

Bongar e vencer nos editais: políticas públicas culturais, mercado e grupos artísticos populares

Bongar y vencer en los edictos: políticas públicas culturales, mercado y grupos artísticos populares

Bongar and win in the biddings: cultural public policies, market and popular culture groups

Gabriela Pimentel de Araújo^I

Leonardo Leal Esteves^{II}

Lady Selma Ferreira Albernaz^{III}

Palavras chave:

Cultura popular

Políticas Culturais

Editais

Profissionalização artística

Bongar

Resumo:

Este trabalho resulta da junção de duas pesquisas, feitas separadamente, mas orientadas pela terceira autora que o subscreve. Ambas são relativas à cultura popular e suas relações com as políticas públicas de cultura por meio de editais, os quais podem requerer novas estratégias de organização destes grupos, bem como implicam em sua provável inserção, bem-sucedida ou não, no mercado e indústria cultural, podendo ter desdobramentos para a autonomia de significados rituais que tais grupos expressam. Ambas as pesquisas basearam-se nos métodos da antropologia, por meio de trabalho de campo, que incluiu observação participante, elaboração de diário de campo, recolha de documentos, entrevistas. A análise de dados baseou-se na interpretação de significados, a maneira de Geertz (1989), e na teoria da prática, conforme Ortner (2007, 2011). Utilizamos dos debates teóricos de José Jorge de Carvalho (2010) sobre as tensões e desigualdades que marcam as relações entre mestres e grupos de cultura popular, Estado e mercado de cultura, notadamente a indústria cultural. Para analisar estas questões, tomamos como referência o caso que nos parece bastante emblemático do grupo Bongar. A fundação e a atuação do Bongar salientam aspectos importantes sobre políticas públicas, voltadas às culturas populares, no estado de Pernambuco nas últimas décadas, cujas relações que são orientadas pelos instrumentos burocráticos dos editais para incentivo. Tentamos reunir sugestões para evitar que, nos editais, sejam feitas exigências que criem obstáculos para a autonomia financeira e ritual dos grupos de cultura popular.

Resumen:

Estetrabajoresultadelaunióndedosinvestigaciones, hechasseparadamente, pero orientadas por la tercera autora que los uscribe. Ambas son relativas ala cultura popular y sus relaciones con las políticas públicas de cultura a través de edictos, que pueden requerir nuevas estrategias de organización de estos grupos, así como implican en su probable inserción, exitosa o no, en el mercado e industria cultural, pudiendo tener desdoblamiento para la autonomía de significados rituales que tales grupos expresan. Ambas investigaciones se basaron en los métodos de la antropología, por medio de trabajo de campo, que incluyó observación participante, elaboración de diario de campo, recogida de documentos, entrevistas. El análisis de datos se basó en la interpretación de significados, la manera de Geertz (1989), y en la teoría de la práctica, según Ortner (2007, 2011). Se utilizó de los debates teóricos de José Jorge de Carvalho (2010) sobre las tensiones y desigualdades que marcan las relaciones entre maestros y grupos de cultura popular, Estado y mercado de cultura, notadamente la industria cultural. Para analizar estas cuestiones, tomamos como referencia el caso que nos parece bastante emblemático del grupo Bongar. La fundación y la actuación del Bongar subrayan aspectos importantes sobre políticas públicas, orientadas a las culturas populares, en el estado de Pernambuco en las últimas décadas, cuyas relaciones que están orientadas por los instrumentos burocráticos de los editales para incentivo. Intentamos reunir su gerencias para evitar que en los editales se hagan exigencias que creen obstáculos para la autonomía financiera y ritual de los grupos de cultura popular.

Palabras clave:

Cultura popular
 Políticas Culturales
 Edictos
 Profesionalización artística
 Bongar

Keywords:

Popular culture
 Cultural Policies
 Biddings
 Artistic professionalization
 Bongar

Abstract:

This work results from the combination of two researches, done separately, but oriented by the third author that subscribes. Both are related to popular culture and its relations with public policies of culture through biddings, which may require new strategies of organization of these groups, as well as imply in their probable insertion, successful or not, in the market and cultural industry, and may have consequences for the autonomy of ritual meanings expressed by such groups. Both researches were based on the methods of anthropology, through field work, which included participant observation, field diary preparation, document collection, interviews. Data analysis was based on the interpretation of meanings, the manner of Geertz (1989), and on the theory of practice, according to Ortner (2007, 2011). We use the theoretical debates of José Jorge de Carvalho (2010) on the tensions and inequalities that feature the relations between masters and groups of popular culture, State and market of culture, especially the cultural industry. In order to analyze these questions, we take as reference the case that seems to us quite emblematic of the Bongar group. The foundation and performance of Bongar highlight important aspects of public policies aimed at popular cultures in the state of Pernambuco in the last decades, whose relations are guided by the bureaucratic instruments of the calls for incentive. We have tried to gather suggestions to avoid that the biddings make demands that create obstacles to the financial and ritual autonomy of popular culture groups.

Bongar e vencer nos editais: políticas públicas culturais, mercado e grupos artísticos populares

Introdução

Este trabalho resulta da junção de duas pesquisas^{IV}, feitas separadamente, mas orientadas pela terceira autora que o subscreve. Ambas são relativas à cultura popular e suas relações com as políticas públicas de cultura por meio de editais, os quais podem requerer novas estratégias de organização destes grupos, bem como implicam em sua provável inserção, bem-sucedida ou não, no mercado e indústria cultural, podendo ter desdobramentos para a autonomia de significados rituais que tais grupos expressam.

