ENTRE SHOWS, TOCADAS E EDITAIS: MÚSICA, TRABALHO E POLÍTICAS CULTURAIS EM ARACAJU (2020-2025)

JOÃO LUÍS DOS SANTOS MENESES

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO EM MÚSICA

TESE DE DOUTORADO

NOVEMBRO DE 2025

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

ENTRE SHOWS, TOCADAS E EDITAIS: MÚSICA, TRABALHO E POLÍTICAS CULTURAIS EM ARACAJU (2020-2025)

JOÃO LUÍS DOS SANTOS MENESES

RIO DE JANEIRO
2025

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DOUTORADO EM MÚSICA

JOÃO LUÍS DOS SANTOS MENESES

ENTRE SHOWS, TOCADAS E EDITAIS: MÚSICA, TRABALHO E POLÍTICAS CULTURAIS EM ARACAJU (2020-2025)

Tese submetida ao Programa de Pós-graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Música.

Orientador: Prof. Dr. José Alberto Salgado e Silva

RIO DE JANEIRO
2025

FICHA CATALOGRÁFICA

Meneses, João Luís dos Santos
MMM4655 Entre shows, tocadas e editais: música, trabalho e políticas culturais em Aracaju (2020-2025) / João Luís dos Santos Meneses. -- Rio de Janeiro : UNIRIO, 2025.
260

Orientador: José Alberto Salgado e Silva.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, 2025.

1. Trabalhadores da música. 2. Políticas culturais. 3. Economia criativa. I. Salgado e Silva, José Alberto, orient. II. Título.

UNIRIO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM
Mestrado e Doutorado

Entre shows, tocadas e editais: música, trabalho e políticas culturais em Aracaju (2020-2025).

por

João Luís dos Santos Meneses

BANCA EXAMINADORA



Prof.(ª) Dr.(ª) José Alberto Salgado e Silva – orientador(a)



Prof.(ª) Dr.(ª) Luciana Pires de Sá Requião



Prof.(ª) Dr.(ª) Rodrigo Heringer Costa



Prof.(ª) Dr.(ª) Aline Soares Araújo



Prof.(ª) Dr.(ª) Francisco Diemerson de Souza Pereira

Conceito: **APROVADO**

DEZEMBRO de 2025

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) — Código de Financiamento 001.

*

Agradeço, especialmente, ao meu orientador. Lembro-me, com riqueza de detalhes, dos dias em que frequentei a UFRJ na condição de aluno especial. O ano era 2017. Eu tinha pouca experiência com o mundo acadêmico e nenhum contato prévio com pesquisas etnográficas. Ainda assim, o professor José Alberto Salgado se mostrou generoso e, mesmo antes da seleção de mestrado, me auxiliou com dúvidas que hoje percebo serem tão simplistas que só mesmo alguém com disposição de educador responderia com tamanha serenidade — "professor, o que é *modus operandi*?". Foi com esse espírito que ele conduziu a orientação desta tese, com leituras atentas, sugestões precisas e, sobretudo, confiança na minha escolha de pesquisa.

Aos professores que contribuíram para as reflexões materializadas neste texto, especialmente por meio de sugestões durante os exames do Ensaio I, Ensaio II e Qualificação, e em disciplinas ofertadas pelo PPGM/UNIRIO: Luciana Requião, Clara Sandroni, Jonas Lana, Gabriel Improta, Rodrigo Costa e Samuel Araújo.

Agradeço a todos os trabalhadores da música e demais agentes culturais que integram esta pesquisa, sobretudo pela confiança depositada ao compartilhar dados tão sensíveis e importantes.

À minha colega de doutorado, Antonilde Pires, e de mestrado, Léo Thiese e Igor Sá, que leram algumas versões e estimularam a continuidade do processo.

Por fim, agradeço ao meu núcleo familiar pelo apoio afetivo e paciência durante o conturbado período de cinco anos de doutoramento. Esse suporte foi essencial para que a pesquisa pudesse ser concluída.

MENESES, João Luís dos Santos. Entre shows, tocadas e editais: música, trabalho e políticas culturais em Aracaju (2020-2025). 2025. 260 f. Tese (Doutorado em Música) — Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025.

RESUMO

Investiguei como os recursos das políticas culturais emergenciais — Lei Aldir Blanc (LAB) e Lei Paulo Gustavo (LPG) — foram distribuídos em Aracaju a partir da pandemia da COVID-19. A pesquisa foi construída a partir da percepção de que músicos em maior situação de vulnerabilidade socioeconômica tiveram acesso restrito aos recursos, que se concentraram entre artistas com maior estabilidade. Assim, analisei as dinâmicas dos editais culturais e a forma como determinados trabalhadores da música participaram desses processos. Para auxiliar as interpretações, mobilizei os conceitos de campo, *habitus* e capital, de Pierre Bourdieu (1986; 1996; 2003; 2007; 2022), e as categorias de Thomas Turino (2008) sobre "campos musicais". Identifiquei dois grupos de músicos em disputa em torno dos editais: os "alternativos", em posição dominante, e os "tocadores", em posição subordinada. Além disso, sugeri que o Sistema Nacional de Cultura (SNC) é o principal veículo por meio do qual a lógica da "economia criativa" se consolida nas políticas culturais empreendidas no Brasil, orientando, consequentemente, a construção e gerenciamento dos editais de fomento direto. Metodologicamente, a pesquisa combinou trabalho de campo, análise documental e legislativa, mapeamento histórico, entrevistas e observação participante. Por fim, sustentei que o edital, ao funcionar como principal instrumento de gestão e consagração simbólica, impõe regras explícitas e implícitas que reproduzem hierarquias sociais e reforçam a lógica mercadológica da economia criativa.

Palavras-chave: Editais culturais. Trabalhadores da música. Economia criativa. Política cultural. Aracaju.

MENESES, João Luís dos Santos. Between shows, gigs, and grants: music, labor, and cultural policies in Aracaju (2020–2025). 2025. 260 f. Thesis (Doctorate in Music) — Center for Letters and Arts, Federal University of the State of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025.

ABSTRACT

I investigated how resources from emergency cultural policies—the Aldir Blanc Law (LAB) and the Paulo Gustavo Law (LPG)—were distributed in Aracaju in the wake of the COVID-19 pandemic. The research was based on the perception that musicians in greater situations of socioeconomic vulnerability had restricted access to these resources, which became concentrated among artists with greater stability. I therefore analyzed the dynamics of cultural funding calls (editais) and the ways in which specific music workers participated in these processes. To support the interpretations, I mobilized the concepts of field, *habitus*, and capital developed by Pierre Bourdieu (1986; 1996; 2003; 2007; 2022), as well as Thomas Turino's (2008) categories of "musical fields." I identified two groups of musicians competing around the funding calls: the "alternatives," occupying a dominant position, and the "players," occupying a subordinate position. In addition, I argued that the National System of Culture (SNC) is the main vehicle through which the logic of the "creative economy" becomes consolidated in cultural policies implemented in Brazil, consequently shaping the design and management of direct funding calls. Methodologically, the research combined fieldwork, documentary and legislative analysis, historical mapping, interviews, and participant observation. Finally, I argued that the funding call, by functioning as the principal instrument of management and symbolic consecration, imposes explicit and implicit rules that reproduce social hierarchies and reinforce the market-oriented logic of the creative economy.

Keywords: Grants. Music workers. Creative economy. Cultural policy. Aracaju.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Componentes do SNC (Brasil, 2023). 50
Figura 2: Reunião para aprovação do Plano Municipal de Cultura (Fonte: site da prefeitura de Aracaju). 61
Figura 3: Interface do Mapa Cultural da FUNCAP. 69
Figura 4: Resultados econômicos dos governos que aderiram à economia criativa (UNCTAD, 2008). 74
Figura 5: Divulgação do edital de consultoria e assessoria da PNAB. 83
Figura 6: Critérios de Avaliação do edital 04/2020 da FUNCAJU. 85
Figura 7: Novo Memorial de Sergipe inaugurado em 2023. 89
Figura 8: Estátua de Clemilda localizada no Centro de Criatividade de Aracaju. 98
Figura 9: Capa do álbum "O som que balança", de Rogério, lançado em 1994. 99
Figura 10: Página inicial do site "sergipepaisdoforro.com.br". 101
Figura 11: Mapa relacional da cena alternativa. Fonte: elaboração própria. 109
Figura 12: Matéria de jornal divulgando o resultado do IV Festival Aperipê de Música. 111
Figura 13: Publicação sobre autoria do baterista Marcos Odara. 119
Figura 14: Alex Sant'Anna explicando sobre critérios de seleção para as Terças Autorais. 120
Figura 15: Palco do Stones Pub com cortinas fechadas, enquanto as bandas se preparam. 122
Figura 16: Ensaio fotográfico da banda The Baggios. Fonte: site do "Célula Pop". 124
Figura 17: Cacumbi de Mestre Deca. Fonte: Ricardo Torres. 124
Figura 18: Participação de Thales Rosa com seu instrumento "Musicboard". Fonte: João Luís Meneses. 126
Figura 19: Questionamentos sobre a representação do COMUS. 127
Figura 20: Divulgação da resposta da FUNCAP pela Comissão da LPG de Sergipe. 128
Figura 21: Apresentação da cantora Táia. Fonte: João Luís Meneses. 130
Figura 22: Capa do "Plano de Implementação da Lei Aldir Blanc", criada pelo coletivo "Live suas Mãos". Fonte: Perfil do Instagram do coletivo. 132
Figura 23: Reunião com o deputado estadual Georgeo Passos (Cidadania). Fonte: Perfil do Instagram do COMUS. 134
Figura 24: Reunião com o vereador Ricardo Vasconcelos (Rede). Fonte: Perfil do Instagram do COMUS. 134
Figura 25: Conversa entre representantes de segmentos artísticos e a deputada estadual Linda Brasil (PSOL). Fonte: Perfil do Instagram do COMUS. 137

Figura 26: Questionamento do presidente do SINDMUSE ao COMUS. 139
Figura 27: Resposta de um dos integrantes do COMUS ao SINDMUSE. 140
Figura 28: Comentário sobre a fala do SINDMUSE na audiência. 140
Figura 29: Primeiro encontro do grupo. Fonte: arquivo pessoal de Baby..... 150
Figura 30: Lateiros Curupira ao lado do então prefeito Marcelo Déda. Fonte: arquivo pessoal de Baby. 151
Figura 31: Gleidson e Lulinha na arte de divulgação do documentário sobre o mestre Ton Toy. Fonte: Perfil do Instagram de Ton Toy. 152
Figura 32: Formação atual da banda Timbal de Rua, com Thiago responsável pela parte vocal. Fonte: João Luís Meneses..... 154
Figura 33: Patrícia apresentando-se no formato de "voz, violão e bateria". Fonte: arquivo pessoal de Patrícia Rocha. 154
Figura 34: Flyer de divulgação da banda Joia Rara. Fonte: arquivo pessoal de Patricia Rocha. 155
Figura 35: Primeiro ensaio fotográfico de Jotta. Fonte: arquivo pessoal do cantor. 157
Figura 36: Apresentação de Fabinho Melo na festa de São João da prefeitura de Jeremoabo, Bahia. Fonte: Perfil do Instagram de Fabinho. 159
Figura 37: Apresentação de Fabinho Melo na festa de *Réveillon* de um condomínio. Fonte: arquivo pessoal do cantor. 160
Figura 38: Geo Sants apresentando-se no programa The Voice Brasil em 2017. Fonte: YouTube. 163
Figura 39: Apresentação da banda Timbal de Rua com os tambores plotados. Fonte: João Luís Meneses. 166
Figura 40: Banda "Los Guaranis" nos anos 1980. Fonte: Facebook..... 167
Figura 41: Conversa extraída do WhatsApp, onde alguns músicos apresentam desinteresse sobre os editais..... 173
Figura 42: "Político nenhum presta". 174
Figura 43: José criticando o PT. 178
Figura 44: José mandando "fazer o L". 178
Figura 45: Penka Batera aos 11 anos tocando bateria. Fonte: Arquivo pessoal do baterista. 192
Figura 46: "Carretinha" com a marca de Fabinho Melo. Fonte: João Luís Meneses. 194
Figura 47: Geo Sants divulgando seu novo trabalho autoral. Fonte: Perfil do Instagram de Geo. 196

Figura 48: São Gonçalo no 49º Encontro Cultural de Laranjeiras. Fonte: Cláudia Fialho. ..197
Figura 49: Gleidson e eu na entrevista sobre o Dia da Sergipanidade. 200
Figura 50: Pintado do Bongô, Carlinhos Brown e Bebo Valdes. Fonte: Site de Carlinhos Brown. 201
Figura 51: Modelo de planilha orçamentária oferecida pela FUNCAP (Sergipe, 2022). 209
Figura 52: Proposta de consultoria. 214

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Modalidades de fomento cultural.....24
Quadro 2: Lista de reuniões e conferências. 40
Quadro 3: Primeira síntese das regras “explícitas” e “implícitas”.....93
Quadro 4: Entidades participantes da Audiência Pública. 135
Quadro 5: Segunda síntese das regras explícitas e implícitas. 147
Quadro 6: Mecanismos de distinção simbólica nos editais.....185
Quadro 7: Marcos históricos. 232
Quadro 8: Lista dos conselheiros titulares e suplentes. 233
Quadro 9: Conselhos estaduais e municipais. 234
Quadro 10: Legislações dos sistemas de financiamento. 235
Quadro 11: Lista de presidentes/secretários em nível estadual.....235
Quadro 12: Lista de presidentes/secretários em nível municipal.....235
Quadro 13: Editais analisados. 237
Quadro 14: Lista de nomes citados na tese. 246

LISTA DE SIGLAS

AFORSE	Associação de Forrozeiros de Sergipe
ALESE	Assembleia Legislativa de Sergipe
ASL	Academia Sergipana de Letras
CEC	Conselho Estadual de Cultura de Sergipe
CMA	Câmara Municipal de Aracaju
CMPC	Conselho Municipal de Política Cultural
COMUS	Coletivo de Música Sergipana
CRUA	Cena Rock Underground Aracajuana
DPTC	Diretoria de Políticas para os Trabalhadores da Cultura
FAV	Fórum de Artes Visuais
FICART	Fundo de Investimento Cultural e Artístico
FMDC	Fundo Municipal de Desenvolvimento Cultural
FNC	Fundo Nacional de Cultura
FUNARTE	Fundação Nacional das Artes
FUNCAJU	Fundação Cultural Cidade de Aracaju
FUNCAP	Fundação de Cultura e Arte Aperipê
FUNCART	Fundo Estadual de Desenvolvimento Cultural e Artístico
GT	Grupo de Trabalho
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IHGSE	Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe
LAB	Lei Aldir Blanc
LDO	Lei de Diretrizes Orçamentárias
LOA	Lei Orçamentária Anual
LPG	Lei Paulo Gustavo
MEC	Ministério da Educação e Cultura
MinC	Ministério da Cultura
MPB	Música Popular Brasileira
OIT	Organização Internacional do Trabalho
OMB	Ordem dos Músicos do Brasil
ONU	Organização das Nações Unidas
PIB	Produto Interno Bruto
PL	Projeto de Lei

PNC	Plano Nacional de Cultura
PNAB	Plano Nacional Aldir Blanc
PPA	Plano Plurianual
SALICNET	Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura
SATED de Sergipe	Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos e Diversões do Estado
SEC	Secretaria de Economia Criativa
SECULT	Secretaria de Cultura
SEFIC	Secretaria de Economia Criativa e Fomento Cultural
SIIC	Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais
SINDMUSE	Sindicato dos Músicos de Sergipe
SNC	Sistema Nacional de Cultura
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
TCU	Tribunal de Contas da União
UFS	Universidade Federal de Sergipe
UNCTAD	Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 16

1.1 Campo, *habitus* e capital 25

1.2 Tipologia das performances musicais 31

1.3 Outros procedimentos metodológicos 36

1.4 Estrutura do texto 42

2 A institucionalização da cultura em Sergipe 44

2.1 Política cultural no Brasil em perspectiva histórica (1930-2002) 44

2.2 A implementação do SNC em Sergipe 49
2.2.1 Órgãos gestores de cultura 50
2.2.2 Conselhos 53
2.2.3 Conferências 58
2.2.4 Planos 60
2.2.5 Sistemas de Financiamento 63
2.2.6 Sistemas de informações e indicadores 66

2.3 A economia criativa 69
2.3.1 Os princípios da Secretaria de Economia Criativa 75
2.3.2 Trabalhador da cultura 77
2.3.3 Inclusão social 82
2.3.4 Sustentabilidade 84
2.3.5 Inovação 86
2.3.6 Diversidade cultural 87

2.4 Considerações do capítulo 92

3 Os alternativos 94

3.1 O *mainstream* sergipano 96
3.1.1 A crise de identidade 96
3.1.2 Sergipe é o país do forró 100
3.1.3 A nação do arrocha 104

3.2 Identificando raízes da cena alternativa 107

3.3 *Habitus* crítico 109

3.4 A noção de autoria 117

3.5 Performance apresentacional 122

3.6 Engajamento político: o Coletivo de Músicos Sergipanos (COMUS) 126
3.6.1 Notas sobre a Audiência Pública de Valorização do Artista Sergipano 134

3.7 Estratégias de conservação 142

3.8 Considerações do capítulo 145

4 Os tocadores 148

4.1 Identificando o grupo 149
4.1.1 Timbal de Rua 150

4.1.2 Patrícia Rocha 154
4.1.3 Jotta 156
4.1.4 Fabinho Melo 158
4.1.5 Geo Sants 162
4.2 Expectativa apresentacional *versus* prática participativa 164
4.2.1 Repertório 169
4.2.2 *Virtual Sound* (VS) 170
4.3 A despolitização 172
4.4 Estigmas 182
4.5 Entre táticas imediatistas e táticas de permanência 188
4.5.1 Noções de sergipanidade 189
4.5.2 Lidando com a tecnocracia 203
5 Considerações finais 215
Referências 220
APÊNDICE A – Cronologia dos marcos históricos e normativos (1930-2024) 229
APÊNCIDE B – Quadros de conselheiros, leis e conferências 233
APÊNDICE C – Editais analisados 236
APÊNDICE D – Lista de nomes pessoais citados na tese 238
APÊNDICE E – Termos de consentimento assinados 247

1 INTRODUÇÃO

Em 2020, ganhou força o discurso de que a "cultura" foi um dos setores mais afetados pela pandemia da COVID-19, o que levou o governo federal a instituir "ações emergenciais [...] adotadas durante o estado de calamidade pública" (Brasil, 2020, Art. 1º)[1]. A primeira delas, a Lei 14.017/2020, popularmente conhecida como Lei Aldir Blanc (LAB), destinou um montante de três bilhões de reais para subsidiar as políticas culturais do país. Já em 2022, foi promulgada a Lei Paulo Gustavo (LPG), sustentada pelo mesmo princípio: "combater e mitigar os efeitos da pandemia da Covid-19 sobre o setor cultural" (Brasil, 2022, Art. 3º)[2]. Desta vez, o valor destinado pela União foi ainda maior: 862 milhões de reais a mais.

A partir disso, muitos artistas passaram a criar expectativas quanto aos recursos que essas leis poderiam proporcionar, uma vez que elas representariam uma alternativa concreta de continuidade profissional. Porém, ao analisar os mecanismos de distribuição adotados pelos sistemas de cultura[3] de Sergipe, observei que músicos em maior situação de vulnerabilidade tiveram pouco ou nenhum acesso a esses recursos. Enquanto isso, foram contemplados artistas com relativa estabilidade socioeconômica. Essa percepção foi confirmada de duas formas: por meio de um levantamento de documentos oficiais, cujos resultados revelam uma distribuição concentrada entre perfis similares de artistas[4]; e por minha experiência como cidadão, músico e pesquisador atuante no estado, o que me possibilitou observar "em casa"[5] as relações entre músicos e políticas culturais.

Justifico que observei em casa porque, ao longo dos anos, passei por diversos deslocamentos no campo artístico em Aracaju: fui baixista na Orquestra Sinfônica Vale do Cotinguiba (OSVC); tenor no Coro Sinfônico da Universidade Federal de Sergipe (UFS), onde concluí o curso de Licenciatura em Música; vocalista de bandas de pagode, "de baile" e de quadrilha junina; guitarrista de grupos de axé; ator; compositor e sonoplasta de trilhas sonoras

[1] Vale destacar que tais esforços não partiram do então presidente Bolsonaro (2019-2022), o qual se posicionava contra as políticas assistencialistas. A Lei Aldir Blanc (LAB) foi proposta pela deputada Benedita da Silva (PT), tendo como autora principal a deputada Jandira Feghali (PCdoB).

[2] Somente a Política Nacional Aldir Blanc (PNAB) tem caráter "estruturante", enquanto as duas primeiras — LAB e LPG — possuem natureza "emergencial".

[3] A expressão "sistemas de cultura" refere-se ao conjunto de instituições estatais responsáveis pela formulação e execução das políticas culturais em uma determinada região. Embora o termo "Secretaria de Cultura" seja mais preciso e amplamente reconhecido, seu uso nesta tese está limitado pela própria estrutura administrativa do estado de Sergipe e do município de Aracaju, que delegam a gestão cultural a "fundações públicas". Estas, por sua vez, são entidades da administração pública indireta, com maior autonomia administrativa e financeira, e não se enquadram na estrutura hierárquica direta das "secretarias".

[4] O levantamento referente à concentração dos recursos foi conduzido por mim a partir de documentos oficiais disponíveis na internet.

[5] Reflito sobre a categoria de pesquisa etnográfica realizada em contextos urbanos e familiares ao pesquisador na página 38.

para peças de teatro; preparador vocal de artistas etc. Além disso, sou filho de um músico "local", reconhecido socialmente como precursor do rock autoral na cidade — embora atue mais no campo acadêmico. Nos meus primeiros passos profissionais, minha ascendência funcionava como uma "credencial", facilitando alguns acessos, pois passei a infância frequentando shows, ensaios e bastidores de uma "cena alternativa" essencial na construção desta pesquisa[6].

Paralelamente, por ser filho de pais separados que, por sua vez, possuem origens socioeconômicas opostas — minha mãe engravidou precocemente e concluiu a graduação depois dos 40 anos —, tive o "privilégio" de crescer na periferia: no bairro Bugio[7], nos primeiros dois anos; na cidade de Itaporanga, até os quatro anos; e no conjunto Marcos Freire III, onde resido até hoje. Foi nesses espaços que aprendi a tocar violão, passei a trabalhar com música, adquiri determinados gostos e, principalmente, convivi com músicos cujas práticas sonoras e performáticas contrastam com aquelas observadas ao acompanhar meu pai. Isso contribuiu, inclusive, para ampliar minha rede de contatos e me inserir no mundo do trabalho musical na região metropolitana de Aracaju.

Cumpre acrescentar que, em 2020, eu estava finalizando uma pesquisa de mestrado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), cujo foco se concentrava nos trabalhadores da música que atuavam em bares e festas particulares na cidade de Aracaju — o que abrangeu a perspectiva autoetnográfica. Aprofundei-me, especificamente, em questões que permeiam relações de trabalho, precarização, papel social e modos de relação com a música. Mas também destaquei, ainda que brevemente, como os órgãos públicos de cultura atuam frente às demandas desse grupo de trabalhadores.

Em síntese, minha trajetória é permeada por acúmulo de capital cultural e social — herdado, objetivado e institucionalizado, como diria Bourdieu (1986)[8]. Isso me proporcionou reconhecer, num primeiro instante, que os artistas contemplados pelas políticas emergenciais possuíam ocupações[9] formais e vínculos institucionais: professores do Conservatório de Música de Sergipe; produtores culturais de entidades como SESC e SEBRAE; artistas que ocupam

[6] Ver capítulo 3.

[7] Na página 198, apresento um discurso do ex-prefeito de Aracaju ao se referir "aos músicos que tocam num barzinho do Bugio", como uma tentativa de demonstrar atenção aos agentes culturais da periferia, o que revela, por outro lado, uma convenção estabelecida sobre as segregações socioespaciais da cidade.

