, assim, de uma sociedade tão carecendo de sensibilidade, não é? Eu acho importante levar [a música], dentre outras coisas. (Flor das Chagas, entrevista em 12/10/2022).

Estar na rua, portanto, é uma forma de pensar os movimentos, desigualdades e explorações da sociedade e, no caso das relações capitalistas de trabalho, a mecanicidade que acaba por ser incorporada pela massa de trabalhadores que transitam nos grandes centros. A identificação que Flor das Chagas faz da “carência de sensibilidade” e que leva a um “adoecimento” coletivo, remete-nos, também, aos transportes coletivos e às formas de mobilidade a serviço das relações de trabalho.

Ele [o músico], às vezes, convida o público a algo que este não está esperando. Vamos supor, um exemplo, ele está no metrô, agitado e querendo ir em bora, mas aí ele se depara com um rapaz, com um violino, tocando. Ele vai tocar uma peça de [Johann Sebastian] Bach, ou mesmo uma música brasileira, que traz ele [o ouvinte] para um outro ‘espaço’, sabe? Um espaço estético que ele não está habituado e eu acho que termina que traz ele para uma sensibilidade que, se ele não tivesse tido aquele contato, ele jamais teria tido. Então, a presença do músico e da música, eu acho fundamental. (Janete Florêncio, entrevista em 22/03/2023).

Porque o transporte urbano no Brasil, mas a gente está falando aqui do Recife, é desumano. Ele é hostil para o passageiro; imagina para o artista ocupar um espaço quando, muitas vezes, o passageiro nem tem. (...). Pois bem, me parece que tudo isso requereria, de fato, algo que o poder público deveria intervir. Porque me parece que a arte é um dos elementos extremamente importante de humanização mesmo. De estabelecer critérios de valor humano no coletivo. Assim como cuidar das calçadas, porque as calçadas são impraticáveis, não é? Qualquer jovem tropeça, imagina um idoso. Cuidar bem das calçadas, mas também cuidar dessa harmonização em um ambiente tão caótico, com profusões sonoras tão caóticas, não é? (Paulo Marcondes, entrevista em 28/10/2022).

Ao falar das calçadas, Paulo Marcondes pontua como a administração municipal se concentra na visualidade do lugar público e em alguns bairros, o que é importante, mas não costuma se ver responsável pelo que o sociólogo chamou de “humanização” e não enxerga, ou finge ignorar, o potencial da arte na melhoria da qualidade de vida e na expansão sensibilizadora abordada por Flor das Chagas e por Janete Florêncio também.

Dar visibilidade a esses artistas que estão na rua é de extrema importância. Muitos estão em condição de muita dificuldade e esse olhar [da câmera, do registro] para esses artistas que promovem cultura, o tempo todo na rua, que dão acessibilidade à música - porque,

geralmente, as pessoas não têm acesso - é muito importante. Esse festival vai abrir uma lupa sobre essa prática. Porque a gente é absolutamente não olhado. E, quando acontece, quando a gente está na rua e fluindo, as pessoas se despertam! Sabe? Então, a música não pede licença, ela invade mesmo, sabe? (Zé Barreto, entrevista em 12/10/2022).

Outra estratégia é argumentada diretamente por um músico dos espaços populares: o registro. Em sua fala, mais especificamente o registro audiovisual que pode exercer a “visibilidade” que divulga a criação de significados pelos próprios artistas, suas concepções sobre a arte como atuação social. Atingindo, também, o que Rennan Torres posicionou como uma necessidade de comprovar o potencial da música nas ruas. A visibilidade social, portanto, não constitui apenas melhores condições de subsistência profissional, mas deve expandir a luta pelo “despertar” (!) para o lugar da arte nas vias urbanas enquanto a música, por exemplo, chega e “não pede licença” para provocar (re)estruturas mentais para partilhar o direito aos bens culturais.

Pensar articulações efetivas entre sociedade e política pública de cultura significa, também, refletir sobre os entraves de um diálogo que deveria estar melhor esquematizado. Qual a possibilidade que um músico dos espaços populares enxerga de demandar seus direitos ao sistema público de cultura?

Então, a Secretaria de Cultura, né? eu acho que, primeiro, é preciso que ela queira, né? Porque é muito doido isso, a gente vê tanta coisa aí sendo aprovada que não é de acordo com a cultura. a gente vê que mesmo um evento como o de hoje, aqui nesse espaço¹⁶, ele podia ser bem maior, ter um público maior, em todos os aspectos, e o sistema, o governo em si, a Secretaria de Cultura não disponibiliza toda essa estrutura. a gente podia ter acesso à luz [ponto de energia elétrica] aqui, por exemplo. E a gente não tem porque a galera não está nem aí em construir arte, né? Porque arte muda a cabeça das pessoas. Faz as pessoas pensarem. Então, a galera não está pronta para lidar com isso. Então, o que eles podiam fazer, primeiramente, é se preocupar com isso. E, depois, pensar, realmente, os artistas que estão produzindo na rua, que estão ali no “corre” e que passam por uma dificuldade enorme para conseguir produzir seu trabalho. Então, a gente tem trabalhos autorais, mas a gente não consegue gravar um disco, a gente não consegue botar esse disco na rua, a gente não tem apoio. Simplesmente é um descaso. A galera não se preocupa muito, então, eu acho que eles podiam, primeiramente, se preocupar com essa questão da cultura. Mas eles não querem porque, como eu falei, a cultura abre a cabeça

¹⁶ Como mencionado na Introdução deste trabalho, o Festival O Palco é a Rua foi realizado ao longo do Boulevard Av. Rio Branco no Bairro do Recife, mais conhecido como Recife Antigo.



das pessoas e eles não querem isso. (Xaienne, entrevista em 12/10/2022).

Aqui, desdobra-se o pensamento sobre sensibilização. Esta precisa ser fundada, principalmente, diante do Sistema Público de Cultura. Xaienne é contundente quando afirma que as dificuldades encontradas pela categoria de artistas, da qual faz parte, passa ao largo dos interesses institucionais. tais artistas precisam de equipamentos móveis de som e, após adquiri-los, encontram dificuldades para mantê-los funcionando nas ruas. Muitos são compositores, mas suas próprias realidades não se encaixam nas exigências dos editais que fomentam gravações, produtos e divulgação. Muitas vezes, não há como o artista comprovar sua experiência profissional para acessar os incentivos, etc. E Xaienne destaca um potencial político sensibilizador que, na sua opinião, o músico dos espaços populares tem: “fazer as pessoas pensarem”. Portanto, um agente questionador que se aproxima sem barreiras das pessoas, sendo o artista um agente que, talvez, não agrade “o sistema”.