A inspiração e motivação de sua escrita atenderam à demanda de Gabriela Pimentel. Ela convidou Lady Selma F. Albernaz, orientadora do seu TCC, para compor um artigo em coautoria. Tendo em vista a defesa recente de um trabalho de doutoramento por Leonardo Esteves, sobre tema correlato, também orientado por Albernaz, foi proposta uma junção de ambos. Com isso procuramos ampliar o escopo da questão e fortalecer os argumentos que procuram respondê-la, a partir das duas investigações as quais, encaminhadas de forma independente, convergem em muitos aspectos dos seus resultados.

Ambas as pesquisas basearam-se nos métodos da antropologia, por meio de trabalho de campo, que incluiu observação participante, elaboração de diário de campo, recolha de documentos, entrevistas. A análise de dados baseou-se na interpretação de significados, a maneira de Geertz (1989), e na teoria da prática, conforme Ortner (2007, 2011). Utilizamos dos de-

bates teóricos de José Jorge de Carvalho (2010) sobre as tensões e desigualdades que marcam as relações entre mestres e grupos de cultura popular, Estado e mercado de cultura, notadamente a indústria cultural. Consideramos ainda nossas diferentes experiências com cultura popular, a partir de posições de pesquisadores, público apreciador, e atuação artística em grupos populares.

Com a concordância da tríplice autoria formulamos as seguintes questões: como se organizam os grupos artísticos, baseados na estética popular, para inscrição e concorrência nos editais de financiamento de cultura, propostos por órgãos do estado de Pernambuco, promotores de políticas públicas com este cariz? Como se formaram tais políticas e quais os propósitos de editais públicos para financiar a cultura? Como os grupos se organizam internamente para atender as exigências destes editais? Como as políticas implicam, ou não, em inserção no mercado cultural? A partir destas questões pensamos em contribuir para um refinamento dos editais, de forma que as exigências que eles fazem, não tragam prejuízos para mestres e grupos de cultura popular.

Para analisar estas questões, tomamos como referência o caso que nos parece bastante emblemático (e ao mesmo tempo atípico) do grupo Bongar. Este grupo foi criado em 2001, por jovens ligados ao Terreiro Santa Bárbara – *Ilé Axé Oyá Meguê*, da Nação Xambá, localizado na cidade de Olinda – PE. O samba de coco sempre esteve relacionado às festas e rituais sagrados realizadas pelas filhas e filhos de santo do Terreiro^V. A fundação e a atuação do Bongar salientam aspectos importantes sobre políticas públicas, voltadas às culturas populares, no estado de Pernambuco nas últimas décadas. Também chama a atenção para mudanças nas relações sociais entre as comunidades e grupos culturais, produtoras de festas, ri-

tuais, com a esfera do Estado. Relações que são orientadas pelos instrumentos burocráticos dos editais para incentivo, apoio e fomento destes mesmos grupos, com rebatimentos em suas comunidades.

O artigo está dividido em dois itens. O primeiro traz uma contextualização mais geral acerca das políticas culturais. O segundo trata das práticas dos grupos para inscrição e concorrência em editais, a partir da trajetória do grupo Bongar. Nas considerações finais retomam-se a discussão sobre impasses e desdobramentos prejudiciais das políticas para os grupos de cultura popular. Tentamos reunir sugestões para evitar que, nos editais, sejam feitas exigências que criem obstáculos para a autonomia financeira e ritual dos grupos de cultura popular.

I.

Para compreender a participação do Bongar em editais de apoio e fomento às culturas populares, bem como seu processo de formação e dinâmicas sociais correlatas, é importante uma contextualização inicial sobre políticas públicas de cultura no Brasil. As relações do poder público com as chamadas “culturas populares” no país - seja no âmbito federal, estadual ou municipal - têm passado por uma série de transformações ao longo da história; implicando em modificações na forma de compreender as danças, músicas, rituais, festas, crenças, modos de fazer e algumas de suas tradições. O Estado brasileiro aderiu a tratados internacionais que preconizam o respeito e o fomento à diversidade cultural. Nas últimas décadas, várias ações e políticas públicas foram criadas para financiar as culturas populares. Elas decorreram dos avanços democráticos (ainda que frágeis), conquistados em razão da luta permanente de diferentes atores sociais, para alcançar maior participação política e verem aten-

tidas demandas históricas de segmentos da sociedade, afetados por desigualdades de riqueza, prestígio e poder^{VI}.

Considera-se, com relativo consenso, que os anos 1930 foram um marco importante para o desenvolvimento de políticas públicas estritamente voltadas para o campo da cultura no Brasil. A partir daí a administração governamental brasileira sofreu uma série de alterações em sua estrutura e normatização, mesmo que de forma descontínua, tardia, autoritária e ambígua, com o intuito de implantar ações de estado em acordo com o espírito “desenvolvimentista” vigente (ASSIS, 2007; CALABRE, 2009; GRUMAN, 2008; RUBIM, 2007; ESTEVES, 2016). Esta tentativa de “modernização” - notadamente inspirada no modelo de administração racional weberiano^{VII} - repercutiu em diferentes campos de atuação do Estado (BRESSER-PEREIRA, 2007).

A partir dos anos 1930, na chamada “Era Vargas”, as relações do Estado com o campo cultural se transformaram. Tais relações caracterizaram-se, de modo geral, por atuações mais direcionadas e sistemáticas e pela criação de estruturas administrativas e burocráticas. Os resultados se materializaram em fundação, em ampla escala, de entidades museológicas, de órgãos de preservação, de instituições de pesquisa e de leis para regular a produção cultural. A maioria dos autores concorda que, a partir de então, o Brasil passou a desenvolver políticas públicas específicas para o campo cultural, com planejamento e continuidade no tempo (CALABRE, 2009; GRUMAN, 2008; RUBIM, 2007; ESTEVES, 2016). Isto não evitou que as políticas públicas, de fomento às culturas populares, ficassem livres da forma patrimonialista de gestão do estado até o final do século XX. Foi recorrente a presença de políticos como “apoiadores individuais” ou “padrinhos” das manifestações populares, como estratégia de legitimidade de

sua gestão e de sua atuação como político (ALBERNAZ, 2004; CARVALHO, 2010; COSTA; MELLO; FONTES JULIANO, 2010, ESTEVES, 2016).