[8] Os conceitos teóricos de Bourdieu serão referências constantes nesta tese. Apresento-os mais pormenorizadamente a partir do subcapítulo 1.1.

[9] Adoto a definição de "ocupação" estabelecida pelos principais órgãos e mecanismos federais responsáveis pelo levantamento e classificação das formas de trabalho exercidas no Brasil. O Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), por exemplo, é a instituição responsável por realizar a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (PNAD Contínua). Para classificar as ocupações dos trabalhadores pesquisados, o IBGE utiliza uma adaptação da Classificação Brasileira de Ocupações (CBO), conhecida como CBO Domiciliar.

cargos comissionados nos órgãos gestores de cultura etc. Por outro lado, o pouco volume de capital econômico que adquiri por meio da música foi essencial para me sensibilizar diante das dificuldades enfrentadas por artistas que dependiam do trabalho musical para a subsistência, a saber: agentes com perfis similares aos que eu acompanhei durante o mestrado.

*

A fim de compreender essa dinâmica, contei com a participação de dois grupos de músicos. O primeiro, denominado emicamente como "alternativo", é formado por artistas com maior articulação política, cujas práticas musicais tendem a serem valorizadas institucionalmente. Já o segundo grupo é composto por artistas que encontram mais dificuldades de se adequarem às exigências burocráticas e de alcançarem reconhecimento nas instâncias políticas. Ao longo da tese, este grupo será referido como "tocadores" em alusão ao termo êmico "tocada", que corresponde às situações de trabalho desses músicos.

Embora essa construção metodológica possa sugerir uma abordagem polarizada entre "músicos dominantes *versus* músicos dominados" ou entre "alternativos *versus* convencionais", não há intenção de promover tal rigidez interpretativa. Ainda que convenha reconhecer as diferenças e hierarquias existentes, as disputas ocorrem em um plano simbólico e, apesar de existirem tensões tácitas, muitas vezes mediadas por rumores ou comentários velados, elas não configuram uma dicotomia inflexível. Tais categorias, portanto, não devem ser lidas como tipos fixos ou totalizantes, mas como ferramentas úteis para analisar um campo social marcado por disputas e deslocamentos. Conforme advertiu Weber (1978), toda classificação sociológica opera como instrumento heurístico, e não como representação exata da realidade empírica. Os tipos ideais de ação desenvolvidos pelo autor — tradicional, afetiva, racionalidade valorativa e racionalidade instrumental — servem para construir inteligibilidade, não para definir identidades e ações "previsíveis". No caso desta etnografia, a perspectiva weberiana é reforçada pela percepção de intersecções e zonas de transição entre os grupos.

> Seria muito incomum encontrar casos concretos de ação, especialmente de ação social, orientados somente por uma ou outra dessas maneiras. Esta classificação dos modos de orientação da ação de maneira nenhuma pretende esgotar as possibilidades no campo, mas apenas formular em forma conceitualmente pura certos tipos sociologicamente importantes, dos quais a ação real é mais ou menos aproximada ou, no caso muito mais comum, que constituem seus elementos (Weber, 1978, p. 26 *apud* Salgado, 2005, p. 21).

*

Com base nessa aparente contradição — ou seja, na falta de atenção a segmentos marginalizados pelas políticas de caráter emergencial —, emergiu um questionamento que se

tornou o fio condutor desta pesquisa: por que, se as ações culturais tinham como objetivo mitigar os efeitos da pandemia, as pessoas mais afetadas por ela não estavam sendo assistidas? Para responder a essa pergunta, realizei uma extensa revisão de literatura, análise de legislações, mapeamento dos antecedentes históricos e trabalho de campo[10], cuja análise aprofundada será descrita no decorrer da tese.

Por ora, destaco uma primeira evidência elucidativa: as políticas apresentavam urgência no discurso, mas seus mecanismos de ação operavam segundo métodos tradicionais, o que pode ser percebido nos próprios textos legais que orientaram as ações emergenciais, sobretudo nos textos relativos às formas de distribuição dos recursos. A Lei Aldir Blanc (LAB), por exemplo, em seu Artigo 2º, determinou que os estados e municípios alocassem as verbas por meio de três mecanismos: a) renda emergencial, equivalente a 600 reais mensais; b) subsídios mensais para manutenção de espaços culturais e artísticos; c) e editais, chamadas públicas e prêmios (Brasil, 2020). Já a Lei Paulo Gustavo (LPG) estabeleceu direcionamentos semelhantes, exceto pela ausência da "renda emergencial mensal" (Brasil, 2022)[11].

Na prática, isso significou que, entre os três mecanismos previstos, os editais — item "c" — tornaram-se o único meio de acesso direto aos recursos por parte dos artistas. Isso porque os subsídios para manutenção de espaços culturais — item "b" —, embora pudessem usar o edital como instrumento de seleção, tinham como foco o fortalecimento institucional, fossem eles equipamentos públicos ou da sociedade civil reconhecidos como legítimos de conservação. Já a renda emergencial — item "a" — exigia dos proponentes uma série de pré-requisitos que tornavam o repasse por essa via impraticável: eles não poderiam ter vínculo empregatício, possuir renda familiar mensal *per capita* abaixo de meio salário-mínimo e, principalmente, não serem beneficiários do auxílio emergencial destinado à população geral[12].

Em princípio, pode parecer contraditório afirmar que músicos em maior situação de vulnerabilidade não foram contemplados, ao mesmo tempo em que argumento que eles "não se encaixavam na categoria de baixa renda". Porém, a análise dessa configuração exige atenção

[10] Essa etapa da pesquisa — detalhada no capítulo 2 — envolveu a análise de marcos regulatórios, como o Plano Nacional de Cultura (PNC) e o Sistema Nacional de Cultura (SNC), bem como suas implementações em nível estadual e municipal. Como resultado, percebi que os editais e as políticas culturais, de modo geral, são estruturados sob uma filosofia gerencial ancorada na ideia de "economia criativa", institucionalizada no Brasil a partir da década de 2010. Tal filosofia promove uma série de princípios — diversidade, inclusão, sustentabilidade e inovação — que se traduzem em "regras explícitas e implícitas" nos editais.

[11] Em seus artigos 3º e 4º — que tratam, respectivamente, dos recursos destinados ao "audiovisual" e às "demais áreas culturais", a LPG autorizou o repasse para financiar produções, formações, circulação de atividades e ações transmitidas em redes digitais e para investimento em espaços culturais, incluindo organizações da sociedade civil.

[12] O auxílio emergencial, instituído pela Lei nº 13.982/2020, foi um benefício financeiro temporário destinado a trabalhadores informais, desempregados e famílias de baixa renda, como medida de proteção econômica durante a pandemia da COVID-19.

mais sensível. Os artistas que poderiam se enquadrar na categoria "a" já recebiam o auxílio emergencial comum, não sendo possível acumular os dois benefícios. A fala de um ex-secretário de cultura do estado de Sergipe corrobora esse dado, quando lhe perguntei por que os artistas que trabalham exclusivamente com música não são prioridades das ações emergenciais:

> [...] porque 95% dos artistas não vivem de arte, então [os recursos da lei] não veio pra isso. É tanto que na hora dos 600 reais, que era ajuda mensal para as pessoas, não teve muita gente [solicitando]. Até porque as pessoas já ganhavam antes, sem precisar ser artista. Infelizmente, a arte não é prioridade, nem para a gestão, nem para o artista[13].

Portanto, ainda que criadas sob a égide de uma calamidade pública, as leis federais de caráter emergencial, em suas estruturas normativas, estabelecem pelo menos duas diretrizes: o edital como principal instrumento de gestão; e o uso desse instrumento sob a mesma lógica de períodos não pandêmicos. Desse modo, investigar a competição em torno dos editais no contexto da pandemia implica, necessariamente, compreender a estrutura consolidada desse tipo de ação cultural, uma vez constatado que não houve adequações ou qualquer outro tipo de estratégia inclusiva durante a calamidade pública[14].

Por outro lado, refletir sobre uma estrutura consolidada justamente a partir de uma crise humanitária representa uma espécie de "vantagem epistemológica", considerando a premissa de que é em momentos de crise que as relações de poder se tornam mais evidentes. Como sugeriu a jornalista canadense Naomi Klein (2018), o método neoliberal — descrito como "Doutrina do Choque" — se vale de períodos críticos para aprofundar reformas estruturais e legitimar hierarquias sociais.

> Eu chamo esses ataques orquestrados à esfera pública, ocorridos no auge de acontecimentos catastróficos e combinados ao fato de que os desastres são tratados como estimulantes oportunidades de mercado, de "capitalismo de desastre" [...]. Por mais de três décadas, Friedman e seus poderosos seguidores se dedicaram a aprimorar essa mesma estratégia: esperar uma grave crise, vender partes do Estado para investidores privados enquanto os cidadãos ainda se recuperavam do choque e depois transformar as "reformas" em mudanças permanentes (Klein, 2018, p. 12-13).

*

[13] É possível deduzir que tal declaração se apoia mais em suposições do que em dados empíricos, pois, como será visto na seção 2.2.6, a implementação de sistemas de indicadores culturais no estado é recente e não reflete um mapeamento em números exatos do trabalho artístico.

[14] Aliás, demonstrarei no capítulo 2 que essas leis funcionaram mais como estímulo à institucionalização do Sistema Nacional de Cultura (SNC) e à promoção da "economia criativa" do que como política assistencialista.

Mas compreender o *modus operandi* de um edital de cultura exige, antes, situá-lo no âmbito mais amplo das políticas culturais. Nesse sentido, proponho iniciar a reflexão revisando a própria noção de "políticas culturais", que, para grande parte da literatura especializada, é interpretada como:

> […] o conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, pelas instituições civis e pelos grupos comunitários organizados, a fim de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou de transformação social (Canclini, 1987, p. 26).

Como apontam Brizuela e Rocha (2019, p. 14), apesar de um provável desacordo com o conceito proposto por Canclini, é inevitável considerá-lo, pois ele faz parte do embasamento estrutural de quase toda a bibliografia sobre o tema. A definição de Canclini, no entanto, opera em um plano abstrato. Para analisar sua materialização em práticas concretas, é preciso entender também o conceito de "ação cultural" comumente aceito, isto é, uma série de procedimentos e estratégias que mobilizam recursos humanos, financeiros e institucionais para colocar em prática seus objetivos (Coelho, 1997, p. 31). No caso desta pesquisa, essa materialização é observada sob um filtro específico, o edital, que faz parte das ações de financiamento[15] historicamente divididas em duas grandes modalidades: fomento indireto e fomento direto.

No primeiro, também conhecido como política de "incentivo/renúncia fiscal", o Estado renuncia a parte dos impostos devidos por empresas privadas para que estas escolham os projetos culturais a serem financiados. Esta modalidade de fomento foi introduzida e disseminada no país a partir da década de 1980, tendo como exemplos as leis Lei Sarney — Lei nº 7.505 de 1986 — e, posteriormente, a Lei Rouanet — Lei nº 8.313 de 1991 —, que consolidou o incentivo fiscal como o mecanismo predominante de financiamento cultural nos anos 1990 (NETO, 2017, p. 17).

Já no modelo direto, o Estado distribui recursos do Fundo Nacional de Cultura (FNC)[16] para projetos e iniciativas por meio do Ministério da Cultura (MinC) e de secretarias estaduais e municipais. Historicamente, este apoio direto, também conhecido como "investimento a fundo perdido", ocorria com pouca transparência, sem critérios públicos ou

[15] Além das políticas de financiamento/fomento direto e indireto, são consideradas como "ações culturais", as iniciativas de caráter "estruturante": Sistema Nacional de Cultura (SNC), Plano Nacional de Cultura (PNC), Pontos de Cultura, Câmaras Setoriais, Secretaria da Identidade e Diversidade Cultural (SID) etc.

[16] O FNC constitui o principal sistema de financiamento do governo federal, mas os estados, municípios e o Distrito Federal também possuem seus próprios fundos criados por leis específicas. No capítulo 2 – seção 2.2.5 – descrevo, respectivamente, os sistemas de financiamento do governo de Sergipe e de Aracaju.

chamamento prévio, dependendo exclusivamente da decisão do gestor, prática popularizada como “política de balcão” (Rubim e Neto, 2017, p. 127).

Contudo, a partir da primeira gestão do presidente Lula (2003-2010), o governo federal adotou uma visão crítica a esses modelos de fomento, inaugurando uma nova concepção de cultura. Quando perguntado sobre quais seriam as diretrizes do MinC a partir daquele ano, o então ministro Gilberto Gil respondeu: “a abrangência”. Esse foi o mote para que o “texto-base da Conferência Nacional de Cultura” (2010) desenvolvesse a “tríade conceitual” sobre “cultura”: a) a dimensão simbólica abrangeria a capacidade humana de criar e compartilhar significados por meio de valores, crenças, práticas e símbolos, contemplando tanto expressões populares quanto eruditas; b) a perspectiva econômica compreenderia a cultura como um setor dinâmico, capaz de gerar trabalho, renda e desenvolvimento por meio de novos setores criativos e parcerias com a iniciativa privada, fortalecendo a chamada sustentabilidade; c) Por fim, a vertente cidadã garantiria o direito à fruição, produção e participação na vida cultural, garantindo uma efetiva inclusão social.

Desde então, buscou-se consolidar um novo paradigma, centrado na seleção pública de projetos culturais por meio de editais que, por sua vez, se tornaram o principal instrumento de gestão para o fomento direto no Brasil. A valorização do edital esteve associada à promessa de ampliar os princípios de impessoalidade, democracia, transparência e descentralização, em contraste com os mecanismos de financiamento artístico anteriores.

> Cabe relembrar que os editais, em geral, substituem o apoio baseado na escolha por meio do “balcão”. Ou seja, da decisão unilateral do dirigente, público ou privado. Nesta perspectiva, os editais representam um passo adiante no procedimento de institucionalização, fundamental para a instalação de processos de gestão da cultura mais democráticos, republicanos, transparentes e que recorram a critérios mais afinados com o campo cultural (Rubim e Neto, 2017, p. 160).

Foi com esse entendimento que entre 2003 e 2008, quando Gilberto Gil esteve à frente do MinC, o percentual de recursos distribuídos via editais saltou de 3% para 13% (Calabre, 2013, p. 40). Nos anos seguintes, com Juca Ferreira (2008-2010) à frente do MinC, o índice continuou crescendo, em razão, sobretudo, da articulação federalista proposta pelo Governo Federal. Esse diálogo entre entes federados ocorreu através do Sistema Nacional de Cultura (SNC), que orientava — e ainda orienta — os estados e municípios a adotarem o edital como ferramenta de repasse (Saraiva, 2013, p. 122).

Portanto, um edital de cultura pode ser entendido como um dos instrumentos por meio dos quais o Estado implementa suas ações de "fomento direto", conforme prevê o inciso III do art. 3º do Plano Nacional de Cultura — Lei nº 12.343/2010:

> III - Fomentar a cultura de forma ampla, por meio da promoção e difusão, da realização de editais e seleções públicas para o estímulo a projetos e processos culturais, da concessão de apoio financeiro e fiscal aos agentes culturais, da adoção de subsídios econômicos, da implantação regulada de fundos públicos (Brasil, 2010).

Cabe destacar, contudo, que embora o edital de fomento direto tenha sido celebrado como um avanço institucional, ainda há críticas sobre seu funcionamento, sobretudo por manter a lógica dos incentivos fiscais anteriormente criticada. Um dos problemas reside no fato de que, mesmo que os editais garantam certo grau de transparência e critérios públicos pré-estabelecidos, a "filosofia gerencial" (Carmo, 2016, p. 87) adotada pela Subsecretaria de Fomento e Incentivo à Cultura (SEFIC)[17] impõe requisitos administrativos complexos, o que representa uma barreira para artistas e grupos marginalizados. Além disso, os editais são pensados para financiar a produção de bens e serviços culturais: a política de editais reproduz um jeito de fazer mercadológico — o da produção de bem e serviço — cujo resultado é não atender a todos os fazedores e fazedoras de cultura" (Carmo, 2016, p. 8).

Vale observar ainda que o modelo de fomento direto pode ser subdivido em duas categorias: "fundo perdido" e "projetos autossustentáveis". Enquanto os investimentos "a fundo perdido" visam salvaguardar determinadas expressões artísticas — o que Philippe Urfalino chamou de "filosofia do Estado estético" no contexto francês (Urfalino, 2015, p. 35) —, a busca pela "autossustentabilidade" opera sob a "lógica de mercado", orientada para a maximização do lucro e da produtividade, conforme refletiu Ricardo Antunes:

> Sabemos que, no capitalismo financeirizado da era informacional, se desenvolve cada vez mais uma simbiose entre o que é produtivo e o que é improdutivo, uma vez que no mesmo trabalho podem ser executadas atividades que geram valor e, posteriormente, outras ações voltadas para conferir a qualidade dos produtos criados, mesclando assim ações tanto "produtivas" quanto "improdutivas" — sempre no sentido que lhes é dado pelo capital (Antunes, 2018, p. 31).

Em resumo, o modelo de "fomento direto autossustentável" apresenta semelhanças com o fomento indireto — a exemplo da Lei Rouanet —, sobretudo por exigir contrapartida

[17] Dentro do organograma do Ministério da Cultura, este é o órgão responsável pela construção e organização dos editais culturais.

dos artistas. Em ambos os casos, espera-se que o proponente arque com uma parte dos custos, assumindo os riscos e responsabilidades do empreendimento.

No quadro 1, apresento uma síntese dos modelos de fomento cultural adotados no Brasil, distinguindo suas formas de operação, instrumentos e lógicas predominantes, com ênfase nas transformações ocorridas pós-2003 e na subdivisão entre fomento direto "a fundo perdido" e "autossustentável".

Modelo	Descrição	Instrumentos principais	Lógica dominante
Fomento Indireto	O Estado renuncia parte dos impostos devidos, permitindo que empresas privadas escolham quais projetos apoiar.	Leis de incentivo fiscal (ex.: Lei Rouanet)	Mercado/patrocínio privado
Fomento Direto (pré-2003)	O Estado financia diretamente projetos culturais com recursos públicos, mas sem critérios de seleção.	Convênios, repasses por "balcão"	Decisão discricionária do gestor público
Fomento Direto (pós-2003)	Recursos públicos são distribuídos com base em critérios técnicos e processos seletivos.	**EDITAIS DE CULTURA**	Transparência, impessoalidade e democratização
Fomento Direto – Fundo Perdido	Recursos públicos destinados sem expectativa de retorno financeiro, visando à salvaguarda de expressões artísticas e à promoção de bens simbólicos.	Fundos de cultura; premiações	Valorização simbólica e desenvolvimento cultural
Fomento Direto – Autossustentável	Apoia projetos com potencial de retorno econômico e mobilização de cadeias produtivas culturais.	Fundos de cultura; linhas de investimento com contrapartida	Lógica de mercado, produtividade e competitividade

Quadro 1: Modalidades de fomento cultural.

*

À luz do que foi discutido até aqui, delimitei como objeto de pesquisa as dinâmicas sociais que envolvem músicos e políticas culturais, com foco especial nos "editais culturais" enquanto instrumentos de ação governamental[18]. A partir disso, a tese parte de duas perguntas centrais: como se configuram as dinâmicas dos editais culturais em Aracaju? Como se dá a participação dos trabalhadores da música nesse processo?

[18] No capítulo 2, defino e situo os editais no campo mais amplo das políticas culturais.

A formulação dessas questões, bem como a tentativa de respondê-las, dialoga com um amplo arcabouço de estudos que refletem sobre música e trabalho, tema de interesse central no projeto "Etnografia do trabalho musical em conjuntos e coletivos", coordenado pelo meu orientador, Prof. Dr. José Alberto Salgado. Neste projeto, observamos como a profissão musical pode ser um objeto epistemologicamente fértil, possibilitando variadas perspectivas de análise, tal como sugere o crescente número de pesquisas com este foco em revistas, programas de pós-graduação e eventos científicos[19]. Além disso, importa destacar que esta tese está inserida na linha de pesquisa "Etnografia das Práticas Musicais", do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGM/UNIRIO).

*

Para auxiliar a interpretação dos dados, articulei diferentes conceitos teórico-metodológicos, dentre os quais destacam-se: "campo", "*habitus*" e "capital", de Pierre Bourdieu (1986; 1996; 2003; 2022); e "performances musicais", de Thomas Turino (2008). Outras referências utilizadas serão descritas ao longo do texto. Por ora, apresento aquelas que são fundamentais para acompanhar as primeiras análises, de modo a tornar a progressão de ideias e a leitura mais fluidas.

1.1 Campo, *habitus* e capital

O primeiro deles é o clássico conceito de "campo", desenvolvido por Pierre Bourdieu (1986; 1996; 2003; 2007; 2022), que se mostrou oportuno pela própria natureza de sua episteme, isto é, identificar um espaço social onde diferentes agentes competem por recursos materiais e simbólicos. Em termos gerais, trata-se de um "campo" relativamente autônomo, estruturado por relações de força entre agentes que ocupam posições distintas e desiguais. Tais posições são determinadas, em grande parte, pelo *habitus* — sistemas de disposições adquiridas ao longo da trajetória — dos indivíduos e/ou coletivos, bem como pelo volume dos tipos específicos de capital que os agentes acumulam — econômico, cultural, social e simbólico.

Reitero que, no caso desta pesquisa, o espaço considerado é o "campo das políticas culturais", em que o "edital" representa o mecanismo de consagração e distribuição de capital. Os agentes em disputa são músicos, gestores públicos, instituições e demais trabalhadores

[19] No artigo "Para estudar o trabalho musical: conceitos e notas de apoio ao trabalho de campo", Salgado (2024) realizou uma extensa revisão bibliográfica, na qual encontram-se pesquisas desenvolvidas no âmbito do projeto mencionada: Erthal (2017), Gregory (2012), Lacombe (2014), Meneses (2021), Milito (2019), Navarro (2014), Neres (2016), Pacheco (2013; 2020), Peres (2011; 2015), Rêgo (2022), Ribeiro (2023), Salgado et al (2020), Sandroni (2020), Velón (2022).

vinculados à cadeia produtiva da música. Entre os músicos, é possível perceber diferenças sociais e simbólicas em suas trajetórias, formas de atuação e modos de se relacionar com os editais. De um lado, os "alternativos" — dominantes —, já integrados aos circuitos institucionais. De outro, os "pretendentes", os recém-chegados no campo.

*

A noção de "campo" foi elaborada por Bourdieu para romper com uma tendência sociológica de reduzir os fenômenos culturais à experiência sensível ou ao contexto social imediato, o que o autor chama de "erro do curto-circuito". Esse erro ocorre quando se tenta relacionar diretamente uma produção cultural — como literatura, arte ou ciência — ao contexto social amplo ou à experiência sensível, contentando-se em estabelecer uma relação direta entre o texto e o contexto. Para Bourdieu, essa tendência representa uma forma de reducionismo que ignora as mediações sociais. Como alternativa, o autor desenvolveu seu conceito de campo: um universo intermediário, um "microcosmo" dotado de leis sociais mais ou menos específicas, que se insere entre a produção cultural e o mundo social global.

Porém, a representação desse espaço social não se baseia em dados imediatamente observáveis; requer um esforço de construção intelectual; é de difícil percepção, pois está mascarada pelas interações aparentes entre os agentes. Trata-se de uma "realidade invisível" (Bourdieu, 1996, p. 24): um espaço objetivo que só se torna inteligível por meio da objetivação das relações que o constituem.

Nesse sentido, cabe ao pesquisador reconstruir essa estrutura invisível a partir de indícios empíricos, observando práticas, discursos, trajetórias e identificando os tipos de capital mobilizados pelos agentes. Isso exige um distanciamento em relação às aparências imediatas e uma atenção especial às relações objetivas que organizam o campo em questão. Ou seja, em vez de se ater apenas ao que os agentes dizem ou pensam sobre suas posições, o trabalho analítico também busca compreender como essas posições são constituídas e disputadas, reconhecendo as lógicas que conferem sentido e valor às ações desenvolvidas. Além disso, deve-se considerar a série de posições sucessivamente ocupadas pelos agentes no campo, que, por sua vez, está em constante transformação (Bourdieu, 2016, p. 190) —, bem como o trânsito entre universos distintos.