Eu acho que ainda está muito distante de uma inclusão na política pública do município os artistas que vivem de sua arte nas ruas. Eles ainda não estão nas conferências municipais. Não existe um cadastro dentro do município onde você diga: quantos artistas são; de onde eles são; o que eles fazem; o que eles tocam; qual o bairro que moram; o local em que eles se apresentam ; o valor da renda que eles conseguem tirar. Nos editais, que se abrem no poder público municipal, não tem lá uma linha “músico de rua”, “artista de rua”. E ainda existe muito um olhar ou de peninha, ou de vagabundo ou que aquilo é arte de terceira categoria. Então, existe ainda um preconceito muito grande porque é, mais ou menos, o seguinte: o músico que está no barzinho - mesmo com toda a dificuldade e exploração - é como se ele estivesse dentro de uma institucionalidade “O Bar”. Mesmo ele sendo um ser exploradíssimo. Ele pode sair daquele bar de noite , às vezes, com menos dinheiro do que o músico que tocou nas ruas, mas dentro desse país, desse mundo, capitalista é como se ele estivesse dentro de uma estrutura. E o músico de rua, é como se ele não estivesse dentro da estrutura. Ele é “independente.com”, ele é um ser outsider e ele está ali e ninguém vê, porque não quer ver. (Cida Pedrosa, entrevista em 17/01/2023).

Enquanto representante do legislativo municipal no Recife, Cida Pedrosa explicita como, ainda dentro dos parâmetros do Plano de Cultura, o sistema municipal exclui os/as musicistas das ruas das práticas de escuta e participação. Em sua abordagem, prevalece, também, a urgência em se criar dados oficiais sobre a prática que nos serve de estudo. Essa é uma perspectiva muito importante em sua forma de gerar informações que, depois, dão base para a formulação de políticas institucionais concretas. Desvela, também, o quanto precisamos que passos primários sejam ainda realizados para que resultados sejam

sentidos na vivência coletiva urbana. Ações, por sua vez, que precisam vencer paradigmas do reconhecimento mercadológico vigente.

Na verdade, é olhado [o músico dos espaços populares] quase como um alienígena dentro do mercado da música. Porque o mercado da música é fundado, é fundamentado, naquela lógica - uma lógica de mercado obviamente - que vê nos grandes palcos, nos grandes eventos, sua forma de manutenção de carreira artística. Todos os modelos da gente são fundados nessa lógica de - mais recentemente, a gente tem falado sobre empreendedorismo na área de música - e tudo isso é voltado para um lado só. Então, os artistas de rua, os músicos que estão atuando e têm na rua seu espaço de trabalho, eles são vistos como excluídos desse mercado mesmo e, por isso, inclusive são marginalizados, são invisibilizados, porque ninguém quer entender aquilo como alternativa de trabalho. Pelo menos, aqui no Brasil, eu imagino que seja assim de uma maneira geral, mas no Recife é muito claro isso. (Rafael Moura, entrevista em 22/03/2023).

Como já introduzido em nossas referências teórico-metodológicas, o entendimento do mercado instituído da música faz parte das implicações tipológicas da prática musical nos espaços populares; sobretudo na observação das estratégias artísticas de atuar nas brechas relacionais que os processos populares ainda encontram diante do grande mercado.

Muita gente que está na rua fazendo sua arte está reinventando, inclusive, uma forma de viver da arte. Está quebrando todos os paradigmas de que precisa ter um palco, de que precisa ter um teatro, de que precisa ter um CD, que o próprio capitalismo traz para quem vive da cultura, não é? Então, essas pessoas são altamente anti-sistêmicas e ser artista é ser anti-sistêmico. Então, é muito bonito essa prática na vida cotidiana e o seu fazer artístico e do seu fazer de vida. Então, essas pessoas precisam sair dessa invisibilidade, né? E precisam ter espaço e serem reconhecidos duplamente como artistas. Se ser artista é questionar o mundo, também, como ele é, os trabalhadores e trabalhadoras da música, das artes, que estão ocupando a rua, eles, digamos, são duplamente artistas porque estão questionando de novo essa condição econômica, ou essa condição que o sistema coloca, às vezes, numa caixa; às vezes, em um teatro. (Carol Vergolino, entrevista em 27/03/2023).

Ativar sensibilidades de forma política também passa, nesse sentido, pela consciência, como já dissemos, de que a arte pertence ao mundo cultural das ruas e integra suas formas de direito.

A confirmação espaço como espaço público, onde a arte faz parte. No direito individual, de cada um, que se tem da arte em si. E que, hoje em dia, está um pouquinho fragilizado. Esses tipos de direito, hoje em dia,

está um pouco fragilizado. A população não... Aqui em Recife, tem uma cultura de rua muito forte, mas, isto aqui, em particular, é uma confirmação da presença dos artistas no calçadão, nas ruas. E isso, eu acho maravilhoso. (Pacha Martinez, entrevista em 12/10/2023).

Neste andamento investigativo, cabe contextualizar que o momento em que entrevistamos todos os artistas aqui citados, incluindo Pacha Martinez, era marcado pelo segundo turno das eleições presidenciais de 2022, com a disputa entre as candidaturas de Luiz Inácio Lula da Silva e Jair Bolsonaro. Portanto, o músico se referiu às fragilidades culturais praticadas pelo governo de extrema direita que ainda estava em voga. Em um recorte específico daquele contexto, 2022 foi também o ano em que o Recife recebeu da Unesco o título de Cidade Criativa da Música. A partir dessa implicação política tivemos a oportunidade de levantar a questão sobre como essa honraria poderia se reverter em maior atenção do Sistema de Cultura para com os/as musicistas nos espaços populares.

Eu acho que fortalece muito nós, como gestores, ter condição de apresentar propostas para isso, de garantir financiamento. Porque eu acho que o título de Cidade da Música Recife tem por uma série de questões, não só da música em si, mas da música permeia muito forte e ela está presente nesses artistas da rua mesmo, mas está presente nos brinquedos populares que a gente tem; que são muitos na nossa cidade. Então, eu acho que esse título fortalece isso que vocês trouxeram pra gente: um alerta. Dizer “olha, tem artista de rua tocando lá. Precisa tratar esse público com outro olhar”. E eu acho que o título nos fortalece em criar condições de financiamentos. De pleitear financiamentos, poderia assim dizer. (Mika Silva, entrevista em 27/03/2023).