Somente nas últimas décadas as políticas públicas voltadas à cultura passaram por um processo de reorganização burocrática das instituições, orientada por uma perspectiva gerencialista em defesa de uma melhor “governança”^{viii}. (CALABRE, 2009; GRUMAN, 2008; RUBIM, 2007, 2015). As mudanças foram justificadas porque, garantiria, supostamente, uma maior isonomia, transparência, democratização no acesso e no controle de uso dos recursos públicos^x (FILGUEIRAS, 2011; LEITE, 2014). Tanto a sociedade como os órgãos de controle da administração pública requeriam que fossem cumpridas as normas e legislações vigentes, comumente permeadas pelo patrimonialismo, um tipo de guia oculto das práticas de gestores públicos.

Com isto, as relações do poder público com as tradições populares, vieram a ser realizadas, cada vez mais, por meio de procedimentos institucionais e burocráticos. Passaram a exigir dos representantes das expressões culturais uma série de transformações nas práticas e na dinâmica de suas tradições, incluindo a formalização jurídica dos grupos culturais, com base em uma lógica cada vez mais contratual e pragmática frente ao Estado.

De acordo com Arantes, Loureiro, Couto e Teixeira (2010), a Constituição previu, desde a sua promulgação em 1988, o controle mais intenso por parte dos órgãos de fiscalização e da sociedade sobre as ações do governo. Foi apenas a partir das últimas décadas que estas práticas de controle sobre a administração pública passaram a ser realizadas de forma mais efetiva, por meio de órgãos, tais como o Tribunal de Contas e o Ministério Público, e com a participação mais ativa da sociedade civil.

A administração pública, em suas diferentes esferas, passou a desenvolver uma série de normas, decretos e/ou portarias para regulamentar suas ações de fomento^x. Neste contexto, apesar de não tratarem as manifestações da cultura popular diretamente como um objeto passível de licitação, vieram a lidar com estas expressões culturais de modo bastante similar e lhes impondo rigorosos processos de formalização e burocratização (ESTEVES, 2016)^{xi}. Esta forma de lidar com os investimentos públicos, portanto, que, de alguma maneira, estariam consagrados em alguns campos da administração, passou também a ser utilizada de modo mais ou menos similar para lidar com os investimentos governamentais em relação às manifestações de cultura popular.

Foram instituídos ou mesmo ampliados diversos mecanismos de seleção pública, tais como os chamados “editais”, destinados à seleção de projetos e ações culturais, às “convocatórias” para apoio e apresentação artística em eventos e, por fim, às “premiações” e “concursos” para ações exemplares realizadas (CALABRE, 2009; GRUMAN, 2008; RUBIM, 2007; ESTEVES, 2016). Estes mecanismos podem ser entendidos, de um modo geral, como diferentes atos oficiais instituídos pelo poder executivo com o propósito de garantir a isonomia e a transparência em suas ações.

Em Pernambuco, por exemplo, foi criado em 2002 o Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura – Funcultura, instituindo um mecanismo de apoio e fomento permanente a projetos por meio de editais, com recursos advindos do Imposto de Circulação de Mercadorias e Serviços – ICMS (PERNAMBUCO, 2002). Como aponta Menezes (2008), este mecanismo passou a ser uma importante ferramenta de financiamento da cultura no estado, junto aos demais processos de seleção e contratação direta durante os ciclos festivos, como Carnaval, São João, Natal; bem

como, os outros mecanismos de patrocínio e convênios firmados com a Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE) e a Empresa de Turismo de Pernambuco (EMPETUR).

Nos editais do Funcultura, e nos demais mecanismos de seleção estabelecidos pelo poder público, há a necessidade de cumprir uma série de exigências. Por exemplo: elaboração de projetos ou planos de trabalho, contendo normalmente apresentação do objeto e objetivo da ação; justificativa; detalhamento das etapas a serem executadas; período e local de execução; identificação da equipe principal; currículo ou portfólio, com as devidas comprovações; número de participantes; cartas de anuência; público alvo; estimativa de público a ser atingido; estimativa de receitas; produtos a serem gerados; plano de distribuição dos produtos; orçamento analítico de execução do projeto; cronograma físico-financeiro; dentre outros elementos.

Em alguns editais é necessário que a entidade seja juridicamente formalizada e, neste caso, que esteja quite com os seus compromissos fiscais em nível federal, estadual e municipal, para que se possa estabelecer o convênio com o poder público. Há também uma série de exigências relativas à prestação de contas que inclui: relatórios; registro de imagens que comprovem as atividades realizadas; cópia de cotações; notas fiscais e recibos; comprovante da distribuição dos produtos; comprovante de recolhimento de impostos; etc. Certamente é muita documentação, por isso o conjunto de pesquisas e de grupos populares critica este modelo como promotor de burocratização.