> É a estrutura das relações objetivas entre os agentes que determina o que eles podem e não podem fazer. Ou, mais precisamente, é a posição que eles ocupam nessa estrutura que determina ou orienta, pelo menos negativamente, suas tomadas de posição. Isso significa que só compreendemos, verdadeiramente, o que diz ou faz um agente engajado num campo (um economista, um escritor, um artista etc.) se estamos em condições de nos

> referirmos à posição que ele ocupa nesse campo, se sabemos "de onde ele fala" (Bourdieu, 2004, p. 23-24).

*

Em outras palavras, para tornar essa reconstrução possível, é necessário considerar as ações dos agentes enquanto resultado da articulação entre suas posições e suas disposições socialmente incorporadas, isto é, seus *habitus*: um sistema de esquemas perceptivos e avaliativos que orienta práticas, gostos, juízos e maneiras de estar no mundo. O *habitus* é a forma incorporada da condição de classe e dos condicionamentos que essa condição impõe. Pode ser individual e/ou coletivo. Reconhecê-lo exige estabelecer correspondência entre determinada posição social e um conjunto de valores.

> Uma das funções da noção de *habitus* é a de dar conta da unidade de estilo que vincula as práticas e os bens de um agente singular ou de uma classe de agentes […]. O *habitus* é esse princípio gerador e unificador que retraduz as características intrínsecas e relacionais de uma posição em um estilo de vida unívoco, isto é, em um conjunto unívoco de escolhas de pessoas, de bens, de práticas (Bourdieu, 1996, p. 21-22).

Portanto, existem duas premissas que se complementam: as posições estruturam as experiências sociais possíveis, enquanto o *habitus*, formado nessas vivências, orienta as práticas que, por sua vez, tendem a reproduzir ou transformar as posições ocupadas. Nesta tese, a noção de *habitus* é mobilizada para identificar e vincular posições sociais, origens socioeconômicas, relações com o trabalho musical, formas de performance, interações com as políticas culturais e disposições estéticas e políticas.

No livro "A distinção: crítica social do julgamento", Bourdieu complementa a noção de *habitus* definindo-a como "princípios geradores de práticas distintas e distintivas" (Bourdieu, 1996, p. 22). Em outros termos, existem modos de comportamento que funcionam como marcadores de distinção. Na sociedade brasileira, por exemplo, a expressão "MPB" é historicamente associada à "boa música" e frequentemente incorporada nos discursos de artistas que buscam acumular prestígio.

*

Outro componente basilar na teoria de Bourdieu é o conceito de "capital". Em "*The Forms of Capital*" (1986), Bourdieu se contrapõe à noção clássica e reducionista da teoria econômica, em que a única forma de capital seria a monetária e as práticas de troca meramente financeiras. Para ele, assumir tal perspectiva implica na dissimulação de outras formas de trocas sociais não financeiras, o que faz com que elas sejam vistas como "desinteressadas".

> Em outras palavras, a constituição de uma ciência das relações mercantis que, na medida em que toma como garantidas as próprias bases da ordem que afirma analisar — propriedade privada, lucro, trabalho assalariado etc. —, e que não é sequer uma ciência do campo da produção econômica, impediu a constituição de uma ciência geral da economia das práticas, que trataria a troca mercantil como um caso particular de troca em todas as suas formas (Bourdieu, 1986, p. 16).

A partir dessa crítica, Bourdieu propõe três formas fundamentais de capital: "econômico", "cultural" e "social". Em linhas gerais, capital econômico é a forma mais reconhecida e imediatamente eficaz dentro do sistema capitalista. Trata-se de recursos diretamente conversíveis em dinheiro e que podem ser institucionalizados sob a forma de propriedade, como terras, imóveis, ações, salários, rendas ou bens de produção. É o tipo de capital que sustenta as trocas econômicas convencionais e confere aos seus detentores o poder de compra, investimento e acúmulo.

Já o capital cultural refere-se ao conjunto de conhecimentos, habilidades, disposições e títulos que os indivíduos adquirem durante a trajetória, especialmente por meio da socialização familiar e da educação formal. Segundo Bourdieu, ele pode existir em três estados: incorporado, sob a forma de saberes, gostos e maneiras de ser; objetivado, em bens culturais como livros, obras de arte, instrumentos; e institucionalizado, na forma de diplomas e títulos acadêmicos. Embora não seja imediatamente conversível em dinheiro, o capital cultural pode gerar vantagens sociais e econômicas, sendo um dos principais mecanismos de reprodução das relações de poder.

O terceiro, o capital social, diz respeito ao conjunto de recursos associados à posse de uma rede durável de relações — familiares, profissionais, políticas ou comunitárias — que oferecem apoio, reconhecimento e oportunidades. Sua eficácia depende tanto da extensão da rede quanto do volume de capital — econômico ou cultural — acumulado pelos membros dessa rede. O capital social também é conversível em capital cultural e econômico — por meio do favorecimento em contratações, negócios ou acesso a espaços privilegiados.

Mas para além de compreender a definição dos tipos de capital, importa considerar as maneiras sutis de sua aquisição, acumulação, distribuição, transmissão, reprodução e conversão. Bourdieu argumenta, por exemplo, que as conversões de um capital para outro são formas estratégicas que visam conservação, transformação ou mobilidade social. Dentro dessa lógica, há dois princípios que guiam as estratégias: a dissimulação do capital econômico e a conservação de energia.

A dissimulação do capital econômico é uma estratégia frequentemente mobilizada pelas classes dominantes para legitimar sua posição social e mascarar as bases materiais do

prestígio, do gosto ou do mérito. Como o capital econômico é a forma mais visível e socialmente reconhecida de poder, ele tende a ser encoberto por outras modalidades de capital que gozam de maior aceitação simbólica — como o capital cultural ou social —, conferindo uma aparência de neutralidade ou "desinteresse" às práticas de dominação. A título de ilustração, um agente cultural pode ostentar uma suposta dedicação pura à arte, quando na verdade dispõe de recursos materiais que lhe permitem sustentar essa posição "desinteressada". Bourdieu argumenta ainda que os outros tipos de capital muitas vezes funcionam como formas convertidas e disfarçadas de capital econômico.

Já a conservação de energia diz respeito às estratégias de reprodução do capital que demandam menos tempo e esforço por parte dos agentes sociais. Trata-se da busca por caminhos mais diretos e eficientes para manter ou ampliar recursos já acumulados, evitando conversões custosas entre as formas de capital. Por exemplo: indivíduos que já possuem capital cultural tendem a investir em espaços onde esse capital tem maior valor — como instituições educacionais de prestígio —, visando sua reprodução com menor gasto de energia.

> Foi visto, por exemplo, que a transformação do capital econômico em capital social pressupõe um trabalho específico, ou seja, um gasto aparentemente gratuito de tempo, atenção, cuidado, preocupação, que, como se vê no esforço de personalizar um presente, tem o efeito de transfigurar o significado puramente monetário da troca e, por isso mesmo, o próprio significado da troca (Bourdieu, 1986, p. 25).

Nesse contexto, torna-se imprescindível considerar o papel do "capital simbólico", isto é, o valor socialmente reconhecido e legitimado que certos agentes acumulam, não apenas por suas posses materiais ou conhecimentos especializados, mas, sobretudo, pelo prestígio, reputação e autoridade que conseguem impor aos demais agentes do campo. O capital simbólico é uma forma de capital que, embora derivada de outras — como o capital econômico, cultural ou social —, adquire autonomia relativa e pode ser convertida em reconhecimento legítimo. No campo das políticas culturais, esse tipo de capital opera como um marcador invisível, mas decisivo, na definição do que é considerado "arte legítima" e, portanto, digno de financiamento público.

Por essa via, Bourdieu concebe o "discurso" como uma das formas privilegiadas de reprodução do poder simbólico. Ao nomear, classificar ou julgar, os agentes dominantes produzem efeitos sociais concretos, pois suas palavras simbolizam o peso do reconhecimento e da autoridade que ocupam no campo.

> Esse princípio de construção é um dos elementos constitutivos de nosso *habitus*, uma estrutura mental que, tendo sido inculcada em todas as mentes

> socializadas de uma certa maneira, é ao mesmo tempo individual e coletiva; uma lei tácita (*monos*) da percepção e da prática que fundamenta o consenso sobre o sentido do mundo social [...], fundamenta o senso comum. Isto é, as pré-noções do senso comum e as *folk categories* da sociologia espontânea, aquelas que a boa metodologia manda que se questione primeiro, podem, como aqui, estar bem fundamentadas, porque contribuem para criar a realidade que evocam. Quando se trata do mundo social, as palavras criam as coisas, já que criam o consenso sobre a existência e o sentido das coisas, o senso comum, a *doxa* aceita por todos como dada (Bourdieu, 1996, p. 127).

*

Em termos gerais, as noções de campo, *habitus* e capital são complementares e fundamentais para a análise das dinâmicas sociais. A construção metodológica de um determinado campo exige considerar esses conceitos de forma articulada, reconhecendo que a concorrência entre diferentes tipos de capital estrutura as relações de força. É nesse contexto que o *habitus* orienta as estratégias dos agentes em suas tomadas de posição, isto é, suas tentativas de conservar ou transformar a estrutura do campo.

Bourdieu utiliza o termo "estratégia" para se referir às ações dos agentes no campo, que podem ser compreendidas como "estratégias de conservação" ou "estratégias de subversão". Os que ocupam posições dominantes tendem a adotar estratégias que visam à manutenção da ordem vigente, resguardando os critérios de consagração que os favorecem. Já aqueles em posições subordinadas recorrem a estratégias subversivas, tentando redefinir os valores e as regras do campo para deslocar a hierarquia simbólica.

No entanto, proponho uma leitura complementar baseada na distinção entre "táticas" e "estratégias", sugerida por Michel de Certeau (1998). Para este autor, "estratégia" é uma ferramenta de poder e controle, geralmente utilizada por instituições ou pessoas em posições de autoridade. Já as "táticas" são maneiras pelas quais os indivíduos, situados fora desses espaços de poder, buscam transformar estruturas, criando brechas para suas próprias ações e identidades. Tais práticas são marcadas pela improvisação, pela efemeridade e por uma certa "máscara de conformidade", sendo, portanto, "táticas do dia a dia" que operam dentro das fissuras do sistema (Certeau, 1998, p. 97-106).

> Ela opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as "ocasiões" e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas. O que ela ganha não se conserva. Este não-lugar lhe permite, sem dúvida, mobilidade, mas numa docilidade aos azares do tempo, para captar no voo as possibilidades oferecidas por um instante. Tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. Aí vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia (Certeau, 1998, p. 100-101).

Adicionando as ideias de Certeau a este escopo teórico, a noção de “estratégia” será utilizada para se referir às ações que indivíduos, grupos e instituições em posição dominante buscam conservar seus lugares dentro do campo cultural, seja por meio da participação na gestão, na organização de coletivos ou na conservação de padrões estético-musicais socialmente consagrados. Por outro lado, a ideia de “tática” refletirá as ações dos “dominados”, ou seja, as práticas cotidianas e adaptativas de músicos novatos no campo, caracterizadas pela imediatez ao lidar com regras até então desconhecidas. Em resumo, as ações “táticas” se diferem das “estratégias de subversão” — proposta por Bourdieu — na medida em que os “pretendentes” não visam, necessariamente, alcançar posições superiores no campo, mas o acesso efêmero a recursos específicos.

1.2 Tipologia das performances musicais

Para auxiliar a descrição das práticas musicais, também recorri às dimensões analíticas propostas por Thomas Turino (2008) ao desenvolver um quadro teórico composto por diferentes “campos musicais” — *music fields*, no idioma original. Para Turino, a música não é uma prática única, mas um conjunto de atividades distintas que atendem a diferentes necessidades humanas. Cada campo se organiza a partir de seus próprios “enquadramentos”, isto é, “[…] seu próprio quadro de interpretação, valores, responsabilidades, práticas, recursos sonoros e concepções distintas do que é música” (Turino, 2008, p. 21).

Embora o quadro analítico desenvolvido pelo autor seja inspirado nas ideias de Bourdieu (Turino, 2008, p. 25-26) — como sugere a própria nomenclatura —, existem diferenças substanciais entre os “campos”. Enquanto Bourdieu busca oferecer uma matriz analítica ampla para a estruturação das práticas sociais, Turino delimita domínios específicos de atividade artística, voltando-se aos modos de produção musical e suas funções sociais. Para evitar interpretações equívocas e repetições terminológicas, passarei a me referir aos “campos” de Turino como “performances”.

A distinção entre os tipos de performance musical proposta pelo autor — “participativa”, “apresentacional”, “música de alta fidelidade” e “arte de áudio em estúdio” — é construída a partir dos propósitos, valores, papéis artísticos, práticas e características sonoras das práticas musicais. Para tanto, o autor mobiliza aportes teóricos diversos, compondo um modelo interpretativo mais direcionado às dimensões afetivas, comunicativas e sociais da experiência musical. Nesse sentido, ele se baseia nas ideias de Gregory Bateson (1972), Charles Peirce (1972) e Mihaly Csikszentmihalyi (2020).

Bateson define arte como uma forma especial de comunicação e, portanto, essencial para a sobrevivência humana, capaz de formar e sustentar identidades coletivas e individuais. Propõe ainda que a comunicação por meio da linguagem artística representa o equilíbrio entre a razão e o que flui do subconsciente, tornando a conexão entre os seres humanos mais profunda.

Peirce, também interessado nos efeitos especiais da comunicação, cria conceitos semióticos para refletir como os signos se relacionam com objetos. Para ele, sinais são quaisquer coisas que geram efeito representativo em um observador; que veiculam alguma mensagem. Segundo o autor, há três modos de conexão entre um sinal e seu objeto representativo: icônico, indicial e simbólico. O signo icônico é o tipo mais básico para as classificações culturais, operando no âmbito da semelhança. Classificamos determinados fenômenos a partir da semelhança de suas características. Sonoramente, por exemplo, "[...] reconhecemos uma nova música como pertencente a um estilo ou gênero particular porque soa como outras músicas que ouvimos" (Turino, 2008, p. 6).

Já o índice possui relação de continuidade ou causalidade com o objeto que representa. A conexão entre o índice e sua representação é determinada por sua coexistência física. O clássico exemplo de Peirce é a relação causal entre fogo e fumaça, em que esta sugere a existência daquele. Ele observa também que o modo como um sinal indicial é interpretado varia de acordo com o contexto e a experiência pessoal do receptor. No entanto, no âmbito de grupos sociais, as experiências compartilhadas podem gerar associações indexicais comuns. Ou seja, os efeitos significativos podem ser semelhantes para pessoas integradas à mesma cultura. A presença de zabumba e triângulo numa formação instrumental, por exemplo, sugere um tipo de forró tradicional, por indexar uma atmosfera típica de celebrações juninas no nordeste brasileiro.

O terceiro e último sinal é do tipo simbólico, estabelecido por meio de definição linguística e dos acordos socialmente construídos. A palavra "árvore" não tem semelhança ou relação causal com uma árvore. Ela representa uma árvore porque as convenções linguísticas e culturais a determinam assim. Os sinais simbólicos não atuam na semelhança ou concorrência com outros objetos, mas servem como significados gerais, tornando-se, portanto, mais autônomos em relação a contextos específicos. A partir disso, Turino defende que as artes têm potencial icônico e indicial, enquanto o signo simbólico opera na linguagem cotidiana.

A última referência importante para as proposições de Turino é Csikszentmihalyi (2020), com seu conceito de fluxo — *flow*, em inglês —, que significa "[...] um estado de concentração elevado, que ocorre quando alguém está tão concentrado na atividade em questão

que todos os outros pensamentos, preocupações e distrações desaparecem e o ator está totalmente presente" (Turino, 2008, p. 4). O autor sugere que o estado de fluxo, enquanto promotor de crescimento psíquico e libertação, depende de condições particulares: a) equilíbrio entre habilidades-desafios; b) estabelecimento contínuo da expansão de conhecimentos, proporcionando desafios constantes; c) reconhecimento social, para que os indivíduos se sintam confiantes e concentrados; d) e delimitação do tempo e lugar, para que haja sintonia com a vida cotidiana.

*

Apoiando-se nesses conceitos, Turino defende que a rede de significados envolvida no "enquadramento" das artes e, mais especificamente, nas performances musicais, difere da linguagem objetiva, pois na música os signos atuam no nível do sentido, provocando imaginação, reações físicas e sentimentos de pertencimento. Nesse sentido, ele inicia sua tipologia das performances com a chamada "performance participativa"[20], que consiste na contribuição ativa de todas as pessoas envolvidas no som e no movimento de um evento musical. Nela, não existe distinção entre artista e público e há maior potencial de interação sônica, social e cinestésica. Os critérios de avaliação nesse tipo de performance estão mais voltados ao nível de participação alcançado do que à qualidade do som e, por isso, não se exige alta competência técnica musical para participar, desde que haja equilíbrio entre os desafios e as habilidades adquiridas — condição essencial para a "experiência do fluxo".

Segundo o autor, na performance participativa os músicos mais virtuosos se responsabilizam pela parte rítmica, dando maior liberdade para a harmonia e a melodia, geralmente executadas por músicos em nível iniciante. Com base na ideia de "*frame*", Turino assim define a música participativa: as pessoas, atraídas pela socialização, comparecem ao evento sabendo que se espera delas atuação ativa.

Como o aspecto participativo tem destaque neste tipo de evento, há pouco espaço para expressões individuais, pois a atividade limita a experimentação pessoal de determinados músicos. Ou seja, o *ethos* comunitário se sobrepõe aos impulsos individuais.

> Em comparação com os outros campos musicais, a música/dança participativa é a mais democrática, a menos competitiva formalmente e a menos hierárquica. Como tal, o desempenho participativo não se encaixa bem com os valores culturais mais amplos da formação capitalista-cosmopolita, em que a competição e a hierarquia são proeminentes e a obtenção de lucro é muitas vezes o objetivo principal (Turino, 2008, p. 35).

[20] Tradução minha. No idioma original a expressão é "*Participatory Performance*".

A estruturação sonora de uma performance participativa é baseada em formas abertas, seções repetidas e contrastantes, começos e finais ampliados, repetição do material melódico, repetição motívica e constância de padrões rítmicos. O autor associa a repetição, sobretudo rítmica, com seu potencial de facilitar a sincronia social, pois os signos icônicos se fazem presentes pela semelhança de gestos e movimentos reproduzidos coletivamente. "Sincronia", portanto, é uma palavra-chave da performance participativa. Outras características são: textura densa, sobreposição de partes instrumentais e vocais; sistemas de afinação não limitados às convenções ocidentais; e alta intensidade de volume.

*

A "performance apresentacional"[21], por sua vez, caracteriza-se por um cenário delimitado — geralmente com palco, iluminação e cenografia — e por um público que participa como ouvinte contemplativo. Tal enquadramento se assemelha às apresentações teatrais, em que a plateia assiste em silêncio e se manifesta apenas por meio de aplausos em momentos convencionais.

Nesse formato, a responsabilidade dos artistas é manter a atenção do público por meio da apresentação, que costuma ser cuidadosamente roteirizada. São definidos previamente o repertório, a estrutura formal, a duração dos solos, os momentos de início e encerramento, bem como os contrastes internos e as mudanças dramáticas. O planejamento é parte essencial do processo. A avaliação da performance se baseia em critérios como habilidades técnicas, virtuosismo e inovação criativa por parte dos músicos.

> Esse modo de preparação indica a concepção de uma peça musical como um item definido, um objetivo de arte, enquanto na música participativa, uma peça é mais como um conjunto de recursos, como as regras e movimentos padrão de um jogo, refeitos de novo a cada performance (Turino, 2008, p. 54).

A música de apresentação se estrutura também em torno das expectativas do público. Turino observa que muitos ouvintes desse tipo de performance estão interessados em experiências ligadas à grandiosidade e ao prestígio, o que confere ao evento uma certa aura de sofisticação. Há também o desejo de contato simbólico com o artista, muitas vezes construído pela indústria cultural como uma figura heroica. Além disso, parte do público busca ouvir versões fiéis às gravações originais de suas músicas favoritas, enquanto outros se interessam por interpretações inovadoras.

Do ponto de vista sonoro, essa modalidade costuma apresentar texturas transparentes, com pouca sobreposição de instrumentos, permitindo que os solistas se

[21] Tradução minha. No idioma original a expressão é "*Presentational Performance*".

destaquem. As formas musicais tendem a ser mais extensas e complexas, reforçando a sensação de progressão e desenvolvimento dramático. É comum haver maior experimentação de timbres e atenção ao contraste formal — elementos que, juntos, sustentam a expectativa de uma performance planejada e tecnicamente refinada.

*

A "gravação de alta fidelidade"[22] diz respeito às práticas em que a gravação sonora busca representar com precisão uma performance ao vivo. A função central desse tipo de produção é permitir acesso a ouvintes geograficamente distantes do evento original, como no caso de fonogramas, gravações de shows e registros etnográficos. A ideologia subjacente a esse modelo é que "o que você ouve nos discos foi ou pode ser tocado ao vivo" (Turino, 2008, p. 56). A noção de autenticidade está associada à fidelidade técnica e timbrística.

Embora a mediação tecnológica seja inevitável numa gravação, procura-se minimizar a manipulação do som em estúdio. A coleta e o tratamento de áudio são cuidadosamente planejados para preservar a "pureza" dos instrumentos acústicos e evitar processamentos que resultem em timbres artificiais. Muitas vezes, são utilizadas tecnologias para simular elementos de uma performance ao vivo, como reverberações de ambiente ou reações do público, reforçando a sensação de presença.

Nesse tipo de prática musical, profissionais como engenheiros de som, técnicos de captação e arranjadores têm papel central. Suas competências são medidas pela relativa capacidade de operar equipamentos e adaptar mixagens de modo que se adaptem a diferentes formatos de reprodução, como rádios, vinis ou plataformas digitais. Esses profissionais são vistos como coautores da obra gravada, dada a influência que exercem no resultado.

*

Por último, a "arte de áudio em estúdio"[23] refere-se à criação musical intencionalmente dissociada da performance ao vivo, sendo uma categoria livre de qualquer noção de "autenticidade acústica". Seu valor está mais ligado à capacidade de gerar sons eletrônicos que não remetem a instrumentos acústicos, embora esses sons possam funcionar como recursos indexicais em outros modelos de performance. Quanto menos icônico for um som, mais ele pode ser interpretado indexicalmente como um elemento moderno ou transgressor.

A diferença substancial entre a gravação de alta fidelidade e a arte de áudio em estúdio é que a primeira busca mascarar as técnicas de criação e manipulação eletrônica,

[22] Tradução minha. No idioma original a expressão é "*Field of High Fidelity*".
[23] Tradução minha. A expressão, no idioma original, é "*Field of High Fidelity*".

enquanto o segundo destaca e celebra esses processamentos. Ao comparar com outros tipos performáticos, Turino sugere que este possui o menor potencial de integração social devido ao seu modo de criação individualizado, pois, na contemporaneidade, uma única pessoa sozinha pode criar música no computador ou no celular. O enquadramento da arte sonora de estúdio, embora não carregue signos indexicais de assimilação imediata, já que as criações sonoras não têm correlatos nos padrões tradicionais de produção musical, é objeto de estudo por pesquisadores dedicados à "psicoacústica".

1.3 Outros procedimentos metodológicos

Outros procedimentos metodológicos mobilizados nesta pesquisa incluem: trabalho de campo; 26 entrevistas semiestruturadas; dois questionários *on-line*; observação participante em 10 reuniões institucionais, incluindo conferências, audiências públicas e oitivas; participação observante em shows musicais e ensaios; registros em áudio, vídeo e fotografia; transcrições de discursos orais; observação de comportamentos em redes sociais digitais; levantamento de dados em veículos jornalísticos, como Cinform, Jornal da Cidade, Mangue Jornalismo e O Sergipense; e revisão de literatura[24]. Também realizei um mapeamento dos órgãos e equipamentos culturais em nível municipal — Fundação Cultural Cidade de Aracaju (FUNCAJU) — e estadual — Fundação de Cultura e Arte Aperipê (FUNCAP) —, bem como um levantamento cronológico dos agentes que presidiram essas instituições entre os anos de 2003 e 2025[25].