O levantamento de respostas concretas às demandas sociais aqui tratadas, pode nos colocar, também, nas regras de um tabuleiro macro-político, em que diferentes gestões, para além dos indivíduos que ocupam determinados cargos, vão adotando distintas normatividades relativas aos espectros ideológicos.

Em relação à utilização do espaço público, eu acho também que houve um avanço. Depende da orientação política maior da prefeitura, do grupo político que controla no momento “A” ou “B” a prefeitura, né? Eu acho que gestões mais comprometidas com o campo da esquerda, por exemplo, elas tendem a ter uma visão mais democrática da rua. De valorizar mais a rua como espaço de convivência e espaço garantidor do acesso à cultura de forma pública, sem grandes discriminações, etc. Então, eu acho que nesse sentido, (...), a gente avançou porque você tem, hoje, uma quantidade...ou teve, pelo menos, em boa parte desse novo milênio pra fazer esse recorte histórico, momentos em que você tinha uma preocupação muito grande em facilitar o acesso da população aos bens culturais usando a rua. (...). Agora, isso varia, claro. Gestões mais conservadoras tendem a ter uma visão mais

privatista, digamos assim, da cultura. E isso acaba se estendendo na própria relação com os músicos de rua. (Renato L, entrevista em 19/01/2023).

Em meio aos atributos políticos (partidários, econômicos e simbólicos) de um contexto ou gestão em particular, a política pública de cultura pode se colocar em um jogo inconstante entre a sensibilização, como consciência política do uso urbano pela arte, e a indução ao consumo daquilo que o mercado já dissemina de forma massiva. Essas são as contradições e percursos que nos levam ao próximo tópico de análise.

6.A POLÍTICA PÚBLICA DE CULTURA: ENTRE AS ESTRATÉGIAS DEMOCRÁTICAS E AS REPRODUÇÕES DO MERCADO

Estabelecidos os imbricamentos entre os critérios de construção de visibilidades e de sensibilidades nas articulações e disputas entre agentes atuantes na teia e no sistema cultural, o que chamamos de política pública de cultura se mobiliza entre a cultura como cidadania e/ou como reverberação dos mercados e seus lucros.

A política pública tem que estar, necessariamente, aberta a um diálogo de composição. O que significa? Uma coisa é a gente partir de uma política pública de um pressuposto, mesmo que levantado a partir de pesquisa e de reuniões e depoimentos, tá? Mas, a outra é, efetivamente, estabelecer um critério em que não necessariamente ser inclusivo significa incluir, no caso que estamos pensando, esse artista mais alternativo a um circuito que é convencionalmente configurado em termos do circuito comercial de uma cultura de mercado. Essa é uma questão. Porque, se me parece, a política pública deveria estar focada no tipo de produção cultural-artística que não consegue sobreviver do mercado. (...).

E, aí, também as distorções nas concepções diversas com relação a uma política pública. Você pode, então, voltar essa política para o brincante, propriamente dito, mas também a cultura se expressa em uma diversidade. Por exemplo, num estado ou no país ou num município. É preciso, também, que seja aprovado, falando em música, desde o grupo brincante de música que toque maracatu, caboclinho, o que quer que seja, enfim, envolvendo danças e tudo o mais, até o artista erudito que vem de conservatório e que quer fazer, também, um disco. É preciso que a política pública tenha essa capacidade de localizar essa diversidade de processos. Ver onde as coisas são mais prementes e pra onde elas podem ser exatamente voltadas e atendidas. Mas, não é isso o que acontece. De novo, vou trazer a dificuldade que nós temos

hoje de enfrentar essa questão da espetacularização da cultura. (Paulo Marcondes, entrevista em 28/10/2022).

Este é um ponto de crítica que, neste texto, irá prevalecer na observância, também, da diversidade de colocações advindas das entrevistas realizadas. Torna-se significativa a problematização elaborada por Paulo Marcondes na medida em que a noção de marginalização, não só da arte mas dos espaços urbanos no geral, leva a experiências muito precárias e à idealização “emancipatória” nos espetáculos do grande mercado reproduzidos pelo Sistema de Cultura com recursos do município.

Assim, eles [poder público] poderiam dar mais oportunidade para os músicos locais daqui, que estão tocando nas periferias, nos [transportes] coletivos. Poderiam estar saindo desses lugares, dos coletivos, desses “palcos” como aqui, a rua, e estar colocando nos palcos mesmo. Estar colocando a gente nos palcos mesmo. Tanto no Recife, como em Olinda, em outros lugares. Eles que têm as portas para abrir essa oportunidade pra gente. (...).

Porque, a gente que vive de arte de rua, a gente sabe que é muito difícil. A gente viver de tiquinho, de resto dos outros, a gente não merece isso. Então, deveria ser mais valorizado. Eles deveriam buscar mais os artistas e transformar em profissionais, está entendendo? Gente que está nesse ramo há mais de dez anos, cinco anos, (...), tocando só em coletivo, tocando só na rua. Eles poderiam chamar essas pessoas para fazer a carteira de músico. Estar abrindo oportunidade nos festivais para a gente estar tocando. Então, eu acho que é isso. (L\$, entrevista em 12/10/2022).

Queria que eles [agentes do poder público de cultura] ajudassem muito, olhassem muito para o nosso lado, está entendendo? Pro lado artístico, onde a gente leva alegria. É o nosso trabalho, é o nosso ganha pão! Eles têm que olhar isso. Tudo no mundo não é um trabalho? Sem trabalho a gente não é digno, não é? É só isso. (U Cabeludo da Paraíba, entrevista em 12/10/2022).

Fica muito claro porque a música nos espaços populares é aqui defendida como uma política coletiva de sensibilização e não como uma ação heróica romantizada. Muitas implicações relativas aos conceitos de cidadania e dignidade atravessam narrativas muito distintas, onde a cidade não poderia ser apresentada como território pacífico. Contudo, os parâmetros de sensibilização crítica e humanização das vivências coletivas dão continuidade à compreensão das políticas públicas como sistemática democrática participativa e desviantes das normas mercadológicas de qualificação da arte.