Em razão da complexidade do atual campo relacionado às políticas de fomento, as relações dos grupos culturais com o Estado têm sido estabelecidas, quase sempre, por meio dos chamados “produ-

tores culturais”. Os produtores detêm um conjunto de habilidades, conhecimentos e técnicas necessárias para transformar bens simbólicos em bens de consumo (ESTEVEZ, 2016). Ainda que saibamos que os bens de consumo, de uma maneira geral, estão “carregados de sentidos”, como nos apontaram Bourdieu (2009), Douglas e Isherwood (2006) e Sahlins (2004), pode-se dizer que a atividade de produção cultural, em última instância, está relacionada à capacidade de reduzir semiologicamente e transformar em um “produto” toda a complexidade e a dinâmica de uma expressão cultural^{XII}.

Tal “produto cultural” - que não deixa de ser algo extremamente rico em formas de expressão e cheio de sentidos para seus participantes - para que possa ser fomentado pelo poder público e posteriormente “consumido” como espetáculo, evento, oficina, registro musical, atração - ou “objeto de entretenimento” - necessita que seja pragmaticamente traduzido (e reificado) em um “projeto” ou “proposta”. Este, por sua vez, deve descrever de maneira sucinta, clara e objetiva como será executado, qual a sua importância social, cultural e econômica e quais os resultados serão obtidos a partir desta produção. Pensamos que uma cultura, ou seus eventos, que é vivida e traduzida em experiências pelas pessoas que a ela se sentem pertencentes, não pode ser objetificada dessa maneira (ORTNER, 2011)^{XIII}.

Este processo inicial de tradução pode parecer simples para a burocracia do Estado. Mas, seguindo Sherry Ortner, de fato exige uma série de conhecimentos específicos, que estão longe das práticas cotidianas e rituais do universo simbólico de muitos agentes que fazem a chamada “cultura popular”. Ao traduzir e transformar, por exemplo, um ritual ou uma festividade em uma proposta ou projeto cultural^{XIV}, estes mediadores atendem aos interesses de “transformações das tradições perfor-

máticas afro-brasileiras e indígenas, sagradas ou profanas” para satisfazer “desejos estéticos” de um determinado público consumidor na contemporaneidade, conforme discutido por Carvalho (2004, p. 7).

Não é por acaso, como demonstra Esteves (2016), que mestres dos maracatus de baque solto enfrentavam frequentemente enormes constrangimentos ao lidar com as exigências de formalização e burocratização impostas pelo poder público para concorrer aos editais. Por isso, a figura dos produtores culturais, muitas vezes, é imprescindível, tendo em vista que os maracatuzeiros têm dificuldade de lidar com os mecanismos de fomento a suas brincadeiras. Entretanto, a atividade de produção cultural é um serviço profissional, que deve ser remunerado, geralmente sendo um percentual do financiamento, implicando em novas despesas, que se somam às já existentes, as quais são indispensáveis à continuidade das agremiações. Neste sentido o caso do grupo Bongar nos parece bastante emblemático para compreender as mudanças exigidas na organização social dos grupos de cultura popular para ter acesso às políticas culturais que lhes são destinadas.

II.

Como discutido anteriormente, a principal política cultural em vigor no estado de Pernambuco, que proporciona dentre outras atividades: gravação de CD, DVD, realização de shows e oficinas, selecionados em editais públicos por meio da proposta de um projeto cultural é o Fundo de Incentivo à Cultura (Funcultura/PE). Em contraponto com a relação apresentada entre os maracatuzeiros, as políticas públicas de cultura e os produtores culturais, apresentamos agora a relação do Grupo Bongar e sua forma de lidar com as exigências dessas políticas.

Como mencionamos anteriormente, o Bongar foi criado em 2001, por um grupo de doze jovens ligados ao Terreiro da Nação Xambá. O processo de profissionalização artística do grupo e a relação de seus membros com as políticas culturais têm uma longa trajetória, que destoam da realidade da maior parte dos grupos ligados à chamada “cultura popular”. Em 2002, por exemplo, o terreiro da Nação Xambá foi transformado pela própria comunidade, em um memorial, com um rico acervo de fotografias e documentos relacionados à história da comunidade. Em 2004, seus membros foram um dos contemplados no concorrido edital, promovido pelo Ministério da Cultura, para seleção de Pontos de Cultura. Além disto, a região, onde está localizada sua sede, recebeu em 2006, da Fundação Cultural Palmares, a certidão de autorreconhecimento da comunidade como Quilombo Urbano (GUERRA, 2011; PALMARES, 2006). A trajetória de profissionalização artística dos integrantes do grupo Bongar acompanha, portanto, esta crescente organização da própria comunidade e sua relação com diferentes políticas públicas, que passaram a ser instituídas em nível federal.

O samba de coco executado pelo Bongar é cheio de sentidos, como assinalado na Introdução. Ele está relacionado com a tradição desta comunidade, que há décadas realiza uma roda de coco para celebrar o aniversário da Yalorixá “Mãe Biu”, Dona Severina Paraíso da Silva já falecida, e celebrar também o dia de São Pedro, 29 de junho (GUERRA, 2011). A festa reúne os filhos e filhas da casa e na última década ampliou o público que a prestigia para além da comunidade e vizinhança do Terreiro. É importante notar que os músicos se revezam nos instrumentos, usando o conhecimento do toque dos ilus, aprendido ao longo da vida no Terreiro. O coco é um ritmo e dança que promove uma integração coletiva. As pessoas dançam em grupos que permitem a

livre entrada e saída, ao mesmo tempo elas cantam os versos responsivos das músicas, executadas pelos percussionistas conduzidos por um mestre. É o mestre que puxa as toadas e faz a sequência musical, que mantém uma alternância de emoções intensas e mais brandas, propiciando uma duração longa no tempo.