*

Pelas mesmas razões que me levaram a detalhar, nesta introdução, apenas as referências teóricas centrais, a descrição de algumas técnicas de produção de dados também será realizada ao longo da tese. Por ora, discuto sobre as formas de alteridade experimentadas no trabalho de campo, bem como as vantagens e limitações de uma pesquisa etnográfica feita "em casa".

Ao traçar o desenvolvimento da antropologia no Brasil, Mariza Peirano (1999) descreveu como a noção de "diferença" passou por mudanças ao longo das últimas décadas. Nesse percurso, a autora identificou quatro tipos ideais de "alteridade": a) a alteridade radical, tradicionalmente associada ao estudo de populações indígenas ou à pesquisa fora do território

[24] O levantamento bibliográfico foi realizado em banco de dados distintos, incluindo Google Acadêmico, SciELO, periódicos CAPES, JSTOR. A lista completa está disponível num arquivo do Google Planilhas: <https://docs.google.com/spreadsheets/d/1aPXcfok0-XMh22qxoNjfxnEK07n0OyTvInHEn8oHo-M/edit?usp=sharing>.
[25] Ver quadro 7.

nacional; b) o contato com a alteridade, que foca nas relações entre a sociedade nacional e os grupos indígenas; c) a alteridade próxima, que se volta para a investigação em contextos urbanos e próximos ao pesquisador — "em casa"; d) e a alteridade mínima, na qual os próprios cientistas sociais e sua produção intelectual se tornam objetos de reflexão.

Os dois primeiros tipos não correspondem às técnicas empregadas nesta pesquisa. O terceiro e quarto tipos, por outro lado, foram experimentados. Segundo Peirano, a "alteridade próxima" é caracterizada pela pesquisa realizada em contextos urbanos, relativamente familiares ao pesquisador. A autora argumenta que a antropologia feita "em casa" se tornou uma prática desejável e consolidada no Brasil desde os anos 1970, permitindo analisar as formas de sociabilidade em nossas próprias metrópoles (Peirano, 1999, p. 11):

> No estudo da alteridade próxima, a opção teórica tem sido via predileta para se alcançar o objeto de estudo. Assim, foi a escola de sociologia de Chicago uma das fontes principais de interlocução de Gilberto Velho [...]. Por este caminho abriu-se a possibilidade de pesquisar temas urbanos sensíveis, que vão de estilos de vida da classe média a hábitos culturais do psiquismo, consumo de drogas e violência. Neste contexto, deu-se a primeira pesquisa de campo no país considerada plenamente "urbana" nos termos da antropologia atual, e teve como exemplo o estudo de um edifício no bairro de Copacabana, o então conhecido "Barata Ribeiro 200". Essa linha expandiu-se para mais tarde incluir setores populares, velhice, gênero, prostituição, parentesco e família, música, política (Peirano, 1999, p. 12).

Já a "alteridade mínima", apesar de se situar no arcabouço de pesquisas realizadas "em casa", diferencia-se da "alteridade próxima" pela abordagem temática: o "próprio trabalho intelectual dos cientistas sociais" (Peirano, 1999, p. 14) ou, por extensão, dos pares com os quais o pesquisador dialoga. Considerando as proposições de Peirano (1999), portanto, empreendi uma pesquisa feita "em casa", transitando entre a alteridade "próxima" e "mínima", sendo a primeira representada pela minha pouca familiaridade com as políticas culturais, e a segunda pela minha atuação profissional enquanto "músico" e proponente. Em outras palavras, analisei um campo social urbano do qual sou nativo, o que, em princípio, sugere facilidade na produção de dados.

Por outro lado, pesquisas dessa natureza, quando não empreendidas de maneira crítica, podem gerar resultados triviais. Tal como refletiu Marilyn Strathern (2014), o desafio da pesquisa feita "em casa" reside precisamente no risco de que a familiaridade, ao eliminar a distância, leve à presunção de que o pesquisador já conhece o que observa. Isso transforma o objeto de estudo em algo pré-conhecido e dificulta o fundamental movimento de reflexividade exigido pela etnografia. O obstáculo principal é que o indivíduo que pesquisa no seu próprio

contexto social não pode escapar da sua própria autoconsciência e da adesão aos pressupostos culturais que o formam.

> Colocar-se na posição de autor é testemunhar o mundo através de olhos diferentes; mas o que é visto tem de ser provisório devido ao próprio ato de conscientização que ocorre ao assumir o ponto de vista de outra pessoa. A acusação de trivialidade se refere ao fato de que se podem colocar inúmeros pontos de vista lado a lado e ainda assim ter a impressão de que eles oferecem pouco que já não tenha sido apreendido de outra forma quando comparados com o próprio ponto de vista. Se o ponto de vista não tiver sua autoria revista — se não for absorvido como um processo enriquecedor cujo propósito é o autoconhecimento —, pode-se considerar que ele acrescenta muito pouco. Não rende nada que já não seja conhecido, ainda que o seja de outras formas (Strathern, 2014, p. 150).

A fim de evitar interpretações orientadas por predisposições analíticas, dividi a atenção entre dois universos relativamente autônomos: as políticas culturais e o trabalho musical. Essa dualidade justifica-se porque muitas trajetórias artísticas se desenvolvem de forma alheia às políticas culturais. A relação com os editais ocorre de maneira circunstancial, especialmente porque nunca houve — até a promulgação da PNAB — expectativas de ações culturais continuadas[26]. Os editais são, portanto, percebidos como oportunidades pontuais que surgem de forma esporádica e exigem respostas rápidas — muitas vezes sem que os músicos tenham tempo hábil ou os recursos necessários para se preparar adequadamente[27]. Portanto, seria um equívoco reduzir a análise das práticas musicais ao filtro das políticas públicas e vice-versa.

Para compreender o campo das políticas culturais, participei de 10 reuniões institucionais, conforme listadas no quadro 3. Esses encontros foram oportunos por reunirem agentes culturais com perfis diversos: políticos, gestores de cultura, empresários e artistas de segmentos variados. Na maioria dos casos, frequentei as reuniões na condição de ouvinte. Já no final de 2023, participei da IV Conferência Estadual de Cultura de Sergipe como "delegado" — um agente oficialmente escolhido para representar determinado território. Naquela ocasião, representei a cidade onde resido, Nossa Senhora do Socorro, após eleição realizada na I Conferência Municipal de Cultura[28]. Apesar dessa "vantagem pontual" — pois depois da conferência o título de "delegado" não tem utilidade —, em todos os encontros institucionais

[26] A PNAB tem validade de cinco anos.
[27] Dificilmente se percebe trajetórias artísticas integralmente mantidas com o financiamento público, com exceção de alguns poucos agentes que possuem agendas de apresentações que se confundem com o calendário cultural do Estado. Existem casos emblemáticos de artistas que moram em outros estados, são servidores públicos e frequentam Aracaju por meio dos convites diretos feitos pelos órgãos de cultura locais.
[28] Por pouco não fui eleito delegado para representar Sergipe na etapa nacional. A dinâmica dessa eleição, bem como da Conferência Estadual, é comentada na seção "Conferências" — 2.2.3.

tive oportunidades similares de voto e/ou fala, o que revelou, aliás, como o meu volume de capital social e cultural beneficiou um certo protagonismo nos debates públicos, pois, nessas situações, o direito de fala reservado à sociedade civil é limitado. Esse tipo de privilégio foi observado também em eventos comemorativos, como no "Dia do Folclore", em 2023, e no "Dia da Sergipanidade", em 2024, circunstâncias em que fui convidado para ceder entrevistas em programas de TV locais — mesmo não sendo um artista ligado, por exemplo, às manifestações "folclóricas". Cumpre acrescentar que registrei em áudio os debates e conversas informais viabilizados por esses encontros, o que enriqueceu a produção e análise de dados.

REUNIÃO	INSTITUIÇÃO RESPONSÁVEL	DATA	LOCAL
COMÍCIO LUIZ E FABIANO	Candidatos a prefeito e vice-prefeito, respectivamente.	23/09/2024	Porto Farol Eventos
CONFERÊNCIA ESTADUAL	FUNCAP/MinC	22/11/2023	Teatro Atheneu
CONFERÊNCIA MUNICIPAL DE SOCORRO	SECULT	30/10/2023	Praça da Juventude
LANÇAMENTO DOS EDITAIS LPG	FUNCAP	23/10/2023	Rua de São João
LANÇAMENTO DOS EDITAIS LPG	FUNCAJU	19/10/2023	Sede da Prefeitura
DIA DO FOLCLORE	FUNCAP	22/08/2023	Centro Cultural/Maloca
EDITAL ECONOMIA CRIATIVA	SEBRAE	15/08/2023	SEBRAE
OITIVA LPG - SETOR MÚSICA	FUNCAP	06/03/2023	TEATRO ATHENEU
SEMINÁRIO DE ORIENTAÇÃO SOBRE A LPG	FUNCAP	18/11/2022	Real Classic Hotel
APRESENTAÇÃO DOS AGENTES TERRITORIAIS	FUNCAP	12/02/2025	Biblioteca Epiphanio Dória

DA GRANDE ARACAJU

Quadro 2: Lista de reuniões e conferências.

Paralelamente, consultei uma extensa bibliografia especializada em políticas culturais a fim de construir um panorama histórico sobre a institucionalização da cultura no Brasil. Constatei que não existem obras únicas que sistematizam de maneira linear os principais acontecimentos normativos. A partir disso, elaborei um quadro próprio — disponível no Apêndice A — listando cronologicamente informações encontradas em livros, artigos, relatórios governamentais, legislações, atas de conferências e outros documentos oficiais. Essa "linha do tempo" serviu de base para entender a estrutura atual das políticas culturais.

Quanto à pesquisa de campo empreendida junto aos músicos e gestores públicos, os procedimentos metodológicos adotados variaram de acordo com o grau de intimidade estabelecido com cada um. A relação com grande parte dos tocadores foi, em geral, mais espontânea, sobretudo porque compartilhamos espaços profissionais comuns. Durante os fins de semana, por exemplo, muitos encontros ocorreram de maneira imprevista em festas particulares compostas por mais de uma atração. Entre as trocas de banda e passagens de som, surgiam oportunidades para conversas rápidas. Eu aproveitava esses momentos para instigar assuntos relacionados ao foco da pesquisa, lançando perguntas aparentemente casuais, como: "Você viu que saiu um edital da Lei Paulo Gustavo?".

Para não limitar a coleta de dados a situações circunstanciais — e percebendo uma certa "indisposição" para discutir questões relacionadas ao trabalho e aos editais, por parte dos tocadores —, outros artifícios metodológicos foram adotados. Um deles foi frequentar o "Estúdio Bateras", gerenciado por Dedé, baterista que me acompanha profissionalmente desde 2013. O local, apesar de ser um espaço para ensaios e gravações, também funciona como ponto de encontro entre músicos. Quando os ensaios acabam, as pessoas ficam conversando nos corredores ou na portaria. Passei a visitar o estúdio "espontaneamente" durante algumas tardes, o que me permitiu observar ensaios, ouvir relatos, registrar conversas e outras interações. Outro artifício consistiu em convidar os músicos para cafeterias ou bares, onde as conversas fluíam de maneira mais "natural". Apenas no momento dos encontros eu revelava o interesse da pesquisa, o que, contudo, não foi recebido com constrangimento.

Já com os músicos alternativos, as interações ocorreram de maneira mais pontual e protocolar, como em situações de entrevistas agendadas ou em reuniões institucionais. Apenas quatro integrantes desse grupo concederam-me entrevistas em profundidade e me receberam em suas casas, o que proporcionou momentos mais densos de escuta. Ainda assim, as conversas

eram marcadas por um certo "distanciamento simbólico". Essa tensão apareceu de forma concreta quando um baterista comentou que soube que eu estava fazendo uma pesquisa "pra meter o pau na safadeza". Essa fala evidenciou, por um lado, uma suspeita com relação ao meu papel de pesquisador e, por outro, expôs os limites da minha pesquisa de campo. De modo similar, certos tocadores demonstravam resistência ao diálogo, pois ou não me reconheciam como "par" ou se mostravam pouco interessados nos editais. No capítulo 4 explico que uma das possíveis razões para isso é que os tocadores, dentre outras coisas, caracterizam-se por um alto grau de despolitização e posturas reacionárias[29].

Enfrentei obstáculos parecidos na interlocução com agentes políticos. Não foram raras as vezes em que participei de encontros institucionais apresentando algumas reflexões desta tese, muitas das quais não convergem com as perspectivas dos gestores públicos. Portanto, algumas reuniões foram marcadas por debates acalorados que inviabilizaram a continuidade de relações brandas. Nesse sentido, embora alguns acessos tenham sido facilitados pelo acúmulo de capital social e cultural, outros muitos foram fechados por conta de divergências de pensamento.

Mas é importante enfatizar que, independentemente das barreiras relacionais, indivíduos que ocupam cargos políticos nem sempre estão abertos ao diálogo proposto por um pesquisador. Essa resistência pode ser atribuída a fatores como a preservação da imagem pública, sobretudo quando as pesquisas abordam temas sensíveis que podem expor vulnerabilidades. A natureza desta tese pode ter sido interpretada como uma "ameaça" por aqueles que ocupam cargos públicos. A pouca colaboração pode ser uma forma de defesa contra supostos riscos que esta pesquisa representa para suas posições ou reputações.

*

Para superar as dificuldades oriundas desses conflitos simbólicos, outro recurso adotado foi o modelo "indiciário" proposto por Carlo Ginzburg (1989). Seu método mostrou-se útil por oferecer uma abordagem centrada na atenção a detalhes que muitas vezes são ignorados, mas que podem revelar dados pouco visíveis na superfície dos discursos. Observei com atenção pequenos gestos, escolhas de palavras, posicionamentos em redes sociais, modos de se apresentar publicamente[30] etc. Nesse sentido, as plataformas digitais foram uma fonte importante de dados. Por meio delas, artistas e instituições produzem conteúdos de divulgação

[29] Ver subcapítulo 4.3.
[30] Na seção 4.5.1, ao analisar como a "sergipanidade" é interpretada e mobilizada pelos tocadores, mostro como o sotaque muitas vezes é "ajustado" inconscientemente em situações de entrevistas, discursos públicos e até na maneira de cantar.

profissional e, por vezes, compartilham reflexões valiosas. Os dados coletados nesses ambientes virtuais tendem a ser mais informativos do que aqueles obtidos por meio do meu contato direto. Dentre os aplicativos usados com essa finalidade, destaco: WhatsApp, Instagram, YouTube e Spotify.

Cumpre acrescentar que o sistema indiciário também serviu para interpretar discursos de agentes com quem mantive contato mais estreito e, aparentemente, mais espontâneo. Ao descrever trajetórias, essa escolha metodológica contribuiu para evitar o que Bourdieu (2016) chamou de "ilusão biográfica". Esta consiste em atribuir aos discursos individuais uma coerência narrativa contínua, como se o habitus pudesse ser explicado unicamente pela sucessão cronológica de eventos significativos ou pela realização de projetos pessoais. Em outros termos, as pessoas tendem a contar suas respectivas histórias de vida baseadas em episódios emblemáticos e coerentemente ordenados. No entanto, "o real é descontínuo, formado por elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e, portanto, mais difíceis de serem apreendidos, pois surgem de modo incessantemente imprevisto, fora de propósito e de forma aleatória" (Tobbe-Grillet, 1984, p. 208 *apud* Bourdieu, 2016, p. 185).

1.4 Estrutura do texto

Até aqui apresentei o problema de pesquisa: como se configuram as dinâmicas dos editais culturais em Aracaju? Como os trabalhadores da música participam desse processo? Para responder a essas questões, recorri aos conceitos de "campo", "*habitus*" e "capital" (Bourdieu, 1986; 1996; 2003; 2022), além do conceito de "performances musicais" (Turino, 2008), que ajudaram a compreender as disputas e lógicas de legitimação presentes no campo das políticas culturais. Justifiquei o recorte temporal com base na análise da distribuição de recursos oriundos das leis federais de fomento direto implementadas a partir de 2020 — Lei Aldir Blanc (LAB), Lei Paulo Gustavo (LPG) e Política Nacional Aldir Blanc (PNAB). Por fim, apontei os procedimentos metodológicos adotados na pesquisa de campo.

No capítulo 2, intitulado "A institucionalização da cultura em Sergipe", apresento um panorama histórico das políticas culturais no Brasil entre 1930 e 2025, destacando os marcos recentes que consolidaram o uso dos "editais" como principal instrumento de gestão e a "economia criativa" como a filosofia gerencial que orienta as ações culturais. Também analiso a implementação do Sistema Nacional de Cultura (SNC), tanto em nível estadual quanto em nível municipal, acompanhando a atuação dos órgãos gestores de cultura — FUNCAP e FUNCAJU —, a realização de Conferências, a criação de Conselhos e Planos, bem como os

Sistemas de Financiamento e de Indicadores Culturais adotados pelo Estado. Por fim, sistematizo um conjunto de regras explícitas e implícitas que regem o jogo dos editais.

Já no capítulo 3, apresento o grupo de músicos identificados como "alternativos". Esses artistas se posicionam em contraposição ao "*mainstream* sergipano" — dominado por gêneros musicais de apelo popular e sustentado por um esquema político-empresarial hegemônico —, o que fundamenta sua categorização sob rótulos como "alternativos" ou "*undergrounds*". Apesar disso, destaco a posição dominante que eles ocupam no campo das políticas culturais em Sergipe, condição justificada, em parte, pela convergência de valores entre suas práticas musicais e as regras estabelecidas institucionalmente. Além disso, descrevo outros aspectos que contribuem para a permanência desses músicos em uma posição elevada: a escolha de gêneros musicais que sugerem um "*habitus* crítico"; a produção de músicas e shows autorais; características performáticas próximas ao que Turino (2008) definiu como "performance apresentacional"; e o engajamento político por meio do Coletivo de Músicos Sergipanos (COMUS).

No capítulo 4, o foco recai sobre o grupo de músicos aqui denominados como "tocadores". Trata-se de artistas que ocupam posições mais baixas no campo das políticas culturais, condição que interpreto como reflexo das especificidades que caracterizam suas trajetórias e práticas musicais. Esses músicos conduzem suas carreiras com base nas convenções do trabalho musical às quais estão integrados: execução de *covers*; domínio de repertórios populares; e modos de apresentação que buscam atender às expectativas dos contratantes em festas particulares e bares. Além disso, são pessoas com origens socioeconômicas humildes, pouco engajadas politicamente e com menor nível de escolarização em relação aos músicos alternativos. Todos esses fatores contribuem para a construção de um *habitus* que os leva a interpretar as regras dos editais e a criarem "táticas" (Certeau, 1998) a partir de óticas específicas, não necessariamente convergentes com as interpretações das curadorias. Para exemplificar, descrevo suas concepções sobre "sergipanidade" e suas formas de lidar com a tecnocracia e o "mercado de projetos".

No último capítulo, apresento as considerações finais.

2 A INSTITUCIONALIZAÇÃO DA CULTURA EM SERGIPE

Neste capítulo, observo como determinados princípios institucionais se materializam sob a forma de "critérios" nos editais de cultura em Aracaju. A análise foi dividida em três partes: na primeira, apresento um panorama histórico das políticas culturais no Brasil, destacando os marcos que impulsionaram as ações descentralizadoras do governo Lula a partir de 2003; na segunda, descrevo o processo de implementação do Sistema Nacional de Cultura (SNC) em nível estadual e municipal; na última parte, apresento o conceito de economia criativa e o modo como sua lógica passou a nortear as ações do Ministério da Cultura (MinC) e dos sistemas de cultura locais. Finalizo o capítulo com um quadro provisório de "regras explícitas e implícitas" estabelecidas institucionalmente. No decorrer da tese, novas regras serão incorporadas com base na relativa contribuição dos músicos.

2.1 Política cultural no Brasil em perspectiva histórica (1930-2002)

A literatura especializada em políticas culturais no Brasil fornece um panorama histórico comumente dividido em quatro períodos: Era Vargas (1930-1945), Quarta República (1945-1964), Ditadura Militar (1964-1985) e Nova República (1985-). Essa delimitação temporal não se dá por negligência às ações culturais empreendidas no período anterior à década de 1930, mas por uma escolha teórica, especialmente apoiada no conceito de política cultural proposto por Canclini (1987), isto é, o conjunto de ações do Estado, instituições e grupos comunitários voltadas a orientar o desenvolvimento cultural e simbólico da sociedade[31]. Com efeito, antes de 1930 não houve um projeto consolidado de política cultural no Brasil. As ações eram fragmentadas e esporádicas, sem diálogo efetivo entre Estado, instituições civis e grupos comunitários. Tampouco se pretendia orientar o "desenvolvimento simbólico" ou satisfazer as necessidades da população. Desse modo, as primeiras tentativas de instituir uma "política cultural" são constatadas a partir da década de 1930.

Em âmbito legislativo nacional, o termo "cultura" foi empregado pela primeira vez pelo Ministério da Educação e Saúde, chefiado pelo então ministro Gustavo Capanema, como um conceito que abrangia artes, meios de comunicação e atividades de lazer. Embora tal período tenha sido marcado por ditadura, pelo compromisso com a burguesia emergente e com as elites agrárias, a era Vargas promoveu avanços significativos no que se refere à criação de equipamentos culturais. A partir disso, inaugura-se uma forte tradição que perduraria até o

[31] Rever definição completa na página 21.

início do governo Lula: a relação paradoxal entre autoritarismo — opressão, repressão e censura, inerentes a qualquer ditadura — e algumas intervenções "positivas" — legislações e novas organizações de cultura (Cerqueira, 2018).

Inspirados por ideais modernistas e nacionalistas do início do século XX, tais marcos regulatórios tiveram um impacto revolucionário. Entre as ações "positivas", destacam-se a criação da Superintendência de Educação Musical e Artística, dirigida por Villa-Lobos, o Instituto Nacional de Cinema Educativo, em 1936; o Serviço de Radiofusão Educativa, em 1936; o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1937; dentre outras iniciativas.

Contudo, o marco de maior destaque, segundo o consenso da literatura, foi a criação, em 1935, da primeira pasta exclusivamente dedicada aos assuntos culturais inaugurada na cidade de São Paulo. Chefiada por Mário de Andrade, o "Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo" propunha-se a pensar a cultura como algo "tão vital como o pão". Como afirma Rubim,

> [...] pode parecer surpreendente que uma experiência municipal seja reivindicada em um panorama histórico acerca das políticas culturais nacionais. Acontece que ela, por suas práticas e ideários, transcende em muito as fronteiras paulistanas. Não por acaso este é um dos episódios mais estudados das políticas culturais no Brasil (Rubim, 2007, p. 15).

Nesse contexto, Samuel Araújo (2021) acrescenta o papel desempenhado por Luiz Heitor à frente da cátedra de Folclore Nacional, fundada em 1939:

> O esforço pioneiro liderado por Mário de Andrade e Luiz Heitor impôs a ambos manobrar por entre as eventuais contradições e brechas institucionais de um regime autoritário alicerçado em ideologias nacionalistas, mas que simultaneamente abria espaço ao ideário modernista sobre o patrimônio artístico-cultural, em sintonia com o pensamento crítico, sobretudo europeu, de seu tempo (Araujo, 2021, p. 28).

Passada a ditadura varguista, houve apenas ações pontuais: a continuidade do SPHAN; a instalação do Ministério da Educação e Cultura (MEC) — o primeiro órgão ministerial a incorporar o termo "cultura" em sua nomenclatura —; além do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC) em 1953. Entre 1940 e 1960, instituições não estatais também tiveram destaque, tais como os Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes do Rio de Janeiro (UNE) e o Movimento de Cultura Popular de Recife, em 1963.