Então, você tem, na verdade, uma carência, um vazio, de um pensamento dentro das instituições públicas que inclua. Isso só inclui

quando você escuta, quando você acolhe a participação, quando você constrói pontes de articulação, quando você entende o modus operandi dessa turma. Então, eu acho que tem que entender, tem que acolher, tem que escutar e tem que realizar ações que atendem esse público. (...).

O que a gente precisa é dar dignidade, é construir dignidade, é construir pontes. É reconhecer que essas pessoas são artistas e que vivem de sua arte e, para viverem de sua arte, eles precisam da proteção do Estado. Porque Cultura tem mais do que valor financeiro, tem valor simbólico. E, por isso, que Cultura faz parte dos bens difusos do mundo. E por isso que precisa de proteção do Estado. A Cultura não pode estar só dentro business da Cultura capitalista de que vende, isso tem um preço, isso custa “isso”. A Cultura de Massa é esse produto capitalista, mas tem várias outras culturas que precisam ser protegidas. Porque, senão, elas se extinguem. Os músicos de rua fazem parte dessa seara de gente que transforma a cidade em um palco e transforma a cidade na beleza. E transforma a cidade, principalmente, em um lugar melhor para se viver. (Cida Pedrosa, entrevista em 17/01/2023).

Uma concepção de dignidade começa, portanto, a ser afirmada como possibilidade participativa nas convenções e organizações da sociedade civil que fazem parte da estrutura de escuta ativa que o Sistema de Cultura do Recife exerce desde o início do século XXI e que se legitima em seu Plano de Cultura. Um processo de dignidade cidadã que precisa se converter em dignidade profissional dentro da economia monetária e interacional das ruas.

Se a gente percebe a construção das políticas públicas de cultura no município, como sendo fruto de uma série de disputas, tanto de quem está dentro dos limites do Estado, quanto de quem está fora desses limites, esses músicos de rua, esses trabalhadores da cultura que fazem da rua o seu espaço de trabalho, certamente são os que têm menos espaço nessa disputa. Então, naturalmente, eles vão ser menos representados também pela política que é fruto dessa disputa no fim das contas. Por mais que a gente tenha Plano de Cultura, Sistema de Cultura, tudo o que a gente conquistou, ao longo dos anos 2000, sendo fruto dessa participação popular; esta participação ainda é bastante limitada por, enfim, oportunidades e privilégios que vão estar recortados por espaços de trabalho, por recortes de classe, raça e de gênero. E, aí, esses músicos de rua representam também um tipo de experiência da cidade que acaba não tendo o privilégio de participar dos espaços de disputas. Então, não são representados pelas políticas também. A gente precisa avançar muito pra que esses artistas consigam também ser representados nessa política que, minimamente, mal ou bem, é construída também a partir dessa participação popular. (Rafael Moura, entrevista em 22/03/2023).

Mais do que a abertura de outros “palcos”, o que se notabiliza é a necessidade de abrir a oportunidade de disputa e representação política, algo que a organização em coletividade já demonstrou, historicamente inclusive aqui no Recife, ser capaz de produzir a notabilidade almejada.

Primeira coisa seria fazer o que um artista de rua faz muito bem, (...), é o Pacha [Martinez]. Ele faz um mapeamento dos artistas de rua. E isso deveria estar sendo feito pelo Estado. Para que pudesse inserir o artista de rua na sua grade, na programação que já existe, nas atividades do Estado. Tanto cultural, quanto educacional também. Não é só música a arte de rua. Não só tem música. Tem a galera do sinal. Assim, primeiro ponto seria mapear, saber quem são essas pessoas que estão na rua e por que estão. Alguns por necessidade, outros não. Outros estão só por estar mesmo, que é o meu caso. Eu estou na rua porque eu gosto de estar na rua, gosto de fazer arte de rua. Mas é um universo muito complexo que não é abrangido. Ninguém vai a fundo, nesse mapeamento. Eu acho massa o trabalho que o Pacha faz de, pelo menos, tentar dar uma visibilidade de onde é que estão saindo. De onde é que o pessoal sai. (Abner Amaral, entrevista em 12/10/2022).

Eu comecei o mapeamento porque os artistas de rua em geral, não só músicos, o malabarista ou até mesmo o artesão que está aí deambulando com seu artesanato, ele é um segmento dos artistas que não são considerados de fato. Não era parte do Mapa Cultural de Pernambuco, não era parte de nada. Isso não era visto como um agente cultural. (Pacha Martinez, entrevista em 12/10/2022).

No ano de 2021, com recursos da Lei Aldir Blanc, Pacha Martinez iniciou o serviço de divulgação de artistas de rua por meio do projeto Arte de Rua PE¹⁷. Em seu funcionamento, a plataforma virtual recebe dados, imagens e vídeos dos artistas e os divulgam. Em parceria com uma produtora cultural profissional no Recife, Pacha conseguiu montar sua plataforma virtual e divulgar sua proposta e, em sua espontaneidade, coletivizar um “lugar” de autorreconhecimento. Pode-se, por exemplo, reconhecer essa ação, junto a outras, como promissora para que os artistas construam suas representações políticas nos mecanismos participativos dos Conselhos em diálogo com os Sistemas de Incentivo à Cultura estadual e municipal.

Bom, na minha atuação no Conselho [Estadual de Cultura], eu tenho tido esse olhar para o músico de uma forma geral. Porque ser músico, no nosso Estado, não é fácil. (...). Mas, eu acho que a arte é algo muito importante e, dentro do Conselho, eu tenho sempre buscado que a Secretaria de Cultura possa ver esses músicos com olhar mais profundo, onde possam haver políticas culturais que possam ajudar,

¹⁷ Pode ser visitado em artederua.pe.wixsite.com e, no Instagram pelo @artederua_pe.

que possam saber as necessidades desses músicos. E possam capacitá-los, de alguma forma, com projetos tanto técnicos no seu instrumento, como capacitá-los em ter a habilidade de formar seus projetos. Poderem ter as suas ideias, (...). como projeto onde possam atuar e crescer, e se transformar, até, como músicos. (Isaías da Silva, entrevista em 22/03/2023).

Obviamente que as representações que se colocam em diálogo com o sistema público precisam lidar com uma plêiade de demandas ligadas a toda a cadeia de produção musical do Estado e/ou do Recife. Contudo, essa representação civil parece acabar por se manter atada aos conceitos de produção e de obra cultural que as administrações governamentais instituíram como de interesse geral. Caberia, nesse sentido, uma abertura de perspectivas para que a música, como agenciamento político sensibilizador, nos espaços populares obtenha espaço no debate cultural indo além, também, das implicações individuais dos/das musicistas. Colocando-se, também, como uma concepção que vislumbra as dinâmicas sociais de transformação do sistema cultural em (des)continuidades.