O Bongar, portanto, surge e perdura há mais de 15 anos, a partir de uma inserção em políticas de Estado tanto para cultura, como para reconhecimento político dos direitos de reparação a população negra brasileira^{XV}. Somou-se a este conhecimento a ideia original de formar um grupo de coco, com intenções de preservar, propagar e continuar a tradição do terreiro, relacionada também com o enfrentamento às desigualdades raciais. Consideramos que esta convergência de fatores – mais políticas para cultura popular, ainda que burocratizada em excesso; mais políticas de enfrentamento ao racismo, ainda que insuficientemente institucionalizadas; remodelação do mercado cultural, e dos estilos aceitos pela indústria cultural, ainda que mantendo a intenção maior nos lucros – proporcionou ao Bongar um terreno mais aplainado, para concorrer em políticas públicas para cultura, por meio de editais.

O Bongar passou por várias formações, em 2016 era composto por: Guitinho, Nino, Beto, Memé, Túlio. Quando perguntados sobre a formação do grupo em 2001, seus integrantes remetem às relações de parentesco e amizade, por um lado, e por outro, ao conhecimento sobre o coco desde muito tenra idade. Estes fundadores – mais ou menos doze pessoas – ressaltam que são todos da mesma família, primos e irmãos, pertencentes ao Terreiro Xambá. Cada um trouxe consigo um conhecimento artístico aprendido no terreiro, incorporada como experiência^{XVI}. Apenas uma pessoa,

Jadiel, não era parente, mas sim um grande amigo, que tinha um conhecimento artístico mais erudito que compartilhou com o grupo – em certa medida, facilitando o diálogo com outros ritmos que marca o processo de profissionalização posterior.

O Grupo foi pensado como forma de resistência, inserindo a cultura popular num espaço de visibilidade e respeito. Ao mesmo tempo em que se destaca pela preservação da tradição, valorização e continuidade da cultura popular por meio do coco, se destaca também por assumir uma postura “profissional”, no sentido de adaptar-se para apresentações em “palco”, e não mais apenas no “terreiro”. Guitinho explica que essa postura profissional, essa adaptação, ocorre em forma de resistência. Segundo ele, o principal objetivo do grupo é conquistar espaços para a cultura popular. Tocar em palco, nos festivais e eventos famosos, possibilita a visibilidade, fortalece o reconhecimento e serve também de exemplo e estímulo para que outros grupos, também de cultura popular, possam alcançar o mesmo sucesso.

Nesse processo o Bongar compreendeu que se profissionalizar, implicava em se adequar às exigências do mercado cultural, se quisesse trilhar um caminho de continuidade no tempo, acompanhado por formação de um público abrangente e que mantivesse o interesse renovado na sua produção artística. A política de editais, especialmente do Funcultura, parecia uma excelente estratégia para obter recursos e colocar em prática estes objetivos. O encontro do grupo com Marileide Alves, jornalista de formação e produtora do Bongar, foi fundamental para desmistificar os editais, descobrir como inscrever-se, rompendo a barreira da burocracia e conseguir financiamento. Vencer nos editais propiciou um processo de profissionalização e sofisticação técnica do grupo, que ocorreu com relativo planejamento e pela prática cotidiana, na qual eles levavam a

experiência e o conhecimento que tinham e praticavam no terreiro – sua cultura de pertença – para os palcos.

Esse entendimento de se profissionalizar, segundo Marileide, sempre foi um desejo do grupo, ir além do espaço do terreiro, não ficar parado, como já dito, sinalizando para um sentido de sucesso. Eles passaram a investir no conhecimento técnico das aparelhagens eletrônicas, para reunir com o conhecimento de percussão, ocorrido no curso da vida no Terreiro Xambá. Também se voltaram para qualquer tipo de informação sobre como alcançar o reconhecimento do seu trabalho. Ainda de acordo com Marileide, o meio principal para o acesso a essas informações é a internet, além dos amigos e da rede de cultura na qual o grupo está inserido, devido ao seu posicionamento político, ativista, caracterizado por fazer arte, difundir a cultura e lutar pelas causas do povo negro.

Outro elemento característico e de extrema importância para o desenvolvimento profissional de um grupo de cultura popular, é sua forma de organização, seu modo de se relacionar para e com o trabalho. É através disso que podemos compreender melhor a relação do grupo com as políticas culturais, com os editais de fomento – principal recurso utilizado por eles – para conseguirem se inserir e se manter no mercado cultural, por meio da produção e venda de seus produtos^{XVII}.

Na organização do Bongar, a figura de Marileide, como produtora cultural, foi fundamental para concorrer e vencer nos editais^{XVIII}. Ela encarregava-se de: descobrir editais; inscrever o grupo – por via eletrônica e/ou presencial; reunir documentos para inscrição; acompanhar as etapas de seleção, até o resultado final. Também se encarregava de administrar os recursos financeiros e realizar as prestações de contas. Como afirmamos no item anterior, o conjunto de papéis e etapas seletivas é

numeroso e também oneroso em termos de dinheiro, tempo e trabalho para responder às exigências burocráticas. Neste sentido a presença de Marileide voltada para esta empreitada de editais públicos, deu aos músicos do Bongar tempo e tranquilidade para investir na criação musical, com exclusividade. Isso faz enorme diferença na organização dos grupos de cultura popular. Ao longo do processo, os músicos do Bongar aprenderam com Marileide os meandros dos editais, de tal maneira, que mesmo no palco, eles desenvolvem atividades que alimentarão exigências burocráticas futuras, como por exemplo, realizar registros fotográficos adequados. Este conhecimento permeia a organização atual do grupo, com uma divisão de trabalho entre seus integrantes que contemplam as atividades artísticas, bem como a divisão de responsabilidades administrativas conduzidas por Marileide.