Após o golpe militar de 1964, as políticas culturais passaram por três momentos. No primeiro (1964-1968), destaca-se a criação das empresas de telecomunicações, como Telebras e Embratel. Paralelamente, foi inaugurado o Conselho Federal de Cultura em 1961, o

que estimulou a criação de secretarias estaduais. Em 1971 já havia 22 conselhos estaduais de cultura espalhados pelo Brasil (Cerqueira, 2018, p. 121)[32]. O segundo momento foi marcado por um "vazio cultural" (Rubim, 2007, p. 21). Já o período de redemocratização (1974-1985) foi marcado por importantes avanços, como a criação de um Plano Nacional de Cultura (1975), a Fundação Nacional das Artes (1975), o Centro Nacional de Referência Cultural (1975), o Conselho Nacional de Cinema (1976), a Radiobras (1976) e a Fundação Pró-Memória (1979).

É interessante notar que durante os últimos anos da ditadura militar, mesmo com a ausência de um ministério próprio, pela primeira vez o Brasil construiu um conjunto de diretrizes que propunham a descentralização da cultura no país, por meio do Ministro da Educação Ney Braga (Miceli, 1984, p. 75). Passou-se a formalizar movimentos e associações populares mais distantes da capital a partir dos anos 1960, como nos casos de Pernambuco — Movimento de Cultura Popular em Recife e outras cidades (1963) — e do Ceará — com a já referida pioneira secretaria de cultura (1966). No entanto, tal característica começa a operar de maneira mais sistemática somente a partir da criação do Sistema Nacional de Cultura (SNC), nos anos 2010.

Em 1985, quando se deu início ao processo de redemocratização, entrou em vigor a Lei nº 91.144, que criou o Ministério da Cultura (Minc), sob a tutela do economista Celso Furtado. Um ano depois, foi promulgada a Lei Sarney — nº 7.505/1966 —, que marcou o início das políticas de incentivo fiscal no setor cultural. Em 1991, ela foi substituída pela Lei Rouanet — nº 8.313/1991 —, que seguiu a mesma lógica e se tornou o principal modelo de financiamento cultural estatal. "Por meio de seus mecanismos, subsidia-se a cultura diretamente via Fundo Nacional de Cultura (FNC), indiretamente por meio do Mecenato e ainda via Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart)" (Cerqueira, 2018, p. 122). Esse *modus operandi* continuou sendo a única forma de política cultural durante a década de 1990, sob a gestão do presidente Fernando Collor e do ministro de cultura Francisco Weffort.

A Lei Rouanet foi alvo de críticas — e ainda é, apesar das alterações de caráter democratizante pelo atual governo Lula (2023-) — por favorecer empresas que, além de usufruírem de isenção fiscal, tinham a autonomia de escolher as produções artísticas que melhor lhes convinham. Como apontou Lia Calabre, "a Lei Rouanet se tornou um instrumento importante de *marketing* cultural das empresas patrocinadoras, [pois] o capital investido pela empresa, que gera um retorno de *marketing*, é todo constituído por dinheiro público" (Calabre, 2007, p. 95).

[32] A criação desses primeiros conselhos de cultura será abordada na seção 2.2.2.

Sob essa lógica, eram contemplados artistas cuja popularidade e consagração potencializavam um retorno financeiro e simbólico para as empresas, por meio da divulgação de suas marcas. Com o governo Bolsonaro (2019-2022), as reformas feitas em gestões anteriores foram alteradas, dando mais autonomia às empresas. Apenas em 2024, com a posse da ministra Margareth Menezes e o Decreto nº 11.453/2023, foram criadas instruções normativas para uma distribuição mais criteriosa[33].

*

Foi nesse contexto que, ao assumir o governo em 2003, o presidente Lula e o ministro Gilberto Gil se depararam com uma série de problemas estruturais. Entre os principais desafios figuravam: a fragilidade institucional; a distorção nas políticas de financiamento, marcadas por dependência das leis de incentivo fiscal e pelo fomento direto "de balcão" — isto é, sem edital e sem transparência; e a concentração de recursos na região Sudeste (Rubim, 2007, p. 29).

Para superar as deficiências herdadas, os esforços do governo se orientaram por dois modelos internacionais de gestão cultural: de um lado, as diretrizes de intervenção estatal — que, conforme proponho nesta tese, se aproximam do modelo francês; de outro, a lógica de financiamento característica do modelo anglo-saxão, representado por países como Austrália, Inglaterra e Estados Unidos, e explicitamente referenciada em documentos oficiais sob o rótulo de "economia criativa[34]".

O sociólogo francês Philippe Urfalino (2015) demonstrou que, durante "a invenção da Política Cultural" na França em 1959, o Ministério dos Assuntos Culturais desenvolveu um projeto de descentralização que envolveu a criação das "Casas da Cultura", instaladas em cidades mais distantes da capital. Contudo, a lógica dessa regionalização ainda estava ancorada na ideia de "levar cultura" às camadas mais populares e periféricas, desconsiderando práticas culturais locais. Em outras palavras, tratava-se de uma política de acesso à cultura tida como "erudita". Desse modo, termos como "acesso à cultura" ou "levar cultura" são atualmente evitados, preferindo-se o uso de expressões como "acesso aos meios de produção, distribuição e fruição das culturas" — conforme orienta o Plano Nacional de Cultura (PNC).

Esse formato, segundo o autor, alcançou "estatuto de modelo" (2015, p. 22) para o resto do mundo ocidental. Com efeito, tal referência reverberou em diferentes países da América Latina, conforme apontam Klein *et al*. (2015, p. 22), ao observarem práticas

[33] Disponível em: <https://www.poder360.com.br/governo/lula-autoriza-r-165-bi-maior-valor-da-rouanet-em-21-anos/>. Acesso em: 21 de outubro de 2024.
[34] Ver subcapítulo 2.3.

semelhantes em países como Chile, Uruguai e Paraguai. Similarmente, Ruiz-Gutiérrez e Rubens Bayardo (2015) identificaram traços do modelo francês na Colômbia e na Argentina.

No Brasil, a influência francesa pode ser percebida por meio do processo de estruturação administrativa encabeçado pelo Ministério da Cultura (MinC) durante a gestão de Gil. O período foi marcado pela criação de novas secretarias, tais como a "Secretaria de Políticas Culturais", a "Secretaria de Articulação Institucional" e a "Secretaria de Identidade e da Diversidade Cultural". Além disso, houve iniciativas como o "Programa Cultura Viva", para apoiar atividades culturais de base comunitária, e o "Vale-Cultura", que oferecia subsídios mensais para trabalhadores assalariados poderem acessar bens culturais. Em outras palavras, o primeiro governo Lula foi marcado por esforços de institucionalização cultural (Rubim, 2007, p. 29).

O movimento descentralizador continuou avançando durante a gestão de Juca Ferreira (2008–2010), quando foram implementados dois importantes instrumentos legislativos: o Plano Nacional de Cultura (PNC), instituído com a Lei nº 12.343/2010, e o Sistema Nacional de Cultura (SNC), formalizado pela Emenda Constitucional nº 71/2012. Enquanto o primeiro é um documento estratégico de longo prazo, oferecendo um conjunto de princípios, diretrizes e metas que devem orientar as ações do poder público, o SNC é uma estrutura de gestão cultural que estabelece mecanismos de articulação federalista.

A meta número 1 do PNC, por exemplo, prevê a elaboração de planos estaduais e municipais de cultura, realização de conferências, formalização de conselhos, entre outras providências:

> Consolidar a implantação do Sistema Nacional de Cultura (SNC) como instrumento de articulação, gestão, informação, formação, fomento e promoção de políticas públicas de cultura com participação e controle da sociedade civil e envolvendo as três esferas de governo (federal, estadual e municipal). A implementação do Sistema Nacional de Cultura (SNC) deve promover, nessas esferas, a constituição ou fortalecimento de órgãos gestores da cultura, conselhos de política cultural, conferências de cultura, fóruns, colegiados, sistemas setoriais de cultura, comissões intergestoras, sistemas de financiamento à cultura, planos e orçamentos participativos para a cultura, sistemas de informação e indicadores culturais e programas de formação na área da cultura. As diretrizes da gestão cultural serão definidas por meio das respectivas Conferências e Conselhos de Política Cultural, compostos por, no mínimo, 50% (cinquenta por cento) de membros da sociedade civil, eleitos democraticamente. Os Órgãos Gestores devem apresentar periodicamente relatórios de gestão para avaliação nas instâncias de controle social do Sistema Nacional de Cultura — SNC (Brasil, 2010).

O PNC e o SNC representam, portanto, as primeiras iniciativas concretas de articulação e coordenação de políticas públicas entre os diferentes níveis de governo — União,

estados, Distrito Federal e municípios —, similarmente ao que ocorreu no contexto francês na década de 1950. Esse pacto federativo teve como finalidade declarada ampliar as ações culturais para além do eixo Rio-São Paulo[35]. Por essa razão, tornam-se ferramentas úteis para compreender a consolidação das políticas nacionais no âmbito estadual e municipal. Nesta tese, especificamente, observo como esse processo ocorre em Sergipe e Aracaju, seguindo o modelo estabelecido pelo Sistema Nacional de Cultura.

2.2 A implementação do SNC em Sergipe

A formalização da articulação intergovernamental no âmbito do Sistema Nacional de Cultura (SNC) exige que estados e municípios firmem o Acordo de Cooperação Federativa. A partir dessa adesão, cada unidade federativa passa a organizar seu próprio sistema local de cultura, estruturado em quatro componentes principais: a) coordenação (órgão gestor); b) instâncias de articulação, pactuação e deliberação (conselhos, conferências e comissões intergestores); c) instrumentos de gestão (planos, sistemas de financiamento, informações e indicadores e programas de formação); d) e sistemas setoriais (como os de patrimônio cultural, museus e bibliotecas)[36]. Para uma melhor visualização dessa estrutura, o site do MinC oferece um esquema visual:

[35] Cabe ressaltar, porém, que apesar de previsto em 2010 pelo PNC, o SNC só foi implementado legalmente em 2024, através do marco regulatório estabelecido pela Lei nº 14.835. A morosidade do processo se deve a fatores diversos, como a complexidade que envolve a formalização de todos os entes federativos. Mas uma das principais causas foi, efetivamente, a descontinuidade institucional iniciada com o impeachment de Dilma Rousseff (PT).

[36] A título de curiosidade, vale ressaltar que a institucionalização regional baseada no SNC é comumente referida como condição necessária para serem criados os "CPFs da cultura". Outra analogia habitual é a comparação entre o SNC e o Sistema Único de Saúde (SUS), sendo o SNC compreendido como o "SUS da Cultura".



Figura 1: Componentes do SNC (Brasil, 2023).

2.2.1 Órgãos gestores de cultura

Embora o Sistema Nacional de Cultura (SNC) tenha sido formalizado em 2012, o processo de institucionalização dos seus componentes em Sergipe remonta à década anterior, quando o estado e sua capital já contavam com secretarias de cultura atuantes. Esse movimento foi favorecido por uma conjuntura política de alinhamento entre os entes federativos, especialmente durante os mandatos do governador Marcelo Déda (PT) (2007–2013) e do prefeito Edvaldo Nogueira (PCdoB) (2006–2012), ambos aliados ao governo federal.

Em nível estadual, destaca-se a atuação da então secretária de Cultura, Eloísa Galdino (2009–2014), que também presidiu o Fórum Nacional de Cultura. Eloísa desempenhou papel estratégico na difusão das diretrizes do SNC para o Nordeste, tendo como desafio central a falta de estrutura cultural em muitos municípios sergipanos. Para enfrentar esse cenário, promoveu ações de apoio técnico e articulação institucional mínima com cidades interioranas. Apesar dos avanços, persistem disparidades significativas: municípios como Nossa Senhora do Socorro, na região metropolitana de Aracaju, ainda não aderiram ao SNC.

Após o falecimento de Marcelo Déda, em 2013, o vice-governador Jackson Barreto (PMDB) assumiu o governo (2013–2018). Nesse período, a Secretaria de Cultura (SECULT) passou a ser comandada por Elber Batalha (2015–2016), advogado e ex-secretário de Turismo. Posteriormente, foi comandada pelo cantor Irineu Fontes (2016–2018), que já havia ocupado cargos menores no setor cultural. Ambos deram continuidade aos esforços de adesão aos moldes institucionais nacionais. Nos governos seguintes, de Belivaldo Chagas (PSD) (2018–2022) e Fábio Mitidieri (PSD) (2023–), a SECULT foi extinta e suas atribuições foram assumidas pela Fundação de Cultura e Arte Aperipê (FUNCAP), atual órgão gestor da cultura no estado. A

presidência da fundação foi exercida, sucessivamente, por Conceição Vieira (2019–2023), Antônia Amorosa (2023–2024) e Gustavo Paixão (2024–).

*

Já em nível municipal, a adoção das diretrizes nacionais foi relativamente facilitada a partir dos anos 2000, quando Marcelo Déda (PT) foi eleito prefeito de Aracaju, assumindo o cargo em 2001. Quando Lula assumiu a presidência em 2003, o município já se encontrava alinhado politicamente ao governo federal, o que favoreceu uma governabilidade mais integrada e dialógica. Naquele ano, o órgão responsável pela política cultural da cidade já era a atual Fundação Cultural Cidade de Aracaju (FUNCAJU), vinculada diretamente ao Executivo municipal. Embora os nomes indicados para a presidência da FUNCAJU tenham sido, em geral, definidos por critérios político-partidários, isto é, sem necessariamente levar em conta trajetórias ligadas às artes ou às experiências voltadas à gestão cultural, é possível afirmar que foi a partir da administração de Déda que a política cultural municipal passou a dialogar com as ideias progressistas que protagonizavam os fóruns nacionais e internacionais sobre cultura.

*

Cumpre acrescentar que, historicamente, a política sergipana é dominada por famílias tradicionais e empresários do setor de construção civil, rádio e telecomunicações (Dantas, 2023, p. 127). No entanto, considera-se que a chegada de Déda ao poder representou uma inflexão nesse padrão, ainda que sem romper completamente com a lógica das indicações políticas. O primeiro presidente da FUNCAJU sob seu governo, por exemplo, foi João Francisco dos Santos, o “Chico Buchinho”, ex-comerciário e ex-professor que havia atuado como coordenador de seu gabinete parlamentar enquanto Déda era deputado federal (1995–2000).

Ao observar a lista de gestores, percebe-se que, ao longo das últimas décadas, a composição dos órgãos em nível estadual e municipal teve pouco protagonismo de perfis artísticos. Em Aracaju, somente Irineu Fontes possui histórico ligado às artes, enquanto os demais trazem experiências predominantemente administrativas ou políticas. Em nível estadual, a FUNCAP esteve, em 2023, sob a presidência de Antônia Amorosa — cantora com reconhecido prestígio na cena artística local. Em 2024, contudo, foi substituída por Gustavo Paixão, conhecido por sua atuação no setor de eventos.

Porém, é de extrema importância para esta pesquisa destacar que, apesar das variações nos perfis dos presidentes, tanto a FUNCAP quanto a FUNCAJU têm contado com equipes técnicas formadas por profissionais ligados às artes. Cargos como “diretor de eventos”

ou “diretor de políticas culturais”, por exemplo, são há muito tempo ocupados por músicos, atores e outros artistas com expressivo capital simbólico. Ou seja, mesmo durante governos de extrema direita, como o de Bolsonaro (2019–2022) — um período de desmonte e descaso com as políticas culturais —, a composição dos órgãos de cultura em Sergipe mostra que houve certa continuidade nas ações locais. Gestores e equipes técnicas, tanto em cargos de liderança quanto de apoio, mantiveram o compromisso com a integração ao Sistema Nacional de Cultura (SNC), dando prosseguimento às diretrizes estabelecidas pelo governo federal em anos anteriores.

*

Outro aspecto relevante diz respeito às variações nas estruturas administrativas adotadas pelo município. Em Aracaju, embora a gestão cultural estivesse formalmente alinhada às diretrizes nacionais, não houve, entre 1990 e 2025, uma Secretaria Municipal de Cultura. A partir da Lei nº 1.659/1990, a política cultural passou a ser executada pela Fundação Cultural Cidade de Aracaju (FUNCAJU), que assumiu essa atribuição por mais de três décadas. Porém, a criação da Secretaria Municipal da Cultura (SECULT), instituída apenas em maio de 2025 pela Lei nº 6.157, deve ser compreendida no contexto das exigências normativas associadas à Política Nacional Aldir Blanc (PNAB), que condiciona o acesso regular a recursos federais à existência de estrutura administrativa específica e formalmente instituída para a gestão cultural. Nesse sentido, a institucionalização da secretaria decorre de uma adequação às condicionalidades federais para captação de verbas[37].

No plano estadual, observa-se movimento análogo, ainda que em direção oposta. A extinção da Secretaria de Estado da Cultura em 2019 e a subsequente transferência de suas atribuições para a Fundação de Cultura e Arte Aperipê (FUNCAP) configuraram uma reestruturação administrativa que reposicionou a cultura no organograma governamental. Ao deslocar a condução da política cultural de uma pasta com *status* de secretaria para uma fundação vinculada, o Estado alterou o grau de centralidade política conferido ao setor. Tal mudança implicou a redução da autonomia decisória e da capacidade de articulação transversal da cultura com outras áreas estratégicas da administração pública. Em termos organizacionais, a cultura passou a operar sob uma estrutura menos robusta do ponto de vista político-administrativo, o que tende a repercutir tanto na previsibilidade orçamentária quanto na continuidade de políticas estruturantes.

[37] Disponível em: < https://transparencia.aracaju.se.gov.br/prefeitura/estrutura-administrativa/contato-secult/#:~:text=REGISTRO%20DE%20COMPET%C3%8ANCIA,a%20Entidade%20e%20Unidades%20Vinculadas>. Acessado em: 15 de janeiro de 2026.

> Entretanto, em 2025, com a recriação da Secretaria de Estado da Cultura de Sergipe (Secult/SE), sob a gestão do secretário Valadares Filho, observa-se novo rearranjo institucional. Essa instabilidade administrativa — da secretaria à fundação e novamente à secretaria — evidencia como a estrutura da cultura no âmbito estadual também tem sido sensível a conjunturas políticas, o que reforça a hipótese de que a forma organizacional da política cultural não é neutra; responde a disputas por recursos e reconhecimento no interior do próprio aparelho de Estado.

2.2.2 Conselhos

A criação de espaços participativos é considerada um dos pilares da estruturação do SNC. Antes mesmo de sua regulamentação, em 2012, já se esboçavam iniciativas voltadas à descentralização e ao estímulo à participação social. Entre os dispositivos previstos neste modelo, destacam-se os Conselhos de Cultura, as Conferências e as Comissões Intergestores[38], concebidos como instrumentos para garantir o diálogo entre governo e sociedade civil.

A ideia de criação de conselhos voltados à área da cultura no Brasil remonta à década de 1930. O primeiro Conselho Nacional de Cultura foi instituído em 1938, durante o governo de Getúlio Vargas, vinculado ao então Ministério da Educação e Saúde. Há, no entanto, escassa documentação sobre a composição e o funcionamento desse órgão (Costa, 2011). Posteriormente, em 1961, um novo Conselho Nacional de Cultura foi criado pelo Decreto nº 50.293, com o objetivo de orientar a política cultural do governo federal (Brasil, 1961). O novo conselho, por sua vez, foi concebido sob a premissa de "levar cultura" ao interior do Brasil, como destacou o diretor da "Caravana da Cultura", iniciada em 1963:

> A ideia desta Caravana nasceu a exemplo do que pude observar em outros países onde exerci funções diplomáticas. Vi, certa vez nas galerias de Londres, um trem que fazia percurso por diversas cidades e vilarejos, demorava-se em casa por um ou mais dias, dando ao povo a oportunidade de olhar exposições de telas famosas, trabalhos de arquitetura e outras obras de arte. Era algo impressionante! Vi na Polônia, noutra ocasião, museus inteiros transportados em caminhões e conduzidos para serem exibidos em vilarejos. Eu poderia passar horas evocando experiências iguais por diversos países, como França. Itália, Alemanha, Rússia e outros, onde pude observar transportes de bibliotecas e inúmeras obras de arte, com o fito de levar o teatro, a arte, as danças ao povo (Gazeta de Sergipe, 26 de janeiro de 1964 *apud* Costa, 2011, p. 7).

[38] As Comissões Intergestores, previstas no SNC, têm como função principal articular, pactuar e deliberar ações conjuntas entre os diferentes níveis de governo para operacionalizar as políticas culturais. Existem dois modelos de comissões intergestores: a tripartite, envolvendo União, estados e municípios; e a bipartite, voltada à articulação específica entre cada estado e seus municípios. Até o momento da redação desta tese, nenhuma dessas comissões foi implementada em Sergipe. Considerando as dificuldades já observadas na consolidação de outras instâncias de articulação — como os Conselhos e as Conferências de Cultura —, é possível presumir que a efetivação das Comissões Intergestores ainda enfrenta desafios de ordem política no contexto local. Disponível em: <http://portalsnc.cultura.gov.br/sistemas-de-cultura/>. Acesso em: 14 de novembro de 2024.

A passagem da Caravana da Cultura por Sergipe, em 1964, antecedeu a criação do primeiro Conselho Estadual de Cultura, instituído três anos depois sob a Lei nº 1.478/1967. Embora não seja possível afirmar uma relação direta de causalidade, esse contexto sugere um ambiente favorável à institucionalização de políticas culturais consonantes com diretrizes formuladas em nível nacional.

> Cumprida a missão da Estrada Rio-Bahia, a Caravana Cultural seguirá para Sergipe, a convite de suas autoridades, demorando-se um dia em Estância e dois dias em Aracajú [*sic*]. Daí partirá em seguida para a cidade de Penedo, onde permanecerá seis dias, continuando a tradição do "Festival de Penedo" (Brasil, 1964).

Segundo Soutello (2009), o governo federal da época, sob a presidência de Castelo Branco, buscava uma institucionalização da cultura na administração pública para instaurar seus objetivos nacionais. Isto é, escolhendo o que deveria ou não ser considerado patrimônio histórico, folclore, arte etc. E desconsiderando tudo aquilo que "ameaçava" os ideais da ditadura militar. Tratava-se da continuidade de um projeto que proclamava uma "identidade nacional", que tinha como consequência o apagamento de práticas culturais de povos indígenas, comunidades quilombolas etc.

Parece ter sido com esse mesmo ideal que o primeiro Conselho Estadual de Cultura (CEC) de Sergipe foi criado e guiou suas primeiras ações. Num estudo que busca compreender os processos de tombamento e preservação de patrimônio cultural de Sergipe, empreendidos pelo CEC, há indícios de que até 2012 cerca de 60 bens culturais passaram por processos de tombamento, com predominância de igrejas católicas, capelas e casas administrativas, isto é, bens relacionados à cultura da elite branca e eurocêntrica (Passos e Nascimento, 2013).

Somente a partir dos anos 1980, influenciado pelos valores correlativos à redemocratização do Estado, o conselho passou a refletir outras práticas culturais, o que resultou, por exemplo, no tombamento do Terreiro dos Filhos de Obá, da cidade Laranjeira (1988); da Grota de Angicos, onde Lampião foi assassinado, em Canindé de São Francisco (1989); e da Fonte dos Caboclos, na cidade de Cristinápolis (1997). Ademais, o Conselho Estadual de Cultura formalizou a criação do Encontro Cultural de Laranjeiras e do Encontro Cultural de Estância, eventos que passaram a integrar o calendário cultural do estado.

O mesmo estudo abordou a forma de recrutamento do Conselho, que obedecia — e ainda obedece — a critérios subjetivos de escolha, que não deixam claras as verdadeiras motivações das nomeações. Por exemplo, na Lei nº 2.270, de 1989, que reorganiza a estrutura do Conselho, estabelece que "o Conselho Estadual de Cultura (CEC) é constituído de 14

(quatorze) membros efetivos, e igual número de suplentes, nomeados pelo Governador do Estado, *dentre personalidades representativas da Cultura Sergipana*" (Artigo 4 da Lei, grifo meu). Já a atual Lei nº 8.775, de 2020, estabelece que o Conselho deve ser composto por 16 membros, com paridade de representação do Poder Público e da Sociedade Civil.