Eu acho que essa política cultural no Recife, nesse novo milênio, ela teve um avanço. Em termos de política cultural no Recife e no Brasil como um todo nesse novo milênio. Se a gente pensar, por exemplo, que antes de 2002 nem Secretaria de Cultura a gente tinha no Recife, não é? E que durante boa parte...só muito recentemente boa parte dessa estrutura de cultura, no âmbito das secretarias e fundações, foi criada nas cidades da Região Metropolitana. Muitas delas ainda continuam sem ter uma secretaria de cultura específica; então, eu acho que a gente vê que houve um avanço em termos de criação de uma estrutura pública que é voltada só para a cultura. Que houve um avanço no sentido de se discutir a Cultura em toda a sua complexidade, tanto no seu aspecto simbólico, quanto no seu aspecto de valor econômico. E eu acho que, também, houve um avanço no sentido de se preocupar em democratizar a Cultura. E democratizar a cultura, inclusive, no sentido de dialogar e incorporar os artistas de rua, por exemplo. Em boa parte dessas áreas, a gente sofreu retrocessos e, em outras áreas, a gente precisa avançar com maior rapidez e profundidade, mas eu acho que, no geral, a gente tem uma situação melhor do que a gente tinha há 30 anos atrás, por exemplo. (Renato L, entrevista em 19/01/2023).

A avaliação histórica apresentada por Renato L, como ator social que viveu intensamente a formulação de novas práticas artísticas dentro do Mangue Beat e que adentrou a estrutura de governo quando foi Secretário de Cultura do Recife, traz uma interpretação de que a formulação conceitual do nosso sistema municipal de cultura tem abertura para a efetiva valorização (em seu amplo sentido identitário e econômico) da música, e das artes, nos espaços populares. O que, em sua observação, deve estimular a

organização dos/das musicistas aqui tratados em uma categoria que, também, aprenda de fato a dialogar com a estrutura.

Eu acho que os músicos de rua - e isso vale não só para eles, mas para todos os trabalhadores da cultura e não só da música - precisam se organizar cada vez mais para conquistar os seus espaços e lutar pelos seus direitos. E, no caso específico do músico de rua, isso vale, digamos, em dobro porque eles precisam lutar, até, para serem reconhecidos antes de tudo como músicos, como artistas, não é? Como trabalhadores da cultura e não, como isso que eu falei há pouco, como um camelô, uma coisa ambígua, sabe? Que, muitas vezes, a população nem encara como trabalho artístico, digamos assim. Não sei, pode ser uma impressão minha, que ainda tem muito presente esse verniz meio de olhar o músico de rua uma categoria abaixo em termos de valor artístico. Então, a lição número 01... Bom, eu não sou músico de rua. Os músicos de rua sabem muito melhor do que eu a realidade deles e por que tipo de política eles devem lutar. Mas, minha observação de fora, acho que essa recomendação vale para qualquer trabalhador da cultura, incluindo os músicos de rua. (Renato L, entrevista em 19/01/2023).

A organização para a mobilização também é uma etapa defendida por Carol Vergolino, até mesmo como agente que primeiro atuou em movimentos sociais e, depois, no legislativo pernambucano e entende a importância de representar uma coletividade capaz de definir sua identidade político-social.

Eu sempre acho que a organização em conjunto é o que vai trazer mudança. É muito difícil vir uma legislação ou vir um olhar específico sem a luta da classe trabalhadora, não é? A luta da classe artística. Então, é muito importante que os profissionais e os artistas que vivem da rua estejam juntos, que eles dialoguem, “metam o pé na porta” para a coisa andar. A gente sabe que eles já fazem isso. A gente sabe que eles já se organizam. Mas quanto mais organizados elas e eles estiverem, mais “pé na porta” e mais o “portão”, que é grosso, abre. Então, a gente espera isso: que o movimento venha de lá [dos/das artistas], mas, também, que esse governo [Federal] agora que traz o Ministério da Cultura, o novo Ministério da Cultura, que possa olhar - e a gente sabe que já está tendo com decretos que estão saindo, com leis que vão sair que possam democratizar esse acesso. É fundamental que esse acesso à cultura seja democratizado, né? A partir da Lei Paulo Gustavo, a partir da Lei Aldir Blanc. Mas que essas regulamentações - que é a parte chata -, essa burocracia esteja, cada vez, menos burocrática para que mais pessoas possam acessar os recursos da Cultura que são recursos de todos nós. São recursos do povo brasileiro. (Carol Vergolino, entrevista em 27/03/2023).

Toca-se, portanto, em um ponto muito recorrente no debate aberto entre os que criam/produzem (artistas, produtores culturais, técnicos, etc.) e a máquina administrativa

governamental: a burocracia. Em seu sentido democrático, defender a desburocratização significa reconhecer que a Cultura não apresenta apenas a diversidade simbólica de criação, mas a diversidade de realidades que a sociedade apresenta em sua forma geral. Portanto, nos mundos das artes, por exemplo, há, entre seus agentes, diferentes níveis de formação escolar, de renda mensal, de direito à moradia, diferentes recortes de raça - gênero - orientação sexual, fatores que influenciam a capacidade de acesso ao tratamento dado pelo município ou pelo Estado. Reconhecer todas essas variáveis significa compreender que essas realidades não podem ser homogeneizadas. Dessa forma, destinar as mesmas exigências a todos, indistintamente, significa ignorar que parte dessa população artística tem privilégios sociais e outras partes precisam superar adversidades mais profundas.

Como representante do Sistema de Incentivo à Cultura da Cidade do Recife, Mika Silva aborda a mesma preocupação com a desburocratização como forma de inserção e que pode se tornar uma política municipal:

Eu acho que é facilitando o acesso. Ou seja, desburocratizando o Sistema, tentando fazer com que esse pessoal [musicistas nos espaços populares] tenha acesso a se inscrever para ganhar incentivo. Que é o que a gente tem tentado fazer de alguma forma. Garantir que o Sistema possa abraçar a todos, não só aqueles profissionais de projetos, mas os artistas também que estão nas ruas e não têm condição de fazer. Não têm condição por uma série de dificuldades, não têm computador...então, a gente abre espaços nossos aqui, como a Casa da Cultura Cidadã, para poder, a pessoa, ir lá e se inscrever ou por telefone fazer a inscrição. Então, eu acho que a gente consegue ampliar nesse sentido. Garantindo essa acessibilidade e buscando: “vai lá com o teu projeto e se inscreve”. Porque muitos nem sabem que podem participar. Então, eu acho que essa relação é o que a gente pode fazer e tem feito já. (Mika Silva, entrevista em 27/03/2023).