A partir daí podemos compreender que para o grupo se manter profissionalmente e atuante no mercado cultural, ele vive num constante processo de aprendizagem, estudando, tocando, fazendo música, trocando conhecimentos, interagindo com outras tradições, sempre se atualizando. Com o objetivo de estar sempre em destaque em seu meio, utilizam as redes sociais como principal forma para estabelecer um vínculo com seu público e divulgar tudo o que está acontecendo na vida profissional e artística do Bongar. E como fruto desse processo de profissionalização, desse amadurecimento artístico, dessa construção de uma consciência profissional, da dedicação exclusiva dos integrantes do grupo a sua carreira, vem a possibilidade de viver de seu trabalho, por meio da venda dos produtos artísticos.

Podemos pensar que a posição e a ação do Bongar no mercado cultural, vencendo os editais e ganhando os recursos por mérito próprio, tornaram-se exemplos positivos para outras comunidades acio-

narem sua própria arte, e seguir caminho semelhante ao dele. Desse modo, consideramos que conhecer e ter o domínio da técnica da cultura ocidental sobre burocracia estatal, bem como das tecnologias ligadas à amplificação da música, foi muito importante para seu sucesso. O Bongar conseguiu um espaço artístico para a cultura popular, uma relação mais equitativa no mercado cultural, e sendo também um exemplo para outros gêneros artísticos da cultura popular. Ousamos sugerir que o seu sucesso também pode ter sido uma justificativa para a continuidade das políticas culturais no formato de editais. Destacamos ainda que o Bongar desenvolveu uma “tecnologia social” que favorece tanto os grupos populares como suas comunidades de origem^{XIX}.

Desse ponto de vista a política de editais mostra-se em parte positiva. Entretanto, o trabalho de campo junto ao Bongar permite-nos verificar que sua relação com o produtor cultural pode ser caracterizada como horizontal. Ou seja, Marileide não foi apenas uma produtora cultural, ela tornou-se uma aliada do grupo, compartilhando seus conhecimentos, de forma que seu trabalho como produtora teve um retorno constante, e não apenas pontual. Nem todos os grupos tiveram a possibilidade de realizar parcerias do mesmo tipo. Como apontado no primeiro item, os maracatus de baque solto ficam dependentes dos produtores, com exemplos reconhecidos de exploração dos mesmos do trabalho e do conhecimento dos mestres de cultura popular. Como disse Carvalho (2010), um tipo de canibalização da cultura popular, diretamente relacionada com sua espetacularização.

Considerações finais

Como vem sendo problematizado nesse trabalho, a burocratização das políticas públicas de cultura afeta a or-

ganização interna dos grupos de cultura popular. Por um lado, as exigências dos editais vão além e são inadequadas aos conhecimentos dos mestres de cultura popular. Neste sentido limita suas ações junto ao estado para ter acesso a financiamento público, porque os idealizadores destas políticas, não levam em conta o conhecimento dos próprios mestres sobre como gerir e financiar a cultura popular. Conforme descrito por Carvalho a cultura popular se diferencia da indústria cultural e de outros tipos de eventos estéticos, por ter se mantido de forma autogestionária e autofinanciada ao longo de uma história, no geral de resistência, para manter suas especificidades culturais nos contextos de sociedades capitalistas.

Por outro lado, para vencer esta barreira de conhecimento técnico da burocracia do estado exposta nos editais, os mestres e grupos populares podem se tornar dependentes de terceiros para conquistar recursos que o próprio estado, por meio das políticas públicas, quer democratizar. A posição, os limites de atuação e os valores de remuneração, da figura do produtor cultural, não são claramente definidas nos editais. Esta falta de regulação da relação entre produtores, mestres e grupos de cultura popular, deixa espaço para atuações verticalizadas dos produtores culturais. Desse modo a relação corre risco de tornar-se assimétrica, com ganhos maiores para os produtores em detrimento dos grupos populares.

Concordando com José Jorge de Carvalho (2010) a espetacularização, que é simultaneamente um processo estético, político e econômico, na ausência de uma atenção dos gestores públicos sobre os limites dos editais para a promoção da autogestão dos grupos populares, pode tornar-se uma regra, e não uma exceção. O grupo Bongar é uma exceção porque reuniu-se, desde sua formação, com uma produtora cultural disposta a ensinar e a

aprender, bem como aliando-se ao grupo no seu percurso bem-sucedido, de maneira que trabalha com o grupo, quase com total exclusividade. Se este exemplo fosse utilizado para pensar as políticas de editais, com o intuito de refazê-las, os grupos de cultura popular poderiam entrar e permanecer no mercado com maior independência de recursos públicos, alcançar sucesso e em simultâneo, manter a autonomia e controle sobre seus conteúdos e significados culturais expressos pela estética de sua arte.