Dentre os oito representantes do poder público, quatro devem ser membros da FUNCAP; um deve ser da Secretaria de Estado da Educação, do Esporte e da Cultura (SEDUC); e três do Governo de Sergipe. Quanto à composição da Sociedade Civil, o texto afirma que os oito nomeados devem representar associações ou grupos culturais, vinculados a áreas diversas, "tais como artes cênicas, artes visuais, cultura popular, literatura, memória cultural e/ou música, assegurada a participação permanente do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe (IHGSE) e da Academia Sergipana de Letras (ASL)" (Sergipe, 2020). Vale a pena citar o trecho da lei que indica os critérios de seleção:

> § 3º Os membros do Conselho referidos nas alíneas do inciso II do "caput" deste artigo devem ser nomeados por ato do Poder Executivo, observado o seguinte procedimento:
>
> I - A Fundação de Cultura e Arte Aperipê de Sergipe — FUNCAP/SE — deve elaborar relação de associações ou grupos culturais, em atuação no Estado, vinculados a áreas culturais diversas, tais como artes cênicas, artes visuais, cultura popular, literatura, memória cultural e/ou música, assim como relação de Instituições de Ensino Superior, em atuação no Estado;
>
> II - As relações referidas no inciso I deste parágrafo devem ser remetidas ao CEC, ao qual compete, por meio de votação, a elaboração de tantas listas tríplices de associações ou grupos culturais, e/ou de Instituições de Ensino Superior, quantas forem as vagas a serem preenchidas no Conselho, não podendo a mesma entidade ou instituição constar de mais de duas listas;
>
> III - As listas tríplices referidas no inciso II deste parágrafo devem ser submetidas, por intermédio da FUNCAP/SE, à apreciação do Governador do Estado, ao qual compete a escolha para fins de preenchimento dessas vagas no Conselho.

Portanto, a interpretação de Passos e Nascimento (2012), de que o CEC de 1967 era composto por uma "elite intelectual"[39], continua atual, pois, mesmo após duas reformas estruturais, a legislação permite que a nomeação seja feita com critérios não rigorosos, além de dar prerrogativa de decisão final para o Poder Executivo. Apesar disso, através da já referida Lei nº 8.775/2020, o conselho de cultura estabelece um edital para cadastramento de entidades

[39] Para ser mais preciso, seria necessário investigar, individualmente, os feitos, títulos e demais condutas dos agentes que gozam de tal prestígio, o que levaria a um desvio exaustivo do objetivo desta tese.

aptas para compor o órgão. Posteriormente, elabora um documento que é encaminhado para a FUNCAP, que faz a escolha final e encaminha para o governador nomear.

Quanto a esse mecanismo, cabe observar que no dia 28 de agosto de 2024, o CEC realizou mais uma chamada para registro e formalização de associações e grupos culturais, cujo prazo de inscrição durou apenas dois dias[40]. Nesse sentido, não houve tempo hábil para que as entidades interessadas pudessem se mobilizar e organizar toda a documentação exigida. Por isso, muitos fóruns e coletivos não conseguiram superar a exigência burocrática a tempo. Foi o caso, por exemplo, do Coletivo de Música de Sergipe (COMUS)[41]. Segundo Georg Sants, integrante do coletivo, a dificuldade foi potencializada por outros processos igualmente burocráticos referentes à Lei Paulo Gustavo (LPG), que à época estava em fase de entrega de documentação para os agentes contemplados.

Nesse percurso, muitos associativismos artísticos continuam alheios às tomadas de decisão do Conselho Estadual de Cultura. Na última lista oficial[42], fornecida pela secretaria geral do CEC, o único representante da música seria Johnatas de Souza Aragão, da Filarmônica do município de Nossa Senhora da Conceição. Entretanto, após sessão extraordinária em outubro de 2024, o quadro de funcionários recebeu modificação.

*

Em âmbito municipal, o primeiro Conselho de Cultura foi instituído pela Lei nº 1.160, de 1986, e reformulado dois anos depois pela Lei nº 1.445[43]. Somente em 2013, já na vigência do SNC, a legislação foi revista com a criação do Conselho Municipal de Política Cultural (CMPC), por meio da Lei nº 4.480, durante o governo de João Alves (DEM)[44]. No entanto, a implementação do órgão só se concretizou em 2020[45], quando os conselheiros foram

[40] Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/11uO-PVqg6ap6gUC9fDaDDfv3aR1lNq_x/view>. Acesso em 28 de março de 2021.
[41] Sobre o qual falarei no capítulo 3 — seção 3.6.
[42] A lista de conselheiros está no Apêndice B.
[43] Não há registros disponíveis sobre seu funcionamento e composição.
[44] Na gestão de João Alves Filho havia uma contradição marcante entre a criação de instrumentos de institucionalização da cultura e a baixa prioridade no setor em termos de investimento e agenda pública. Embora sua administração seja frequentemente lembrada por ter descontinuado eventos consolidados, como o Projeto Verão e o Forró Caju — criados em gestões anteriores —, foi justamente nesse período que se instituiu o Conselho Municipal de Política Cultural (CMPC). A criação de um órgão colegiado voltado à participação social no campo da cultura contrasta com práticas de governo que, em ocasiões como o aniversário da cidade, priorizavam atrações do segmento gospel, em detrimento da diversidade cultural local. Movimento semelhante ocorreu em 2025, com a eleição da prefeita Emília Corrêa (PL). Um de seus primeiros atos foi retirar o Projeto Verão do calendário cultural de Aracaju, medida que gerou críticas de representantes do setor artístico. Evangélica, Emília comemorou sua vitória com um vídeo amplamente compartilhado nas redes sociais ao som de música gospel, reforçando seu alinhamento com valores fundamentalistas. Paradoxalmente, sua gestão também indica um avanço institucional ao prometer a criação Secretaria Municipal de Cultura, substituindo a Fundação Cultural Cidade de Aracaju (FUNCAJU) como órgão responsável pela área.
[45] Disponível em: <https://www.sergipense.com.br/criado-por-lei-em-2013-conselho-municipal-de-politica-cultural-de-aracaju-nunca-saiu-do-papel>. Acesso em: 23 de agosto de 2023.

nomeados por meio do Decreto nº 6.188. A nomeação ocorreu no contexto da Lei Aldir Blanc (LAB), o que indica que a ativação do conselho atendeu a uma demanda emergencial ligada à gestão dos recursos federais destinados ao setor cultural.

A composição do CMPC inclui 14 membros, sendo sete representantes do Poder Público e sete da sociedade civil. Diferentemente do modelo estadual, não há publicação de editais para o processo de seleção dos conselheiros da sociedade civil. Os nomes costumam ser definidos por meio de convites informais, como relatado por Wércio Grilo, coordenador do Fórum Permanente de Audiovisual, que foi indicado após convite do então presidente da FUNCAJU.

> [...] teve essa reunião on-line, por causa da pandemia, e pronto. Não houve outra reunião. Eu não sabia quem eram as outras pessoas que faziam parte do conselho, nem que Luciano Correia era o presidente do Conselho. Apenas ano passado fui tomando consciência de todo processo e que não deveria ter sido dessa forma. Penso que o Conselho foi montado para receber os recursos da LAB 1 e pronto (Wércio Grilo)[46].

Supõe-se, assim, que esse tipo de nomeação, tanto da sociedade civil quanto do Poder Público, tende a se basear em uma noção subjetiva de "notório saber" — critério que remonta ao modelo do primeiro Conselho Nacional de Cultura, instituído em 1938, que era composto por "sete membros, designados pelo presidente da República, dentre nomes 'consagrados' da cultura brasileira" (Costa, 2011, p. 2).

Em síntese, observa-se que o modelo atual de composição do CMPC carece de mecanismos formais de escolha, o que contradiz sua função de "deliberação coletiva". A ausência de editais públicos, a predominância de indicações informais e a baixa participação efetiva dos membros indicados evidenciam limites estruturais na consolidação de um modelo participativo. Encerrando esta seção, destaco a reflexão de Lu Silva, integrante do Fórum Audiovisual de Sergipe:

> Os conselhos, municipais e estaduais, estão muito defasados. O formato atual ajuda o gestor a ter o controle do conselho. O conselho de Aracaju foi montado em 2020, às vésperas de acontecer o fechamento das redes sociais governamentais antes das eleições municipais. Eles formaram um conselho às pressas para receber a Lei Aldir Blanc como uma "maquiagem", com esse formato que, assim como o Conselho Estadual, garante ao Executivo a palavra final (Lu Silva)[47].

[46] Disponível em: <https://www.sergipense.com.br/criado-por-lei-em-2013-conselho-municipal-de-politica-cultural-de-aracaju-nunca-saiu-do-papel>. Acesso em: 14 de novembro de 2024.
[47] Disponível em: <https://www.sergipense.com.br/criado-por-lei-em-2013-conselho-municipal-de-politica-cultural-de-aracaju-nunca-saiu-do-papel>. Acesso em: 14 de novembro de 2024.

2.2.3 Conferências

As conferências de cultura são concebidas como espaços participativos voltados à formulação de diretrizes para as políticas culturais nos âmbitos municipal, estadual e nacional. No contexto local, entre os anos de 2005 e 2023, foram realizadas quatro conferências municipais e três estaduais, conforme listagem do quadro 2. Idealmente, as conferências de cultura funcionam como espaços de debate e construção coletiva, reunindo representantes de diversos segmentos culturais para discutir estratégias e propor ações que atendam às demandas locais. Os relatórios produzidos durante esses encontros orientam as discussões das Conferências Nacionais e contribuem para a elaboração do PNC, cuja nova versão está prevista para 2025, com duração de 10 anos.

Porém, é importante descrever como as conferências são estruturadas, como ocorrem as discussões e quem participa delas. Embora eu não tenha acompanhado as conferências realizadas entre 2005 e 2013, participei da 3ª Conferência Estadual de Cultura e da 1ª Conferência Municipal de Cultura de Nossa Senhora do Socorro, ambas no final de 2023. Na etapa municipal, fui eleito delegado, ao lado da artesã Tá Marya, para representar o município na conferência estadual. A partir dessas experiências, foi possível reunir alguns dados sobre a dinâmica desses eventos.

As discussões nas conferências são organizadas em Grupos de Trabalho (GTs), que correspondem aos eixos temáticos definidos previamente pela organização. Ao todo, são seis eixos: 1) Institucionalização, Marcos Legais e Sistema Nacional de Cultura; 2) Democratização do Acesso à Cultura e Participação Social; 3) Identidade, Patrimônio e Memória; 4) Diversidade Cultural e Transversalidade de Gênero, Raça e Acessibilidade na Política Cultural; 5) Economia Criativa, Trabalho, Renda e Sustentabilidade; e 6) Direito às Artes e Linguagens Digitais. Cada GT tem um tempo de 15 minutos para discussão, fato que limita debates aprofundados sobre temas complexos. Essa restrição temporal deveu-se ao fato de que os mesmos gestores e funcionários responsáveis pela condução das conferências já haviam coordenado múltiplos encontros em diferentes municípios ao longo de um único dia, resultando em debates apressados e reduzindo a possibilidade de discussões mais densas.

Além da celeridade, nota-se um caráter marcadamente informativo e pedagógico na condução dos debates por gestores culturais, que frequentemente ocupam grande parte do tempo das discussões. Tal postura, observada também em outros eventos — como oitivas, reuniões técnicas e audiências públicas —, sugere uma percepção generalizada dos artistas

como agentes desconhecedores de assuntos técnicos e burocráticos referentes às políticas culturais, indicando uma postura mais informativa que dialógica.

*

A 4ª Conferência Estadual, realizada no Teatro Atheneu em novembro de 2023, repetiu a mesma dinâmica. A leitura acelerada do regimento interno gerou dificuldades iniciais, levando os participantes a cobrarem uma leitura mais cuidadosa do documento, o que estendeu o evento além do tempo previsto. Em decorrência de divergências ocorridas durante o evento, houve alterações nas regras que permitiram a participação de pessoas que não haviam sido delegadas nas fases municipais, causando questionamentos sobre a regularidade do processo eleitoral dos delegados.

Apesar de o objetivo declarado das conferências ser a coleta e o debate das demandas locais para serem levadas à etapa nacional, observei que as propostas discutidas estavam previamente definidas. Esse fato decorre não apenas da composição dos grupos de trabalho — frequentemente conduzidos por representantes institucionais —, mas também da pouca participação de trabalhadores que "vivem de arte". A maioria dos participantes era formada por gestores culturais municipais e seus respectivos assessores, alguns sem experiência profissional no campo artístico. Diversos profissionais da música não tomaram conhecimento prévio da conferência, limitando, assim, a possibilidade de inclusão de suas demandas.

Dessa forma, as conferências tiveram uma participação majoritária de gestores públicos e representantes de entidades já institucionalizadas, tais como o Fórum Audiovisual de Sergipe, a SATED e os Conselhos de Cultura. Além disso, participaram alguns músicos vinculados ao Sindicato dos Músicos de Sergipe (SINDMUSE) e ao Coletivo de Música de Sergipe (COMUS). Como consequência, os relatórios finais das conferências reproduziram termos e diretrizes já estabelecidos no Plano Nacional de Cultura (PNC) e no Sistema Nacional de Cultura (SNC). Exemplo disso são as propostas do eixo 5 no relatório da 4ª Conferência Estadual de Cultura de Sergipe (2023), que em nada difere do PNC de 2010:

> 5.1 Garantir em forma de lei que os órgãos de cultura incluam em seus planejamentos estratégicos ações que contemplem a geração de renda e emprego, e a sustentabilidade econômica a toda cadeia produtiva da cultura. Garantindo ao estado e municípios o financiamento público à economia criativa. Incluindo Mestres, Mestras e Comunidades Tradicionais. 5.2 Criação de espaços tecnológicos para a formação e qualificação profissional do setor cultural, criativo e inovação e fomento dos estados e municípios (Sergipe, 2023).

2.2.4 Planos

Até aqui, apresentei os seguintes componentes: "coordenação", representada pelos órgãos gestores; e as "instâncias de articulação", como os Conselhos e as Conferências. A partir daqui, abordarei o terceiro componente previsto pelo SNC: os instrumentos de gestão — plano, sistema de financiamento, sistema de informações e indicadores e programa de formação[48].

*

O Plano de Cultura é um instrumento de gestão que orienta as políticas culturais, estabelecendo diretrizes, objetivos e metas de longo prazo, geralmente com validade de um decênio. Um exemplo é o próprio PNC — Lei nº 12.343/2010 —, já mencionado nesta tese, que previa duração de 10 anos[49]. O MinC desempenha um papel ativo na orientação dos processos de criação dos planos municipais e estaduais de cultura, fornecendo materiais e promovendo capacitações direcionadas a gestores culturais. Esses recursos têm o objetivo de auxiliar os estados e municípios a alinharem suas ações junto ao SNC, garantindo coerência intergovernamental.

Nesse sentido, destacam-se os guias de elaboração e cursos de capacitação oferecidos pelo MinC em parceria com universidades como UFBA, UFSC, UFRGS, UEMG e UFRB. Entre os instrumentos produzidos por essas instituições, destaca-se o "Guia de Elaboração dos Planos Municipais de Cultura" (Brasil, 2017), cuja metodologia vem sendo igualmente adotada por estados. O guia apresenta três etapas principais para a criação dos planos: preparação (pré-produção), elaboração participativa (produção) e transformação em lei (pós-produção). Além desse material, o MinC promove cursos de formação à distância, direcionados especialmente aos gestores culturais responsáveis pela elaboração dos planos locais. Contudo, a forma como esses materiais são utilizados merece uma reflexão cuidadosa, especialmente no que diz respeito à capacidade dos gestores locais de adaptá-los criticamente às suas realidades culturais específicas.

Em Sergipe, o primeiro Plano Estadual de Cultura foi instituído em 2022, por meio da Lei nº 9.117, enquanto o Plano Municipal de Cultura de Aracaju foi criado em julho de 2024, por meio da Lei Municipal nº 5.987. Mas, assim como as conferências, é importante atentar-se

[48] Os dados obtidos em campo não são suficientes para desenvolver mais aprofundadamente este componente. Contudo, dois dos meus entrevistados afirmaram ter feito o "Curso de Formação de Gestores Culturais dos Estados do Nordeste", promovido pelo Ministério da Cultura em parceria com a UFBA e a Fundação Joaquim Nabuco.
[49] No entanto, devido à interrupção causada pelo governo Bolsonaro, o PNC de 2010 ainda continua vigente, com previsão de reestruturação a partir de 2025.

ao processo de elaboração desses planos: quem participa da redação? Como são definidos seus objetivos, diretrizes, metas e prazos? Segundo informações disponíveis no site da prefeitura,

> [...] a construção do Plano Municipal de Cultura se deu pelas propostas apresentadas pela sociedade civil na 4ª Conferência Municipal de Cultura, em outubro de 2023, alinhadas às diretrizes e metas da 4ª Conferência Nacional de Cultura, realizada em março deste ano [2024]. Na reunião, o Conselho pôde fazer considerações e apontamentos para a melhoria da escritura do Plano, com a aprovação da minuta por todos os presentes (Aracaju, 2023)[50].



Figura 2: Reunião para aprovação do Plano Municipal de Cultura (Fonte: site da prefeitura de Aracaju).

A figura 3 registra a reunião de aprovação do plano municipal, mostrando cerca de dez participantes, entre eles o então presidente da FUNCAJU, Luciano Correia, acompanhado por outros funcionários do órgão. Tal imagem sugere uma participação restrita da sociedade civil na etapa final da elaboração do plano. Embora o documento oficial mencione explicitamente a incorporação das propostas discutidas na conferência municipal, a reduzida quantidade de participantes na reunião sugere que a fase de aprovação pode ter limitado a representatividade social efetiva. Em termos mais amplos, essa circunstância indica que a participação ativa da comunidade artística e cultural pode não ter sido plenamente contemplada, gerando dúvidas sobre o caráter efetivamente colaborativo e dialógico do processo de elaboração do Plano Municipal de Cultura de Aracaju. Além disso, vale notar que, mesmo sendo a 4ª Conferência Municipal um guia para a elaboração do plano, o *modus operandi* das conferências não produz resultados dialógicos, conforme enfatizei na seção 2.2.3.

Outro aspecto relevante foi sua rápida aprovação, aparentemente motivada pela necessidade de cumprir exigências para receber recursos federais, especificamente do Plano

[50] Disponível em: <https://www.aracaju.se.gov.br/noticias/107242/conselho_municipal_de_politica_cultural_realiza_reuniao_para_discutir_reestruturacao_e_lei_de_incentivo_cultural.html>. Acesso em 14 de novembro de 2024.

Nacional Aldir Blanc (PNAB). Uma declaração do prefeito Edvaldo Nogueira reforça essa hipótese:

> [...] a partir dele [o PNAB], poderemos ter acesso à Lei Aldir Blanc e trazer R$ 5 milhões para a cultura de Aracaju. Já havíamos acessado a primeira parte da Aldir Blanc, de R$ 4 milhões, e com isso somamos um investimento de R$ 9 milhões na cultura com esses recursos em um ano e meio[51].

*

Como consequência da limitada participação da sociedade civil, a análise dos planos municipais e estaduais revela uma reprodução direta das diretrizes federais e dos princípios apresentados pelo SNC. O documento reflete pouca ou nenhuma adaptação crítica ao contexto local, revelando uma tendência à reprodução quase integral de modelos pré-estabelecidos. Além disso, as similaridades entre as redações levam a crer que houve uma espécie de "copia e cola" entre as duas esferas. O Plano Municipal de Cultura de Aracaju, implementado dois anos depois, utiliza o mesmo texto — com a mesma quantidade de artigos e parágrafos —, substituindo apenas o que é "estadual" por "municipal".

A título de exemplificação, o artigo 3º, inciso VI, do Plano Estadual de Cultura, estabelece o objetivo de estimular o pensamento crítico em relação às práticas culturais. Contudo, o documento não detalha como esse objetivo será implementado concretamente. Por outro lado, o princípio número 5 do mesmo plano declara a intenção de "universalizar o acesso à arte e à cultura", sem mencionar estratégias específicas para alcançar tal universalização:

> 1. Promover o debate acerca da centralidade da cultura como dimensão fundamental do desenvolvimento; 2. Possibilitar uma reflexão crítica acerca dos desafios da sustentabilidade na relação entre cultura, desenvolvimento e diversidade cultural; 3. e Estimular a compreensão sobre economia solidária da cultura e os mecanismos de financiamento à produção cultural comunitária.

Esses planos são também uma fonte primária para a compreensão dos Sistemas de Financiamento de Sergipe e Aracaju, pois eles são recentes e descrevem seus mecanismos de fomento.

[51] Disponível em: <https://www.aracaju.se.gov.br/noticias/106559/prefeito_edvaldo_sanciona_lei_que_cria_o_plano_municipal_de_cultura.html>. Acesso em 7 de outubro de 2024.

2.2.5 Sistemas de Financiamento

"Sistema de financiamento" é o "conjunto de instrumentos, políticas de incentivo e apoio financeiro público à cultura, para garantir a todos o acesso aos meios de criação, produção, difusão, distribuição e utilização de bens e serviços culturais"[52]. Embora possam instituir legislações próprias para arrecadação de recursos, os sistemas de financiamento estaduais e municipais costumam manter dependência significativa de transferências da União, seja por meio de convênios com o MinC, seja por repasses diretos decorrentes de legislações federais — exceto em casos de emendas parlamentares.

Segundo o MinC, os instrumentos mais comuns nos sistemas de financiamento são: o orçamento público — via Planos Plurianuais (PPA), Leis de Diretrizes Orçamentárias (LDO) e Lei Orçamentária Anual (LOA). Além disso, incluem os fundos de cultura municipais e estaduais, os incentivos fiscais e, em âmbito federal, o Fundo de Investimento Cultural e Artístico (FICART), previsto na Lei Rouanet. Dentre eles, dois são descritos nos planos: orçamento público, no Artigo 6º, e fundo de cultura, no Artigo 7º.

*

O primeiro mecanismo previsto pelo MinC, o "Orçamento Público", abrange os Planos Plurianuais (PPA), as Leis de Diretrizes Orçamentárias (LDO) e a Lei Orçamentária Anual (LOA). No entanto, apenas o PPA e a LDO são formalmente mencionados nos planos estadual e municipal. Os Planos Plurianuais (PPAs) são planejamentos de médio prazo, com duração de quatro anos. O mais recente PPA do governo de Sergipe[53], estipulado para o período de 2024-2027, define "cultura" como uma área estratégica para o fortalecimento da identidade sergipana e para a ampliação do acesso ao consumo cultural. O documento estabelece como estratégias a formação de público, a promoção da identidade junina e a valorização de artistas locais por meio de editais e festivais. Cada um desses objetivos é acompanhado por metas quantitativas, como a projeção de alcançar 800 mil participantes em eventos juninos até 2027. Em termos econômicos, os valores destinados ao programa cultural têm uma previsão inicial de R$ 30,6 milhões em 2024, chegando a R$ 38 milhões em 2027. Cabe à FUNCAP a responsabilidade de executar as metas estabelecidas.

[52] Disponível em: <http://portalsnc.cultura.gov.br/sistemas-de-cultura/>. Acesso em: 17 de novembro de 2024.
[53] Disponível em: <https://www.se.gov.br/vge/vicegovernadoria_plano_plurianual#:~:text=O%20PPA%20%C3%A9%20um%20instrumento,para%20viabilizar%20as%20metas%20previstas.>. Acesso em: 18 de novembro de 2024.