Sobretudo, ter a consciência das complexidades dos segmentos artístico-culturais significa conhecer de perto as implicações diárias de produção. E, nesse sentido, questionamos, também, o papel que o legislativo deve desempenhar nesse processo.

Enfim, eu acho que a gente precisa ter uma Bancada da Cultura. Não tem a Bancada da Educação, a Bancada da Saúde, têm até bancadas terríveis por aí. Mas, a gente precisa ter a Bancada da Cultura. Uma bancada que defenda a Cultura, como o ex-Ministro Gilberto Gil diz, como uma questão ordinária. A Cultura não é excepcional. A Cultura é ordinária porque ele é do nosso dia-dia. Todo mundo vê um filme, todo mundo lê um livro, todo mundo ouve música, todo mundo faz isso no seu cotidiano. Toca um instrumento. Quantos de nós passa um dia sem ouvir uma música? Então, a Cultura faz parte do nosso viver. (...).

Tudo isso faz parte do nosso cotidiano, então ela é ordinária. É do dia-dia. Então, a gente precisa ter uma Bancada da Cultura no Parlamento defendendo a cultura como essencial ao ser humano e aos nossos direitos. E a gente precisa de uma bancada que esteja aliada com o fazer, com a ponta que faz, não é? Com a Cultura Popular, com a Cultura de Rua, com a Cultura dita Erudita, com todas as Culturas que existem em diversas linguagens. (Carol Vergolino, entrevista em 27/03/2023).

O reconhecimento do fazer em sua continuidade cotidiana provoca, também, o questionamento sobre as limitações de um sistema político para a Cultura atado às práticas dos editais e projetos. Cabendo, também, aos representantes legislativos chamar a atenção diante das desigualdades presentes em um universo muito particular de disputas.

Naturalmente, nas leis de incentivo, as poucas que há, o Sistema de Incentivo à Cultura, daqui da Cidade do Recife, e também as leis de incentivo do Estado - a gente toma por exemplo o Funcultura que é o maior fundo estadual de cultura -, não há veto à produção artística em locais alternativos, não há veto específico nesses editais para a realização de atividades culturais nas ruas. Mas, há outros fatores que prejudicam ou que impedem e dificultam o acesso a esse uso por parte de quem está no “trampo” do dia-dia, com pouca institucionalidade. Questão de documentação, muitas vezes, questão de residência, não é? As leis municipais são feitas para contemplar o público residente no Recife. Então, muitas vezes, a gente tem artistas que circulam não apenas pelo estado, mas pelo país inteiro. Até por outros países, trazendo e levando sua arte. E, de fato, as pessoas que não são domiciliadas, no Recife, elas estão prejudicadas pela falta de oportunidade de acessar esses editais. (Ivan Moraes, entrevista em 23/03/2023).

Retomamos, dessa forma, a perspectiva da prática alternativa, como abordada anteriormente pelo professor Paulo Marcondes Soares, diante das contradições dos sistemas públicos de cultura que acabam, muitas vezes, por reproduzir os interesses do grande mercado massificado midiaticamente. Práticas ditas, por alguns entrevistados, alternativas por não seguirem as mesmas concepções estéticas e de fruição que o mercado espetacularizado da música fomenta. Dito isso, torna-se relevante problematizar para que tipo de mundo cultural a Secretaria de Cultura e seu Sistema de Incentivo direcionam a maior parte de seus recursos.

Eu tenho muitas críticas à forma com que as políticas de cultura do Recife têm sido feitas ao longo dos anos. Você tem hoje e, há alguns anos, não é novidade, não é de “anteontem”, não é só dessa gestão, a Prefeitura se coloca, nessa questão, atuando muito mais como uma “Produtora de Eventos” do que como uma instituição que, dentre outras coisas, tem a tarefa de fazer garantir que o direito à Cultura esteja bem exercido. Então, a gente entende que a maior parte do

recurso executado pela Prefeitura, hoje no Recife, é executado em atividades culturais realizadas pela própria Prefeitura. Chega, às vezes, a 80% do recurso anual com os ciclos: Carnaval, o ciclo Junino e o ciclo Natalino. Em que a Prefeitura realiza diversas atividades, contrata centenas, milhares de artistas e, naturalmente, utiliza-se desse capital cultural para fazer sua propaganda. Eu acho ruim. Acho que você colocar a gestão pública municipal na Cultura como uma “Produtora de Eventos” é ruim para a cadeia produtiva inteira. Você cria uma dependência exacerbada dos artistas com a prefeitura. Você faz com que o acesso aos editais sempre passem por uma curadoria protagonizada pela própria gestão; e aí vão acertar e vão errar, eu acho que isso não está em discussão. O que está em discussão é o protagonismo da curadoria que, via de regra, não é da população. Eu entendo que a função da Prefeitura seria fomentar a cadeia produtiva como um todo. (Ivan Moraes, entrevista em 23/03/2023).

Entre o aparato de escuta/participação civil e o de lisura de processos abertos via editais, identificam-se as ações em que a Prefeitura ou o Governo do Estado acabam por destinar enorme valor de recursos para uma cadeia de artistas e prestadores de serviços que já alcançam os lucros a partir do próprio mercado musical. O que precariza e fragiliza as outras redes de produção, por muitos chamadas de alternativas, mas que profissionalmente têm sido classificadas como independentes¹⁸. E, talvez, localizando-se nesta última rede, muitos dos músicos dos espaços populares estejam no enfrentamento das condições de maior vulnerabilidade de autogestão artístico profissional.