Bibliografia

- ALBERNAZ, Lady Selma F. *O “Urrou” do Boi em Atenas: Instituições, experiências culturais e identidade no Maranhão*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Departamento de Antropologia do Instituto de Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2004.
- ARANTES, Rogério B.; LOUREIRO, Maria Rita; COUTO, Cláudio; TEIXEIRA, Marco Antônio. Controles democráticos sobre a administração pública no Brasil: legislativo, tribunal de contas, judiciário e Ministério Público. In: LOUREIRO, Maria Rita; ARBUCIO, Fernando Luiz; PACHECO, Regina Silvia. (orgs.). *Burocracia e política no Brasil: desafios para o Estado democrático no século XXI*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2010.
- ARAÚJO, Gabriela Pimentel de. *O espaço da Cultura popular no mercado cultural: Análise do processo de profissionalização do coco através do Grupo Bongar*. Recife: Monografia – Universidade Federal de Pernambuco. CFCH, Ciências Sociais, 2017.
- ASSIS, Maria Elisabete A. *Cultura como Marketing, Marketing como troca: a reciprocidade e o Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro*. Tese (Doutorado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BRASIL, Regulamentação das normas para licitações e contratos da Administração pública. Lei 8.666, de 21 de junho de 1993. *Regulamenta o art. 37, inciso XXI, da Constituição Federal, institui normas para licitações e contratos da Administração Pública e dá outras providências*. Brasília, DF, 1993.
- BRASIL. Constituição. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF: Senado, 1988.
- BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. Burocracia Pública e Classes Dirigentes no Brasil. *Revista de Sociologia e Política*. Curitiba: 28, p. 9 – 30, 2007.
- CALABRE, Lia. *Políticas Culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2009.
- CARVALHO, José Jorge. ‘Espetacularização’ e ‘canibalização’ das culturas populares na América Latina. *Revista Antropológicas*, ano 14, vol.21 (1), p. 39-76, 2010.
- CARVALHO, José Jorge. Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural à indústria de entretenimento. In: TORRES, Maria Helena; TELLES, Lucia Silva (ed.). *Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas*. Rio de Janeiro: Funarte, Iphan, CNFCP (Encontro e estudos; 5), 2004.
- COSTA, Leonardo; MELLO, Ugo; JULIANO, Viviane F. Avaliação de área de formação em organização da cultura: apenas ações de uma política estruturada? In: RUBIM, Antônio A.C. (org.) *Políticas Culturais no governo Lula*. Salvador: EDUFBA, 2010. p. 67–85.
- DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. *O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.
- ESTEVES, Leonardo Leal. *“Cultura” e burocracia: as relações dos maracatus de baque solto com o Estado*. Tese (Doutorado em Antropologia) – Departamento de Antropologia e Museologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.
- FILGUEIRAS, Fernando. Transparência e controle da corrupção no Brasil. In: AVRITIZER, Leonardo; FILGUEIRAS, Fernando (orgs.). *Corrupção e sis-*

tema político no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

GRUMAN, Marcelo. Políticas públicas e democracia cultural no Brasil. *Enfoques On-Line: Revista Eletrônica dos Alunos de Pós-Graduação em Sociologia*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 7, n2, p. 9 – 26, 2008.

GUEERTZ, Clifford. *A Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC Gen., 1989.

GUERRA, Lúcia Helena. Memória e etnicidade no Quilombo Ilê Axé Oyá Meguê. *Ciências Sociais Unissinos*. São Leopoldo, Vol. 47, N. 3, p. 284-291, set/dez, 2011.

LEITE, Ana Flávia Cabral. *Organizações Sociais da Cultura - um modelo de sucesso: O caso da Fundação OSESP*. São Paulo: Editora Pau-Brasil, 2014.

MENEZES, José Luiz M. *Ainda chegaremos lá: História da Fundarpe – Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco*. Recife: FUNDARPE, 2008.

ORTNER, Sherry B. Conferência de Sherry B. Ortner na Reunião Brasileira de Antropologia (2ª: Goiânia: 2006) *Conferências e práticas antropológicas / textos de Bárbara Glowczewski (et.al.); organizadores Miriam Pillar Grossi, CorneliaEckert, Peter Henry Fry. – Blumenau: Nova Letra, 2007.*

ORTNER, Sherry B. Teoria na antropologia desde os anos 60. *Mana*. vol.17, no. 2. Rio de Janeiro, 2011.

PALMARES. “Comunidade Xambá, do Portão do Gelo, recebe certidão de autoreconhecimento pela FCP” em Fundação Cultural Palmares, 27 de set. 2006. Disponível em <<http://www.palmares.gov.br/archives/1730>> Acesso em 28 de setembro de 2017.

PERNAMBUCO, Consolidação e Alteração do Sistema de Incentivo à Cultura do estado de Pernambuco. *Lei 12.310*, de 19 de dezembro de 2002. Consolida e Altera o Sistema de Incentivo à Cultura, e dá outras providências. Pernambuco, 2002.

RUBIM, Antônio A. C. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: RUBIM, Antônio A. C.; BARBALHO, Alexandre (orgs.). *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA. 2007. p. 11–36.

RUBIM, Antônio A. C. Políticas culturais no primeiro governo Dilma: patamar rebaixado. In: RUBIM, Antônio A. C.; BARBALHO, Alexandre; CALABRE, Lia (orgs.). *Políticas culturais no governo Dilma*. Salvador: EDUFBA, 2015. p. 11-31.

SAHLINS, Marshall. *Cultura na Prática*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

WEBER, Max. *Economia e Sociedade: Fundamentos de uma sociologia compreensiva*. Vol. 2. Brasília: Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

Recebido em 12/01/2018

Aprovado em 23/02/2018

I Gabriela Pimentel de Araújo. Graduada em Ciências Sociais e mestranda em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco. Contato: gabbypimentell@gmail.com

II Leonardo Leal Esteves. Bolsista do Programa Nacional de Pós-Doutorado PNPd/CAPES e Professor Colaborador do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Sergipe. Doutor em Antropologia pela Universidade Federal de Pernambuco. Contato: leonardolesteves@gmail.com

III Lady Selma Ferreira Albernaz, Professora Associada 2, Departamento de Antropologia e Museologia da Universidade Federal de Pernambuco. Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Contato: selmaalbernaz@gmail.com

IV A primeira pesquisa embasou o trabalho de conclusão de curso (TCC) em ciências sociais, defendido por Gabriela Pimentel de Araújo (2017), sobre a trajetória de profissionalização do grupo Bongar por meio de editais públicos de financiamento de cultura em Pernambuco. A segunda pesquisa resultou na tese de doutorado em Antropologia, defendida por Leonardo Leal Esteves (2016), sobre as exigências burocráticas do estado aos grupos de cultura popular para concorrer e vencer em editais de financiamento público, elaborados pelos órgãos de políticas culturais. Ambos os cursos estão vinculados ao Departamento de Antropologia e Museologia da Universidade Federal de Pernambuco.