Em Aracaju, o PPA mais recente abrange o período de 2022 a 2025[54] e é regulamentado pela Lei nº 5.447/2022. Assim como o PPA estadual, apresenta a cultura como uma estratégia dentro do eixo "Proteger a Vida e Promover o Desenvolvimento Humano e Social". O documento enfatiza o fortalecimento da identidade local e indica um investimento financeiro significativo no setor cultural. No "Calendário Verão", por exemplo, o orçamento previsto passou de R$ 207.500 em 2022 para R$ 870 mil em 2025. Já a iniciativa "Difusão do Patrimônio Histórico e Cultural de Aracaju" conta com uma previsão de R$ 2 milhões para 2025. Além disso, o PPA contempla ações como a revitalização do Centro Histórico, a manutenção do sistema municipal de cultura, o fomento a quadrilhas juninas e o apoio a festejos de datas comemorativas. O total de recursos previstos aumentou de R$ 2.470.100 em 2022 para R$ 10.199.400 em 2025 (Aracaju, 2022, p. 15).

Já a LDO e a LOA têm a função de realizar ajustes anuais e adequar os orçamentos, definindo as prioridades de gastos para o período em questão. Ao contrário dos PPAs, as LDOs e as LOAs não detalham quantitativamente os investimentos na cultura, apenas estabelecem diretrizes e metas. Como exemplo, a LDO municipal de 2023 visa à "ampliação do acesso à cultura", à "estruturação do calendário cultural" e à "ressignificação dos espaços culturais de Aracaju" (Aracaju, 2022, p. 48).

*

O segundo mecanismo, o "Incentivo Fiscal", está relacionado à renúncia fiscal de empresas ou pessoas físicas interessadas em financiar bens e serviços culturais. Sua receita é proveniente de percentuais sobre o Imposto Sobre Serviços (ISS), o Imposto Predial e Territorial Urbano (IPTU), o Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS) e o Imposto sobre a Propriedade de Veículos Automotores (IPVA). Esse mecanismo não é mencionado em nenhum dos planos. Também não há referência ao "Fundo de Investimento Cultural e Artístico (FICART)", terceiro item previsto pelo MinC e vinculado à Lei Rouanet[55].

Nesse contexto, vale destacar a existência da Lei nº 1.719, de 1991, conhecida como "Lei de Incentivo à Cultura de Aracaju" ou "Lei Edvaldo Nogueira". Essa denominação remete ao período em que a legislação foi aprovada na Câmara Municipal, durante o mandato de Edvaldo Nogueira como vereador. Trata-se da regulamentação de um sistema de incentivo fiscal promulgado em um período de suspensão da Lei Sarney em âmbito nacional.

[54] Disponível em: <https://transparencia.aracaju.se.gov.br/emurb/orcamentos-3/>. Acesso em: 16 de novembro de 2024.
[55] Segundo o levantamento do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (CULT) da UFBA, os FICARTs nunca foram efetivados no Brasil (NETO, 2017, p. 35).

Como bem observou Carlos Paiva Neto, “no contexto de redemocratização e no vácuo deixado pela suspensão da Lei Sarney até a regulamentação da Lei Rouanet (de abril de 1990 a fevereiro de 1992), alguns estados e municípios criaram incentivos fiscais à cultura para seu território de atuação” (Neto, 2017). A Lei Edvaldo Nogueira foi a experiência aracajuana, evidenciando sua rápida ação estratégica para dar continuidade à lógica de incentivos fiscais. Embora essa lei ainda esteja vigente, no dia 10 de outubro de 2024, o Conselho Municipal de Política Cultural (CMPC) de Aracaju discutiu a possibilidade de sua reestruturação:

> A gente propôs no Conselho a criação de dois trabalhos, duas comissões, uma para adequar o Conselho, o Plano, o Sistema e o Fundo Municipal de Cultura. Esses órgãos foram criados, porém de forma rápida. Então, é necessário trazer essa Comissão [para] dentro do Conselho para fazer essa adequação aos novos formatos. E [discutimos] também a criação de uma comissão para tratar da Lei Edvaldo Nogueira, que vamos reestruturar [... e] necessita ser colocada para frente (Irineu Fontes)[56].

*

Já os “Fundos de Cultura” — quarto e último mecanismo previsto — são mencionados nos planos de cultura estaduais e municipais no Capítulo 7º. Esses fundos referem-se a recursos financeiros provenientes de diferentes fontes e destinados ao fomento cultural direto, sendo regulamentados por leis específicas. No estado de Sergipe, o principal mecanismo de fomento à cultura é o Fundo Estadual de Desenvolvimento Cultural e Artístico (FUNCART), regulamentado pela Lei nº 4.490/2001. Embora tenha sido implementada em 2001, essa legislação ainda rege o último Plano Estadual de Cultura de 2022.

Os recursos do FUNCART são compostos por percentuais de receitas de loterias estaduais e multas do Departamento Estadual de Trânsito de Sergipe (DETRAN), além de dotações orçamentárias do estado, doações, convênios e taxas de uso de espaços culturais, como os teatros Tobias Barreto e Atheneu e o Centro de Criatividade. A instituição financeira responsável pela gestão desses recursos é o Banco do Estado de Sergipe (BANESE). Já o Conselho Estadual de Cultura é o órgão responsável pelo monitoramento. Segundo o balancete contábil da FUNCART de 2023[57], o valor arrecadado naquele ano foi de R$ 908.944,49 — embora não represente necessariamente a arrecadação líquida —, sendo que 80% desse montante é passível de utilização para o fomento de projetos culturais e artísticos.

[56] Disponível em: <https://www.aracaju.se.gov.br/noticias/107043/conselho_municipal_de_politica_cultural_da_boas-vindas_ao_novo_presidente_irineu_fontes.html>. Acesso em: 17 de novembro de 2024.
[57] Disponível em: <https://www.se.gov.br/funcap/funcap_funcart>. Acesso em:17 de novembro de 2024.

Em Aracaju, o mecanismo de fomento cultural é estruturado pelo Fundo Municipal de Desenvolvimento Cultural (FMDC), criado pela Lei nº 1.266, de 1987. Os recursos do fundo são provenientes de receitas do Imposto sobre Serviços (ISS) vinculadas a atividades culturais, convênios com o MinC e outras fontes de doações. A gestão desses recursos é de responsabilidade da FUNCAJU. Outras informações sobre seu funcionamento são de difícil acesso, pois o texto da Lei de 1987 não fornece detalhes — possui apenas uma página e meia — e o Plano Municipal de Cultura apenas faz referência a ela, expressando, em seu artigo 7º, que:

> O Fundo Municipal de Desenvolvimento Cultural, de que trata a Lei n.º 1.266 de 15 de maio de 1987, é mecanismo de fomento às políticas e ações culturais do município, ao qual devem ser prioritariamente alocados os recursos públicos, estaduais e federais, para execução das diretrizes e metas estabelecidas nesta Lei (Aracaju, 2024).

2.2.6 Sistemas de informações e indicadores

Em Sergipe, embora a população ultrapasse 2 milhões de habitantes, segundo o IBGE[58], não há dados precisos sobre a quantidade de músicos profissionais. Além disso, a mensuração do perfil censitário dos trabalhadores da arte enfrenta diversos entraves, desde a dificuldade de reconhecimento dos artistas enquanto trabalhadores até limitações metodológicas de pesquisas amostrais.

Como apontam Costa e Souza (2023), mesmo instrumentos amplamente utilizados, como a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) e os levantamentos da Organização Internacional do Trabalho (OIT), são insuficientes para fornecer números exatos sobre essa categoria. Nesse sentido, Menger reforça que “estas estatísticas dificilmente podem passar por indicadores fiáveis da oferta de trabalho artístico e, ao mesmo tempo, dificilmente podem constituir a base da medida do nível efetivo de desemprego e de subemprego” (Menger, 2005, p. 18).

Apesar das limitações, algumas ferramentas oferecem uma base analítica para a formulação de políticas culturais. O Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) é a principal referência, seguido pelo PNAD e pelo Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SIIC). Este último, é também conhecido como “Mapa Cultural”. Segundo o site do MinC, “ao espacializar atores e entidades culturais, os Mapas Culturais proporcionam a

[58] Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/se.html?>. Acesso em: 25 de abril de 2024.

visualização das características dos diferentes territórios, possibilitando verificar necessidades, concentrações e as mais diferentes expressões culturais brasileiras”[59].

Em termos gerais, o Mapa Cultural é um *software* que possui duas funções: a) mapear e coletar informações referentes aos agentes culturais — artistas, bandas, coletivos, instituições, espaços etc.; b) e administrar os projetos de fomento cultural. Cada território possui seu próprio *softwar*e vinculado ao sistema “Gov.br”. Mas, na prática, o Mapa Cultural serve mais como um mecanismo de gestão de editais e seleções públicas do que como uma tentativa de mapeamento das expressões artísticas. Por meio da plataforma, os editais são publicados, e é nela que os agentes interessados se inscrevem, submetem seus projetos e inserem documentações e portfólios. O proponente, por sua vez, tem autonomia para definir sua identidade artística, selecionando áreas de atuação como artes visuais, literatura, música, produção cultural e cultura popular, entre outras.

Seu mecanismo revela limitações quanto ao mapeamento de diferenças socioeconômicas, já que se considera, essencialmente, o volume de portfólio artístico e elaboração de projetos. Nesse sentido, sistemas como IBGE, PNAD e OIT mostram-se mais eficientes, no sentido de considerar vínculos trabalhistas — assalariado, informal, MEI —, padrões de vida, condições de moradia, classe social, consumo e nível de escolaridade.

*

É válido notar também que, atualmente, o Mapa Cultural não é apenas uma mera plataforma burocrática para contratação e envio de documentos. Ele é uma *interface* que possibilita cadastrar todos os passos artísticos de um agente cultural, como participações, shows, organização de eventos, exposições, músicas, vídeos e demais produtos. Ou seja, é uma forma de o proponente demonstrar seu acúmulo de capital cultural e simbólico. Assim, o preenchimento do “portfólio” se torna um princípio de concorrência. A concorrência, nesse caso, se define pela quantidade de produções artísticas. E, por se tratar de uma plataforma digital, promove-se uma concorrência instrumentalizada por algoritmos. Na prática, quem possui mais produtos registrados tem maiores chances de destaque.

Por essa via, muitas vezes os gestores se referem ao Mapa Cultural como uma “Netflix da cultura”, já que é um site onde se disponibiliza uma sinopse artística, fotos, vídeos e links que direcionam para outras plataformas. Mas vale lembrar que as plataformas de *streaming*, em geral, são conduzidas pela lógica do algoritmo, por meio da qual filmes e séries

[59] Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/mapasculturais/o-que-e-o-mapas-culturais>. Acesso em: 19 de novembro de 2024.

mais acessados são recomendados para outros usuários. Além disso, os programadores têm autonomia para destacar conteúdos mais vantajosos para a empresa.

No Seminário Estadual de Orientação da LPG, realizado em 18 de novembro de 2022, questionei a gestão da FUNCAP sobre a adesão a essa lógica. O técnico de informática responsável respondeu que a intenção não é flertar com nenhum tipo de racionalidade socioeconômica, mas otimizar os processos a partir da digitalização:

> Como engenheiro de software há quase 10 anos, a FUNCAP foi meu maior desafio, porque trabalhar com a cultura eu descobri que é algo complexo. E, como produtor tecnológico, o maior desafio foi pegar uma ferramenta abandonada pelo governo, onde toda a base foi perdida. Hoje ainda escuto críticas sobre o que estamos construindo, mas saiba que foi tudo perdido pelo governo [federal]. Então, foi preciso construir algo rápido e que atendesse à Lei Aldir Blanc, e que fosse de forma compartilhada. Então, diferente do mapa cultural projetado em 2013, a gente [não quis] fazer algo do zero de novo. Então, a inovação precisa de algo preexistente. E hoje a gente não tem uma plataforma somente de "ah, vou colocar lá minhas informações e nunca mais vou aparecer". Não, a gente hoje está entregando um streaming cultural único no país. Não existe outra plataforma de governo que tenha isso. Então, hoje vocês, todos os perfis, têm um QR Code único pra ser divulgado. Seu portfólio é como Netflix. Então, qual é a inovação? Todos os perfis são um subsite do mapa. Você tem o próprio site dentro do mapa cultural. E, graças à presidente [Conceição Vieria], foi feita uma portaria pra que o mapa permaneça, não que seja abandonado pelo governo posterior. Então, esse também é o legado que é deixado por nós, de forma geral. Pedimos que vocês alimentem essa parte do portfólio. Todo o portfólio de vocês vai ficar digitalizado com o formato de streaming, passando como [se fosse] Netflix. Então, a gente está mostrando que a gente tem o maior acervo cultural digitalizado. Tudo isso armazenado pra que o povo veja, porque é um tripé. Não basta só você e o governo, e o povo não receber o que você produz.

Com efeito, muitos artistas relatam o aspecto positivo de não precisarem reenviar documentos sempre que submetem projetos para editais diferentes, pois, uma vez registrados, já ficam armazenados e organizados dentro da plataforma. A digitalização proposta pelo governo pode economizar o tempo dos agentes e minimizar burocracias. Por outro lado, as pessoas com menos acesso à tecnologia e com poucos produtos artísticos podem enfrentar dificuldades para alimentar e manter seus perfis atualizados, prejudicando sua participação e visibilidade tanto na plataforma quanto nos editais.

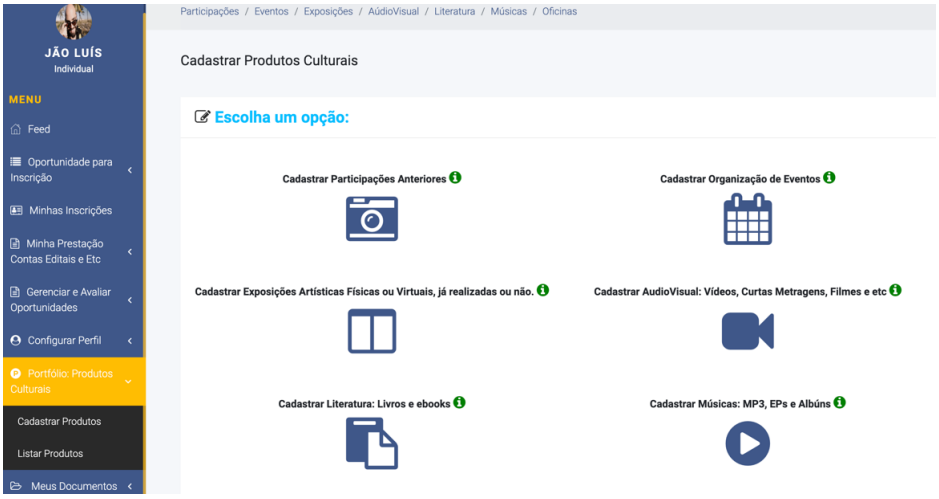


Figura 3: Interface do Mapa Cultural da FUNCAP.

2.3 A economia criativa

Como descrito, o Sistema Nacional de Cultura (SNC) representou o principal marco das políticas culturais de caráter descentralizador. Nesse sentido, descrevi sua implementação em nível estadual e municipal. No entanto, o SNC é apenas uma "forma", isto é, uma estrutura por meio da qual se veiculam determinados "conteúdos". Esse conteúdo, por sua vez, corresponde à filosofia gerencial conhecida como "economia criativa", sobre a qual tratarei neste subcapítulo.

*

Mesmo com os limites da ditadura militar, desde os anos 1970 o Brasil passou a dialogar com as dinâmicas internacionais, motivado pelos encontros promovidos pela UNESCO sobre políticas culturais — realizados em 1970, 1972, 1973, 1975, 1978 e 1982 —, o que repercutiu na América Latina e no país (Botelho, 2000, p. 89). Os relatórios e declarações fornecidas por esses órgãos transnacionais propunham a articulação entre "cultura" e "criatividade" como vetores estratégicos para o "desenvolvimentismo". Foi nesse contexto que ocorreu a primeira Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais (MUNDIALCULT), em 1982, cuja declaração estabelecia que:

> A cultura constitui uma dimensão fundamental do processo de desenvolvimento e contribui para fortalecer a independência, a soberania e a identidade das nações. O crescimento tem sido concebido frequentemente em termos quantitativos, sem levar em conta a sua necessária dimensão qualitativa, ou seja, a satisfação das aspirações espirituais e culturais do homem. O desenvolvimento autêntico persegue o bem-estar e a satisfação constantes de cada um e de todos (MUNDIALCULT, 1982, p. 3).

Em outras palavras, a declaração de 1982 representou uma revolução conceitual no campo cultural, principalmente por sustentar que o desenvolvimento de um país não poderia se reduzir a parâmetros exclusivamente econômicos e quantitativos. Em vez disso, deveria incorporar as dimensões simbólicas, espirituais e culturais da vida humana. Tal perspectiva ressoou fortemente entre pensadores do mundo inteiro.

No Brasil, um dos principais difusores das tendências internacionais foi o economista Celso Furtado, que, dentre as várias atividades da sua vida política, geriu o Ministério da Cultura (1985-1988) e integrou a Comissão Mundial para a Cultura e o Desenvolvimento da UNESCO (1993-1995). Suas formulações sobre "desenvolvimentismo" influenciaram diversos pensadores e gestores de cultura contemporâneos, como demonstra a recorrente menção de seu nome em documentos oficiais do MinC, em artigos e livros científicos sobre o tema, entre outros[60]. A título de exemplo, cito o preâmbulo do Plano da Secretaria de Economia Criativa (PSEC) de 2011:

> Celso Furtado lutou durante toda a sua vida por um desenvolvimento desconcentrador, fundamentado na diversidade cultural regional brasileira. E, por isso, foi um crítico inclemente das sociedades capitalistas e "de sua forma sofisticada de controle da criatividade e de manipulação da informação". O que afligia Furtado era a consciência de que "a estabilidade das estruturas sociais não igualitárias estaria diretamente relacionada ao controle por grupos privados dos bens de produção da criatividade artística, científica e tecnológica e do fluxo de informações que brota dessa criatividade". Grande defensor da inovação, o economista acentuava, no entanto, a necessidade de que o progresso tecnológico caminhasse *pari passu* com o acesso desses produtos a camadas mais amplas da sociedade brasileira (Brasil, 2011, p. 11-12).

Por sua vez, Furtado é frequentemente associado ao pensamento do economista indiano Amartya Sen (2010) — embora não haja diálogo ou menção direta entre os autores. Sem também é uma figura recorrente nas reflexões sobre políticas culturais no Brasil. Este autor propunha que o verdadeiro progresso vai além do crescimento econômico tradicional e deve ser medido pela expansão das liberdades e oportunidades reais que as pessoas possuem para fazer e ser o que valorizam. Em seu livro "Desenvolvimento como Liberdade", ele argumenta que desenvolvimento é um processo de ampliação das liberdades substantivas — políticas, econômicas, sociais. O autor define "pobreza" não como a falta de dinheiro, mas como a privação de capacidades básicas, incluindo falta de acesso à saúde, educação e participação política. "Uma concepção adequada de desenvolvimento deve ir muito além da acumulação de

[60] Mais recentemente, constatei o uso do termo "furtadiano" para se referir aos princípios da economia criativa. Para mais informações, sugiro a leitura do livro "Criatividade e emancipação nas comunidades-rede" (Leitão, 2024)

riqueza e do crescimento do Produto Nacional Bruto e de outras variáveis relacionadas à renda. Sem desconsiderar a importância do crescimento econômico, precisamos enxergar muito além dele" (Sen, 2010, p. 28).

Samuel Araujo comenta sobre a proximidade temática entre os autores:

> De modo variado, mas relativamente convergente, tais autores [Celso Furtado e Amartya Sen] sugerem que o pensamento econômico passe a considerar cultura, criatividade e democracia como fatores e índices indissociáveis de processos de desenvolvimento socioeconômico, e não enquanto seus meros subprodutos, como manteria, por exemplo, uma visão economista ortodoxa, também resultante de debates típicos do pós-guerra sobre o estado de bem-estar social (Araujo, 2021, p. 25).

Desse modo, Furtado é lido como um agente que desenvolveu suas ideias desenvolvimentistas na área cultural, driblando os impasses dos governos liberais vigentes. Outros pensadores e gestores de inclinação progressista tentaram dar continuidade ao seu projeto, mas as ações práticas indicam uma cooptação do ideário de Furtado e Sen, desvirtuando os conceitos dos seus sentidos originais[61].

> O conceito de desenvolvimento que predomina na construção de políticas públicas ainda está muito contaminado por uma visão linear — de progresso contínuo — e economista, que vai em direção oposta à valorização das práticas e das tradições culturais que são mantidas pelos grupos tradicionais da cultura popular, por exemplo. A ideia de desenvolvimento simbólico também foi apropriada com muita eficácia pelo regime nazifascista, por exemplo (Calabre, 2019, p. 136-137).

*

Foi diante desse panorama que emergiu a noção de "economia criativa", com a pretensão de considerar "cultura" como um bem público. Segundo esse modelo, o Estado deveria atuar reconhecendo a "cultura" como uma fonte de desenvolvimento econômico e de geração de empregos. Cláudia Leitão (2015) — entusiasta do conceito no Brasil e responsável pela criação e gestão da Secretaria de Economia Criativa, vinculada ao MinC — contribui para a sua definição, segundo a qual, a grande novidade dessa lógica é a abrangência de setores até então não contemplados. Ou seja, qualquer atividade que envolva "criatividade" — ou "potencial intelectual", nos termos de Alves e Souza (2012, p. 7) — passa a ser interesse das políticas culturais.

[61] Em gestões de direita, a confusão conceitual é ainda mais aguçada, pois ambas as palavras — liberdade e desenvolvimento — fazem parte do vocabulário neoliberal. Similarmente, outros termos, como "criatividade", "empreendedorismo" e "sustentabilidade", se tornaram "mantras", porém, muitas vezes desprovidas de reflexão crítica ao projeto neoliberal que as acompanham.

O relatório da UNCTAD (2008) forneceu uma nova listagem de "setores criativos". No documento, a economia criativa é dividida em quatro categorias: patrimônio cultural, artes, mídias e serviços funcionais. A novidade residiria nesta última, que identifica 13 novos setores: design de moda, design de interiores, design gráfico, design de joias, novas mídias, conteúdo digital, *software*, jogos, animação, arquitetura, propaganda, pesquisa e desenvolvimento, e serviços culturais. Nesse sentido, nota-se, com efeito, a similaridade com a visão de Furtado (2008): "Quaisquer que sejam as antinomias que se apresentem entre as visões da história que emergem em uma sociedade, o processo de mudança social que chamamos *desenvolvimento* adquire nitidez quando o relacionamos com a ideia de criatividade" (Furtado, 2008 apud Brasil, 2011, p. 3).

Outras tentativas de definição são geralmente acompanhadas por um panorama histórico que posiciona a economia criativa como uma alternativa de superação às chamadas "indústria cultural" e "economia da cultura", que representariam, ambas, um capitalismo desinteressado com o desenvolvimento humano. Seguindo esse caminho, a justificativa da economia criativa se inicia com a crítica à categoria "indústria cultural", que possui uma conotação negativa, postulando que a produção de cultura na sociedade capitalista se submete à mesma lógica comercial da produção econômica em geral. Para autores como Adorno e Horkheimer, tudo o que a indústria criativa produz é considerado "mercadoria". Sua função principal é a massificação, a homogeneização dos gostos e a imposição de um comportamento conformista, impedindo a autonomia do indivíduo e garantindo a manutenção do sistema capitalista. Assim, a economia criativa brasileira, em sua formulação institucional, busca superá-la, afirmando que ela "definitivamente não se submete ao significado moderno das 'indústrias culturais'" (Brasil, 2011, p. 21).

Já a economia da cultura surgiu a partir da metade dos anos 1960, representando um deslocamento de foco de uma "economia das artes" para uma investigação mais ampla da dimensão econômica da cultura. Ela surgiu na busca por uma política que contemplasse uma série de atividades não previstas pela indústria cultural tradicional. No Brasil, essas ideias resultaram na criação do Departamento de Economia da Cultura dentro do BNDES, em 2006. Há ainda propostas de que a economia criativa seria um "macroambiente" que engloba tudo que se relaciona ao valor simbólico e intangível — artesanato, conhecimento, inovação técnica, turismo, gastronomia e games. Assim consideradas, as indústrias culturais passariam a representar um "microambiente".