Como é que o Estado poderia contribuir com os artistas [dos espaços populares]? Em primeiro lugar, não sendo neoliberalista. Em segundo, no mínimo, incluindo a gente nos meios de comunicação. Por que? Porque o artista compete com o policial, com o jornalista, compete com a violência. Compete com a preguiça das pessoas de ler, de ouvir música e de consumir arte. E o artista, sozinho, é o cuidador da cultura. Cultura vem de cuidar. Agricultura: cuidar da terra. Então, o artista e qualquer pessoa, de qualquer saber, erudito ou popular, ela é conhecedora de algo que está sendo cuidado. A arte, a cultura, é a nossa capacidade de trazer o que é ausente ao presente. Ele consegue trazer o que é ausente no mundo para o presente. Então, se o artista for incluído na TV, na rádio... Não que ele não seja, mas o artista popular, como eu e como outros, que são de comunidades, são de periferias, que somos artistas independentes, que não temos o mesmo nível de fama de Caetano Veloso ou de Gilberto Gil, a gente precisa aparecer no jornal. Na hora em que vocês colocam notícias tristes, na hora em que vocês colocam notícias ruins que dão embrulho nos estômago na hora em que

¹⁸ De acordo com Amanda Coutinho em “Trabalhadores da Cultura” (2020), o artista da música que se inclui na categoria de independente é aquele que “tem a música como única, senão principal, atividade; e desenvolve seu trabalho de criação, produção, distribuição e promoção de forma autônoma às gravadoras/distribuidoras, ou seja, sem intermediários” (2020, p. 14).

a nossa família está almoçando ou jantando, por exemplo. (...). Não é uma questão de Poder, de “eu quero ter Poder”, não! Se o artista não for incluso (sic) na comunicação da mídia, da Internet, do jornal, o que quer que seja que tenha mais violência do que arte, a gente não vai conseguir se incluir na sociedade e o artista vai ter que viver, até o dia da sua morte, tentando provar à classe dominante, ou a quem quer que seja, que o nosso trabalho é importante. (Max do Violino, entrevista em 12/10/2022).

7. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa “O Palco é a Rua - Investigando Políticas Culturais” propõe, desde sua vivência de campo empírico até sua finalização, os atravessamentos entre noções da arte como política e da prática artística como política cultural em si, indo além do sentido público institucional de gerência simbólica e econômica. Ou seja, as Políticas Culturais não se resumem às gestões governamentais. Ao contrário, expandem-se em motivações micro e macrossociais até mesmo considerando as interligações históricas entre narrativas locais, regionais e nacionais.

Dessa forma, a historiografia apresentada demarca a centralidade dos recentes contextos democráticos que transformaram o conceito e a luta pela consolidação das políticas públicas de cultura enquanto função do Estado garantida constitucionalmente, mas, sobretudo, em sua condição de contínua transformação que deve acompanhar as elaborações sociais de significados. Por isso, a música, e por extensão outras artes, nos espaços populares provocam um desafio profundamente complexo aos sistemas públicos de incentivo às práticas artísticas: porque fazem emergir uma lógica de produção que os sistemas governamentais, normalmente, não enxergam como possíveis de serem institucionalizados e acolhidos. Provocam esse ruído conceitual porque não se adequam à burocratização convencional que passa, também, pelo privilégio dado às ações que podem facilmente ter seus valores monetários definidos e tabelados.

Apesar do amplo desenvolvimento histórico e discursivo que tomamos como referência, entendemos que a política cultural que é pública (gerida por municípios, estados e federação) apresenta contradições e limitações que podem e devem ser problematizadas pela forma como artistas dos espaços populares negociam, com outros agentes e instâncias de poder, o direito à arte e à cidade, sendo esta última território

estético e cultural na interseção entre as dimensões Antropológica e Sociológica (BOTELHO, 2001).

No contexto local recifense aqui tratado, o relevante desenvolvimento de uma máquina administrativa que, também, se comunica com a população por meio de Planos de Cultura, normatizações do Sistema e da Fundação de Cultura, promovendo escutas e integrações participativas, é percebido como mecanismo que pode vir a recepcionar o *modus operandi* da música nos espaços populares, como mencionado pela vereadora Cida Pedrosa em entrevista. Neste sentido, a música como cultura urbana foi objeto de um levantamento de percepções que refletem sobre sua implicação enquanto ativadora independente dos objetivos sociais que, também, permeiam a formulação da política pública de cultura exercida atualmente no Recife.

Sobretudo, a identificação de algumas características da música nos espaços urbanos faz dessa ação particular, entre subjetividades e sociabilidades, produtora de significados e ligada à interpretação de arcações de relevâncias ou valores negociados socialmente. Nesse sentido, as falas dos próprios artistas, aqui expostas, organizam uma coletividade de sentimentos partilhados na vivência da cidade e que toma a forma política da humanização e da sensibilização diante das desigualdades e tensões entre hábitos cotidianos e os gerenciamentos institucionais dos espaços comunitários. Como resposta a tantas demandas descritas, é fundamental que nossas políticas públicas de cultura absorvam essas constituições de valores sociais para que se atribua dignidade aos potenciais dessas práticas nas ruas e transportes coletivos. Dignificação que deve resultar na sensação de visibilidade a partir da consciência das particularidades que precisam ser levadas em consideração.

Como especificado pelo Prof^o. Dr. Paulo Marcondes Soares, a música nos espaços populares está entre a ludicidade do brincante e os processos de valorização autoral dos artistas, atualiza-se em sua própria condição de estar em trânsito e dialogar com tudo o que é transitório. Implementa a noção do dia-dia da cultura e, como lembrou a ex-deputada Carol Vergolino, transgride as noções do mercado do espetáculo. Percepção esta que localiza o espaço que a música nas ruas precisa continuar a ocupar em nossas partilhas sociais.

Procuramos aqui, portanto, registrar e articular interpretações sobre a Cidade do Recife a partir das referências que identificam as origens de nossas culturas musicais nos

espaços populares. Assim, a cidade é comentada como espaço que, muitas vezes, não reconhece seu próprio processo de desenvolvimento ao fragilizar essa presença musical em suas ruas, praças, pontes, mercados, feiras, pontos turísticos e transporte coletivos. Observações que resultaram, também, no levantamento de tomadas de decisões que precisam ser articuladas tanto pelos/as artistas da música nos espaços populares quanto pelos poderes públicos.

A organização coletiva dos artistas em caráter de representação, apontada por Renato L, é uma iniciativa que exige o diálogo com o Sistema de Incentivo à Cultura do Recife e precisa atingir um ordenamento de demandas e processos participativos que ganhem o apoio de vereadores/as, deputados/as e de conselheiros/as municipais e estaduais de cultura. Já os sistemas públicos de cultura precisam fazer uma busca ativa para levantar dados sobre os/as artistas e articular cooperação entre órgãos, secretarias e autarquias que precisam compreender a legitimação da música e outras artes nas ruas.