V Ver Lucia Helena Guerra (2010) para maiores aprofundamentos sobre história do Terreiro Xambá.

VI Para uma discussão sobre distribuição de prestígio, poder e riqueza ver Ortner (2007; 2011).

VII Segundo Weber, a administração moderna (2004, p. 198): “Rege o princípio das competências oficiais fixas, ordenadas, de forma geral, mediante regras: leis ou regulamentos administrativos, isto é: 1) existe uma distribuição fixa das atividades regularmente necessárias para realizar os fins do complexo burocraticamente dominado, como deveres oficiais; 2) os poderes de mando, necessários para cumprir estes deveres, estão também fixamente distribuídos, e os meios coativos (físicos, sacros ou outros) que eventualmente podem empregar estão também fixamente delimitados por regras; 3) para o cumprimento regular e contínuo dos deveres assim distribuídos e o exercício dos direitos correspondentes criam-se providências planejadas, contratando pessoas com qualificação regulamentada de forma geral”.

VIII Como observa Ana Flávia Leite (2014) este princípio foi defendido inicialmente a partir da chamada “Reforma Gerencialista” no final dos anos 1990. De acordo com a autora, “a reforma do Estado, que ganhou a alcunha de Reforma Gerencial da administração pública, foi um movimento de transformação implantado no primeiro mandato do Governo Fernando Henrique Cardoso, mais precisamente a partir de 1995, com o objetivo de, em um primeiro plano, aprimorar a qualidade da gestão pública e, em segundo plano, de promover a ‘racionalidade’ segundo fins, na acepção weberiana” (Leite, 2014, p. 19). A partir de 2002, estes mecanismos passaram a ser utilizados para regulamentar boa parte dos investimentos no campo da cultura.

IX De acordo com Filgueiras (2011), diferentes diagnósticos reconheceram uma histórica desorganização, ineficiência e corrupção da estrutura burocrática do Estado brasileiro, incrementadas após a Era Vargas. Por pressão de organismos internacionais o poder público procurou adotar, em meados dos anos 1990, o chamado modelo “gerencialista”, sob o comando do ex-ministro Bresser-Pereira, regido pelos princípios de descentralização, da *accountability*, da inclusão social e da eficiência fiscal.

X Com base no inciso XXI, do Art. 37º da Constituição Federal de 1988, e na Lei nº 8.666, de 21 de junho de 1993, que tratam das normas gerais para contratação das obras, serviços, compras e alienações pelo poder público.

XI Conforme a regulamentação relativa aos investimentos públicos, “ressalvados os casos especificados na legislação, as obras, serviços, compras e alienações devem ser contratados mediante processo de licitação pública”. A licitação “destina-se a garantir a observância do princípio constitucional da isonomia e a selecionar a proposta mais vantajosa para a Administração” (Brasil, 1988).

XII Referendando-se em José Jorge de Carvalho (2004; 2010), Esteves (2016) demonstra as diferenças entre as apresentações artísticas de grupos, como os maracatus de baque solto, consoante suas modalidades: palcos ou desfiles em passarelas, durante o Carnaval, e as atividades promovidas pelos próprios folgazões, para a comunidade em suas sedes e terreiros. O autor conclui que rituais, com densidade e intensidade simbólicas (como uma sambada) relativas ao sentimento de pertencimento e afirmação de valores culturais, são espetacularizados, com fins de entretenimento de foliões e turistas, durante o Carnaval.

XIII No sentido que a cultura é um tipo de lente para ver e constituir o mundo. Cultura na sua dimensão subjetiva constitui pessoas, e por mais reflexiva que seja, não se objetiva em termos racionais como pretendem os burocratas, veja-se os trabalhos de Ortner indicados em nota anterior.

XIV Conforme afirmado antes, determinando: tempo de apresentação, números de integrantes, papéis sociais formalmente definidos, etc.

XV A discussão sobre profissionalização do Bongar ancora-se no trabalho de Araújo, 2017.

XVI No sentido de reunir, o que foi vivido, com reflexões sobre sentir, pensar e agir, de forma que permite situar-se socialmente, relacionando seu grupo de pertença com a cidade, numa perspectiva de justiça.

XVII De acordo com os integrantes do grupo, eles reconhecem o resultado do seu processo de “profissionalização” enquanto produtos, quais sejam: CDs, DVDs, aulas-espetáculo (o conteúdo apresenta as diferentes variações rítmicas do coco; formas de toque e de dança; postura de palco; etc.), shows.

XVIII Para ser produtor cultural – pessoa física ou jurídica – o proponente deve se cadastrar no Funcultura, no Cadastro de Produtor Cultural (CPC), pelo menos 6 meses antes do edital que pretende concorrer. A pessoa submete-se a uma avaliação técnica do seu currículo, devidamente comprovado. A partir daí torna-se apto a representar grupos culturais.

XIX O termo tecnologia social foi utilizado por Gabriela Pimentel e acatado pelos demais autores. Ele descreve o investimento técnico e intelectual para reunir conhecimentos tradicionais de grupos de cultura popular, com uma ação política de enfrentamento de desigualdades, especialmente da população negra, com as exigências burocráticas do estado, de modo a ter acesso a financiamentos que retornam positivamente para o grupo artístico e sua comunidade. A inspiração para o termo surgiu de uma conversa informal com Marcelo Renan, pesquisador e funcionário da Fundarpe, a quem agradecemos.