Legitimação defendida, também, como estratégia de visibilidade até mesmo para o próprio circuito social de produção musical distinguido entre a acepção independente e a mercadológica. Esta última aqui problematizada por alguns entrevistados, como o vereador Ivan Moraes, por exemplo, como cooptada pelo sistema municipal de incentivo à cultura, onde em boa parte de suas ações acaba contratando nomes de segmentos artísticos já valorizados mercadologicamente, como uma atualização de antigas interlocuções entre investimentos públicos e direcionamentos de grandes empresas privadas de produção artística.

Diante das complexidades políticas, econômicas e identitárias colocadas em fluxo pelo objeto de pesquisa, este trabalho, obviamente, não tem a menor pretensão de responder às problematizações em suas totalidades ou de, aqui, encerrar as questões a serem desenvolvidas. Contudo, pretendeu defender a potência político cultural de um tipo de prática musical comprovadamente excluída do amplo sistema social que reconhece seus atributos culturais. Sobretudo, este trabalho pretendeu divulgar os significados, em forma de motivações e críticas sociais, desenvolvidos pelos próprios músicos dos espaços populares em suas diversas experimentações da arte como pertencimento à cidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BECKER, Howard S. “Mundos da Arte”. Portugal: Horizonte, 2010.

_____ “Uma carreira como sociólogo da música”. Revista Contemporânea, v. 03, n. 01, p. 131 – 141, jan. – jun. 2013.

BOTELHO, Isaura. “Dimensões da cultura e políticas públicas. São Paulo em Perspectiva, São Paulo, v. 15, nº 02, 2001.

BRITO NETO, José. Educar para o Belo: arte e política nos Salões de Belas Artes de Pernambuco (1929 – 1945). Universidade Federal Rural de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em História Social e Cultura, 2011.

BURITY, Joanildo A. (Org.). “Cultura e Identidade - perspectivas interdisciplinares”. Rio de Janeiro: D&A editora, 2002.

CALABRE, Lia. “Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas”. In: RUBIM, Antônio Albino Canelas e BARBALHO, Alexandre (Org.). Políticas Culturais no Brasil. Salvador: Edufba, 2007.

COUCEIRO, Sylvia. “Os desafios da história cultural”. In: BURITY, J. (Org.). Cultura e Identidade - perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: D&A editora, 2002, p. 11 - 28.

COUTINHO, Amanda. “Trabalhadores da Cultura”. Curitiba: Brazil Publishing, 2020.
2020

CUCHE, Denys. “A noção de cultura nas ciências sociais”. Edusc, 1999.

GEERTZ, Clifford. “A interpretação das culturas”. Rio de Janeiro: Editora LTC, 2008

MENEZES, José Luiz da Mota. ”História da Fundarpe - Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco. Um dia chegaremos lá”, Recife: Governo de Pernambuco, 2008.

MOREIRA, Altair José. “A Cultura como articuladora da sociedade”. In: FARIA, Hamilton; NASCIMENTO, Maria Ercília (Org.). Desenvolvimento cultural e planos de governo. São Paulo: Publicações Polis, 2000.

MOREIRA, Fayga; BARROS, José Márcio. “Diversidade e identidades: fronteiras e tensões culturais no espaço urbano”. Políticas Culturais em Revista, 2(2), p. 50-59, 2009.



MOTA, Carlos Guilherme. “Ideologia da Cultura Brasileira: pontos de partida para uma revisão histórica”, 2ª ed., São Paulo, Ática, 1977.

PANDOLFI, Dulce Chaves. “Pernambuco de Agamenon Magalhães: consolidação e crise de uma elite política”. Recife: Fundação Joaquim Nabuco - Editora Massangana, 1984.

PREFEITURA DO RECIFE. “Definição das metas do Plano de Cultura da Cidade do Recife (2009 – 2019)”. Secretaria de Cultura do Recife, Fundação de Cultura do Recife, Conselho Municipal de Política Cultural; Recife, novembro de 2012.

RECÔVA, Simone L. “Aprendizagem do músico popular: um processo de percepção através dos sentidos?”. Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Educação da Universidade Católica de Brasília, 2006.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (orgs.) Políticas culturais no Brasil. Salvador: EDUFBA, 2007.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. “Singularidades da formação em organização da cultura no Brasil”. Revista Organicom, ano 07, nº 13, 2010, p. 36 - 48.

SANTANA, Marcela da Silva. “Cultura e Política Cultural: concepção de cultura nas políticas culturais do governo Lula (2003 - 2010)”. Recife: Dissertação - PPGS/UFPE, 2013.

SANTOS, Hortência Silva Nepomuceno. “Políticas Culturais de Salvador e Recife: uma análise da Fundação Gregório de Mattos e da Secretaria de Cultura do Recife (2005 - 2008)”. Salvador: Faculdade de Comunicação - UFBA, monografia, 2009

SILVA, Thays Nogueira. “Produtoras culturais: um estudo sobre a participação das mulheres na produção cultural brasileira”. Dourados: Pós-Graduação em Sociologia, mestrado, 2020.

SILVA, José Cláudio. “Memória do Atelier Coletivo (1952 - 1957). Edição Arte Espaço, Recife, 1978.

SOUSA, Laura Alves de.; PATRIOTA, Guilherme I. Ferreira. “Encontros e percepções em trânsito”. In: <https://www.opalcoearua.com.br/encontros-e-percepcoes-em-transito/>, 2019.



SOUSA, Laura Alves de. “O Atelier Coletivo em Espaços e Tajetórias”. Recife: Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPE, curso de mestrado, 2014.

TEIXEIRA, Flávio Weinstein. O movimento e a linha: presença do Tetro do Estudante e do Gráfico Amador no Recife (1946 – 1964). Recife: Editora da Universidade Federal de Pernambuco, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. “Os sons que vêm da rua”. São Paulo: Editora 34, 2013.

VILUTIS, Luana. “Planos Municipais de Cultura e participação social no fortalecimento de políticas culturais”. Políticas Culturais em Revista, 2(5), p. 135-150, 2012 (www.politicasculturaisemrevista.ufba.br).

REALIZAÇÃO

INCENTIVO



SIC SISTEMA DE INCENTIVO À CULTURA



Secretaria de Cultura