Desse modo, a Economia da Cultura operou como a dimensão econômica dentro do arranjo político-institucional do Ministério da Cultura (MinC) brasileiro, até ser substituída

oficialmente pela economia criativa em 2011. O novo conceito ampliou o escopo das políticas culturais e passou a incorporar os novos segmentos produtivos sugeridos pela UNCTAD (2008), anteriormente mencionados. Essa abrangência é defendida com base na alegada capacidade de promover desenvolvimento ao mesmo tempo econômico, social, inclusivo, sustentável e inovador.

> A categoria economia da cultura, ou criativa, parte do princípio que os bens e serviços culturais trazem em si um valor cultural e um valor econômico. Dentro dessa perspectiva, os termos que compõem a expressão — economia e cultura/criatividade — são compreendidos não como duas instâncias que se contradizem, mas como duas esferas que podem ser conciliáveis sem uma anular a outra. Além disso, incorpora uma série de atividades que remetem para a questão da diversidade cultural, isso que vem a ser a tônica da 33ª reunião da Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura, realizada em Paris, em 2005 (Machado, 2009, p. 92).

Em suma, o conceito de economia criativa não está bem delineado (Fialho e Goldstein, 2007, p. 107). Quando perguntada sobre sua definição, a gestora Cláudia Leitão assume que:

> [...] é difícil responder, pois o conceito de economia criativa que precisamos construir no Brasil não é o conceito de Indústrias Criativas na forma como está definido pelos anglo-saxões, pelos australianos, pelos asiáticos ou pelos estadunidenses. Precisamos pensar numa dinâmica econômica envolvendo bens e serviços culturais a partir da compreensão da nossa própria diversidade, que poderia ser um ativo para a produção de riqueza para o país (Leitão, 2024)[62].

*

Diante das indefinições que ainda envolvem o termo "economia criativa", busquei compreendê-lo, num primeiro momento, a partir de fontes internacionais. Embora a expressão tenha sido popularizada apenas no início do século XXI, com a publicação do livro *"The Creative Economy: how people make money from ideas*", de John Howkins (2001), é a Austrália que costuma ser referida como precursora na abordagem do tema. O país colocou em prática, pela primeira vez, o uso da "cultura" como recurso estratégico de crescimento econômico. Em 1994, o país publicou um relatório intitulado "Nação Criativa", que demonstrava resultados expressivos: a) os setores criativos — televisão, cinema, música, artes visuais, literatura etc. — já representavam, à época, cerca de 3,1% do PIB; b) o crescimento das exportações de produtos e serviços culturais fortaleceu a presença do país no mercado internacional; c) a associação das

[62] Entrevista disponível em: <https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/noticias/entrevista-com-claudia-leitao>. Acessado em 30 de outubro de 2024.

artes às novas tecnologias da informação e comunicação demonstrava que a cultura estava na vanguarda da transformação digital e da economia.

Em síntese, o relatório argumentava que o retorno econômico obtido foi resultado do aumento no financiamento público dos setores criativos. Seu "sucesso" estimulou a adoção do modelo por países como a Inglaterra e Estados Unidos, além de consolidar a economia criativa como referência nos encontros internacionais. Um exemplo significativo disso é o relatório da Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento (UNCTAD), publicado em 2008, cujo título, "*Creative Economy*", evidencia a tentativa de implementar um novo paradigma de gestão cultural:

Tabela 1.6 Contribuição das indústrias culturais ao PIB e ao VAB para cinco países, vários anos

País	Ano base	Moeda	Agregado medido	Contribuição das indústrias culturais	
				Valor (milhões)	% do PIB/VAB
Austrália	1998–99	A$	GDP	17.053	3,1
Canadá	2002	C$	GDP	37.465	3,5
França	2003	€	GVA	39.899	2,8
Reino Unido	2003	£	GVA	42.180	5,8
Estados Unidos	2002	US$	GVA	341.139	3,3

Figura 4: Resultados econômicos dos governos que aderiram à economia criativa (UNCTAD, 2008).

Seguindo a tendência global, o Brasil passou a incorporar tais ideias — formalmente — a partir de 2011, com a criação da Secretaria de Economia Criativa (SEC) no organograma do MinC, sob a coordenação de Cláudia Leitão. Contudo, a partir da consumação do golpe de 2016, que resultou no *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff (PT), a pasta foi desintegrada do MinC. Já em 2019, o então presidente Bolsonaro (2019-2022), abertamente apático às artes, extinguiu o Ministério da Cultura, subordinando a gestão cultural do país a uma secretaria vinculada ao Ministério da Cidadania.

Foi somente em 2023, com a volta de Lula (PT) à Presidência da República, que o MinC foi reinstituído como parte da estrutura administrativa do Estado. Paralelamente, a economia criativa retornou ao organograma oficial, dessa vez sob a nomenclatura "Secretaria de Economia Criativa e Fomento Cultural" (SEFIC). No entanto, em maio de 2025, a estrutura foi novamente alterada. Sob a justificativa de fortalecer políticas públicas específicas para o setor, a pasta foi desmembrada, dando origem a duas secretarias autônomas: a Secretaria de

Economia Criativa (SEC) — mais uma vez sob o comando de Cláudia Leitão e vinculada ao Ministério do Turismo; e a Secretaria de Fomento e Incentivo à Cultura (SEFIC)[63].

Mas cabe observar que, mesmo havendo uma secretaria própria para as ações de fomento cultural, a Secretaria de Economia Criativa (SEC) permanece como principal orientadora da filosofia gerencial do MinC, atuando de maneira transversal (Brasil, 2024). Desde a sua fundação, a secretaria demonstrava ser mais que uma pasta setorizada. Como consta no plano de gestão de 2010, a SEC "deseja ser muito mais do que um documento definidor de intenções, políticas, diretrizes e ações no campo da economia criativa brasileira. Ele simboliza um movimento do MinC na redefinição do papel da cultura em nosso país" (Brasil, 2011, p. 19). De forma análoga, no novo plano de 2025, Cláudia Leitão afirma que:

> A criação da Secretaria de Economia Criativa é fundamental para que a Pasta assuma, de uma vez por todas, que o lugar da economia dos setores culturais e criativos é no MinC. Porque a grande marca de uma economia criativa é a natureza das suas dinâmicas econômicas — e essa natureza é simbólica, é cultural. A economia criativa é uma tarefa da liderança do MinC. Com o retorno, reafirmamos que o Ministério da Cultura senta à mesa para discutir o desenvolvimento brasileiro, a sustentabilidade e a qualidade desse desenvolvimento[64].

Outra evidência que corrobora essa leitura é percebida na fala do atual secretário executivo do MinC, Márcio Tavares, que ressalta a importância da economia criativa em todas as ações do Ministério[65]. Além disso, a SEC também se reafirma como objeto de análise fundamental para esta tese pelo fato de representar o órgão responsável pelas ações voltadas aos "trabalhadores da cultura". Em sua estrutura, há uma subpasta chamada "Diretoria de Políticas para os Trabalhadores da Cultura" (DPTC), que, em 2024, esteve à frente da "elaboração de documentos base para a criação da Política Nacional de Economia Criativa — Brasil Criativo — e da Política Nacional para Trabalhadores da Cultura (PNTC)" (Brasil, 2024).

2.3.1 Os princípios da Secretaria de Economia Criativa

Compreender a centralidade da economia criativa no organograma do MinC exige, portanto, uma análise mais detida sobre os valores que a estruturam e orientam sua implementação. Nesse sentido, embora as formulações elaboradas por agências internacionais

[63] Os editais publicados nas cidades e estados, mesmo quando usam recursos do FNC, são construídos pelos sistemas de cultura locais. A SEFIC, portanto, seria um objeto de análise mais apropriado para a análise de editais diretamente publicados pelo MinC.

[64] Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/governo-federal-recria-secretaria-de-economia-criativa-no-minc>. Acesso em 15 de agosto de 2025.

[65] Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/secretario-executivo-do-minc-fala-sobre-pnab-a-voz-do-brasil>. Acesso em: 22 de setembro de 2024.

e por relatórios de países considerados "bem-sucedidos" possam funcionar como referências para entender sua definição, é mais oportuno observar seus significados e traduções no território brasileiro.

Para isso, vale investigar a "família conceitual" da economia criativa a partir de dois documentos oficiais: o já mencionado Plano da Secretaria de Economia Criativa (PSEC) de 2011 e o novo "plano" intitulado "Política Nacional de Economia Criativa – Brasil Criativo", de 2024. O primeiro elenca quatro princípios orientadores: "diversidade cultural", "sustentabilidade", "inovação" e "inclusão social". Já o segundo propõe 15 "diretrizes", o que aparentemente sugere ampliação do escopo das suas competências, mas, em essência, não altera a estrutura do primeiro plano e não adiciona "princípios". Diferentemente do PSEC de 2011, que continha 148 páginas, o novo plano dispõe de apenas duas, em formato de "folder"[66].

O *folder* adiciona como novidade somente a expressão "emancipação", mas sem discorrer sobre o sentido a ela atribuído. Desse modo, a melhor fonte para compreendê-la é o recente livro organizado pela secretária da SEC, Cláudia Leitão, em colaboração com a instituição Itaú Cultural e Cláudia Leitão. Intitulado "Criatividade e emancipação nas comunidades-rede" (2024). A obra menciona o termo "emancipação" 33 vezes. Dentre elas, algumas são acompanhadas por reflexões de Celso Furtado — que continua sendo o mentor intelectual, em conjunto, agora, com Gilberto Gil. Outras apresentam a emancipação enquanto resultado de uma postura decolonial, ou seja, em favor da autonomia política e cultural do sul global. Não há, contudo, referências teóricas ou definições concretas de "emancipação" ou "decolonialidade", tampouco retraduções dos princípios dos quais tratava o plano de 2011. Portanto, trata-se de um documento que apenas reforça a lógica estabelecida nas décadas anteriores, com um novo campo semântico.

Tais expressões, incluindo "trabalhador da cultura", "criatividade" e seus correlatos, compõem o repertório discursivo dos agentes integrados ao campo político. Conforme observou a coordenadora da SEC, esses termos "passam a constituir as palavras-chave no início do século XXI, período alvissareiro em que o repertório da cultura começa a 'contaminar' os discursos políticos, econômicos, jurídicos e sociais" (Leitão, 2015, p. 74). Desse modo, passo a descrevê-los conforme se apresentam em documentos oficiais e como são traduzidos no contexto local.

[66] Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/minc-lanca-diretrizes-da-politica-nacional-de-economia-criativa-nova-secretaria-tambem-e-anunciada/brasilcriativofolder2dobrasa40108.pdf>. Acesso em: 02 de setembro de 2025.

Para isso, além dos recursos metodológicos descritos na introdução[67], realizei a análise de 13 editais de cultura, sendo seis financiados com verbas do Governo Federal e sete com recursos próprios do estado e do município, além de um edital promovido pelo SEBRAE. A lista desses editais está disponibilizada no Apêndice C.

2.3.2 Trabalhador da cultura

Para iniciar a análise sobre como os princípios da economia criativa são traduzidos em contextos locais, considero fundamental examinar, preliminarmente, a forma como a noção de "trabalhador da cultura" foi sendo ampliada e tacitamente consolidada. A partir disso, observo: como as políticas culturais passaram a abranger profissionais de outras áreas; como trabalhadores dos "bastidores" do setor cultural começaram a reivindicar visibilidade; e, por fim, como a naturalização desse novo conceito atua como uma forma eufemizada de reproduzir o que Bourdieu (2022) chama de "poder simbólico", por meio da inculcação de valores neoliberais.

Nos documentos institucionais, não são encontradas conceituações explícitas sobre a posição do "trabalhador da cultura" e quais profissionais o conceito abrange. Amanda Cerqueira, ao refletir sobre essa ausência, destacou que no Plano Nacional de Cultura (PNC) há apenas dois trechos que relacionam trabalho-artista (Cerqueira, 2018, p. 124). Ainda assim, é possível encontrar indícios de como o trabalho artístico é entendido por outras vias. O artigo 4º da Lei Aldir Blanc, por exemplo, embora não proponha definição concreta, compreende

> como trabalhador e trabalhadora da cultura, as pessoas que participam da cadeia produtiva dos segmentos artísticos e culturais descritos no art. 8º desta Lei, incluídos artistas, contadores de histórias, produtores, técnicos, curadores, oficineiros e professores de escolas de arte e capoeira (Brasil, 2020).

Nesse sentido, e considerando os 25 setores listados no Artigo 8º da referida lei, o conceito parece abranger tanto as "atividades nucleares" quanto as "atividades de apoio" da cadeia produtiva da arte, o que faz lembrar a perspectiva de Howard Becker, em seu conceito de "mundos da arte" (2010). Este autor enfatiza a importância de considerar toda a rede colaborativa inerente a qualquer atividade artística, a fim de compreender as convenções socialmente construídas.

Esse ponto de vista abre caminhos para pensar, por exemplo, como as recentes ações do Governo Federal impulsionaram novas discussões sobre o que é "cultura" e quais

[67] Os quadros contendo entrevistados e eventos institucionais estão localizados no Apêndice B.

agentes devem ser contemplados pelas políticas voltadas ao setor. Nesse sentido, são representativos movimentos como o seminário "Quem carrega o piano: trabalhadores nos bastidores da área de cultura"[68] e o Grupo de Trabalho (GT) voltado para as "artes técnicas", vinculado à Fundação Nacional de Artes (FUNARTE). Ambos os eventos reforçam que o conceito de "trabalhador da cultura" extrapola a figura do artista visível no palco ou nas redes, abrangendo também quem atua na base da cadeia produtiva — técnicos, produtores, carregadores, iluminadores, figurinistas, montadores etc.

O seminário destacou, com base em dados do mercado formal, a existência de duas camadas paralelas de trabalhadores da cultura: de um lado, uma elite com estabilidade, visibilidade e remuneração crescente; de outro, uma base ampla, jovem e racializada, que vivencia a precariedade, vínculos frágeis e mobilidade descendente. Já o GT da Funarte representa o esforço de dar forma institucional a essas discussões, propondo ações como mapeamento, formação e fomento às artes técnicas, além de buscar superar a invisibilização estrutural desses profissionais nas políticas públicas.

*

No entanto, é no trabalho de campo que o uso dessa noção se revela mais elucidativo. Nas análises seguintes argumento que há uma estratégia no uso de termos como "trabalhador da cultura" ou "fazedor de cultura", ao invés de "trabalhador da arte". Na prática, a noção de "atividades de apoio" sofre alteração, não contemplando necessariamente os agentes mais envolvidos com o fazer artístico, mas sim pessoas integradas ao setor do turismo, à produção de grandes eventos ou a outra atividade de viés empresarial. Em outras palavras, trata-se de um alinhamento explícito aos princípios da economia criativa, que preveem a ampliação da cadeia produtiva. Por essa via, é exemplar a fala do ex-Secretário de Turismo de Aracaju, Luiz Roberto (PDT) — durante um comício especificamente criado para se comunicar com a classe artística —, ao se referir ao convênio entre a Prefeitura de Aracaju e a Associação Brasileira da Indústria de Hotéis (ABIH):

> E foi com esse recurso que a gente conseguiu realizar todos esses eventos. E esse convênio vai continuar porque [o objetivo] é preparar a cidade do ponto de vista da limpeza, do ponto de vista dos equipamentos de saúde, do ponto de vista das atrações, mas também a gente preparar, né, o nosso trilho, não só para receber o turista, mas também para ir além-fronteiras, mostrar o que o nosso destino tem, para oferecer, mas não se limitar tão somente aos shows, não se limitar tão somente à parte cultural, mas também à parte culinária, quando a gente realiza os festivais gastronômicos junto com a ABRASEL,

[68] O seminário, disponibilizado no YouTube, foi promovido pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-afV3gPMiiY&t=361s>. Acessado em 24 de agosto de 2025.

> para que a gente possa também possibilitar às pessoas conhecerem melhor o nosso peixe, o nosso caranguejo, todas as comidas típicas aqui de Aracaju. Essas áreas têm que andar integradas. Não existe só turismo pro hotel, existe turismo também pro bar, pro restaurante, pro músico, para o camareiro, pro recepcionista (Luiz Roberto)[69].

De modo semelhante, constata-se, com mais frequência, o uso do termo "classe criativa" como expressão alternativa à "classe trabalhadora" ou à "classe artística":

> [...] a classe criativa inclui pessoas que fazem parte dos campos da ciência e engenharia, arquitetura e design, educação, artes, música e entretenimento, cuja função econômica é criar ideias, novas tecnologias e conteúdos criativos. De acordo com essa abordagem, a classe criativa também inclui um grupo mais amplo de profissionais criativos na área de negócios, finanças e direito. Sejam eles artistas ou engenheiros, músicos ou cientistas de informática, escritores ou empreendedores, esses trabalhadores compartilham um *ethos* criativo comum, que valoriza a criatividade, individualidade, diferença e mérito. Em suma, eles são pessoas que acrescentam valor econômico por meio da criatividade. Os valores da classe criativa são a individualidade, meritocracia, diversidade e abertura (UNCTAD, 2012, p. 11).

Salgado, ao refletir sobre a ocultação do trabalho artístico — associado historicamente à crítica de Adorno sobre o "fetiche da mercadoria cultural" —, contribui com essa discussão:

> E a mesma ideologia que antes pontuava os discursos com a "inserção (do indivíduo) no mercado de trabalho" vai gradualmente omitindo e substituindo as palavras "trabalhador" ou "funcionário" — preferindo agora dizer (com "eufemismo liberal", diria Bourdieu) "colaborador" e enaltecer o "empreendedorismo" (Salgado, 2024, p. 5).

*

Conforme apresentei no decorrer deste capítulo, o pensamento de Celso Furtado foi essencial para a formulação da Secretaria de Economia Criativa. Por essa razão, utilizo como mote para o desenvolvimento desta seção, uma entrevista concedida pelo economista ao Roda Viva em 1987[70], na qual ele verbalizou uma perspectiva que permanece atual: artistas não sabem "mexer com dinheiro [...]. Em cultura o dinheiro é muito importante, e é preciso alguém que saiba lidar com os problemas e as dimensões econômicas, financeiras" (Furtado, 1987)[71]. Mesmo após 36 anos do enunciado, essa perspectiva ainda parece orientar a representação dos artistas. Exemplos disso manifestam-se em falas como a de um ex-presidente da FUNCAJU,

[69] O político foi candidato à prefeitura do município durante as eleições de 2024. Vale ressaltar que, além de atuar como político, alguns dos seus familiares atuam como empresários no setor de eventos musicais. Portanto, seu discurso pode estar condicionado a interesses individuais.
[70] Ver minuto 5:25. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wPOJMGxBIoA&t=1195s>. Acessado em 18 de outubro de 2024.
[71] Ver entrevista no Roda Viva.

que, ao afirmar que “os artistas não têm nem a própria vida organizada”, reforça estereótipos sobre a atuação profissional no campo artístico.

Sob a mesma perspectiva, durante os trâmites do “Edital de Economia Criativa”, promovido pelo SEBRAE em 2023, uma das dirigentes argumentou ser “necessário, antes de tudo, entendermos que somos trabalhadores”, e que “precisamos parar de romantizar a questão de ser artista”. Essa fala, apesar de corroborar a visão sobre o “artista desorganizado” ou “romântico”, é mais representativa por reforçar mais claramente o objetivo de inculcar a lógica da responsabilização individual e da gestão empreendedora da carreira.

> Pensem o seguinte: vocês são uma empresa. Isso é um paradigma importante a ser mudado. O projeto é dinâmico, mas vocês são uma empresa. Empresa contrata empresa. Talvez seja até o momento de a cadeia da economia criativa começar a se profissionalizar. A gente viu que tem vários [...] itens classificados no orçamento de vocês. Então presta bem atenção. O pagamento [... deve ser realizado com] cinco notas fiscais. Contratação de apenas pessoa jurídica. Não pode contratar pessoa física.

Parte-se, portanto, da noção de que parte dos artistas não se comporta ou não se reconhece como profissional por não possuir CNPJ e não estar integrada às relações trabalhistas pejotizadas, isto é, às negociações interempresas de prestação de serviço, conforme analisou Ricardo Antunes:

> [...] a terceirização vem se tornando a modalidade de gestão que assume centralidade na estratégia empresarial, uma vez que as relações sociais estabelecidas entre capital e trabalho são disfarçadas em relações interempresas […], com consequências profundas que desestruturam ainda mais a classe trabalhadora, seu tempo de trabalho e de vida, seus direitos, suas condições de saúde, seu universo subjetivo (Antunes, 2018, p. 37).

De maneira aparentemente contraditória, outros critérios daquele mesmo edital impossibilitavam tanto a remuneração do proponente — ainda que formalizado como ente jurídico — quanto o pagamento de outros cachês artísticos[72].

> A empresa proponente não será, não deverá ser, a contratada. Quem é o proponente não pode ser o contratado. Aí vem a vedação. Isso aí está no edital. O recurso do SEBRAE não pode ser destinado à aquisição de bens permanentes: construção civil, reforma de instalação, [nem] a pagamento de cachê artístico, quando a apresentação é do próprio proponente. Você não pode pagar aquilo que vocês estão fazendo. Músico, ator, dança etc. Quando a obra é sua, você não pode pegar esse dinheiro para pagar a sua própria obra. Está certo?

[72] Um dos projetos aprovados foi uma peça de teatro cujo elenco era formado por pessoas que recebiam Bolsa Família ou eram professores da rede pública, o que, legalmente, os impediam de se tornarem pessoas jurídicas.

A autora do discurso acima estava chamando a atenção dos proponentes aprovados, que foram unânimes em definir o uso parcial da premiação para pagar seu próprio trabalho. No entanto, o edital vedava qualquer forma de remuneração direta aos artistas, exigindo a comprovação de que todo o subsídio seria destinado exclusivamente à contratação de serviços considerados "externos" ou "de apoio" — como locação de estúdios, serviços de marketing, edição, transporte, entre outros. Ou seja, os esforços intelectuais, criativos, técnicos e físicos dos artistas seriam tratados como elementos não passíveis de remuneração.

Ainda segundo a gestora, entretanto, tais oportunidades deveriam ser encaradas como forma de "investimento". Assim, o proponente aceitaria a condição de não remuneração sob a perspectiva de retornos financeiros futuros. Os editais listados no Apêndice B seguem lógicas similares. A LPG, por exemplo, exigia a abertura de uma conta especial em bancos digitais para o recebimento e gestão dos recursos, cuja movimentação deveria ser comprovada por meio de notas fiscais e extrato bancário. Justifica-se que tal medida promove uma espécie de "educação financeira", pois as contas digitais possuem mecanismos de investimento em renda fixa, permitindo que o saldo, mesmo sem movimentação, tenha rendimento superior ao de uma poupança comum.

Portanto, há nisso tudo premissas subjacentes que merecem atenção: o estímulo à pejotização e a gratuidade do trabalho artístico. A obrigatoriedade de comprovação detalhada dos gastos e a impossibilidade de destinar parte dos recursos à remuneração dos próprios proponentes tendem a invisibilizar a força de trabalho criativa, reduzindo o artista a um mero executor e administrador de projetos, sem reconhecimento de sua dimensão laboral.

Observa-se, nesse aspecto, uma similaridade com o conceito de "vida liberal", proposto por Louis Rougier, segundo o qual "o gosto da vida [...] resulta do fato de ela comportar um risco" (Rougier, 1938 *apud* Dardot e Laval, 2016, p. 88). Em outras palavras, essa lógica que "desumaniza" o trabalho artístico, desconsidera o trabalho humano, o "trabalho invisível", empreendido nos bastidores das produções de obras artísticas, reflete o que Foucault (2008) cunhou como "governamentalidade neoliberal", pois seu objetivo principal é governar as mentes. Incorporando-se à subjetividade dos sujeitos, opera-se a naturalização de uma regra que desconsidera o trabalho concreto. Citando Marx, Foucault corrobora:

> Mas o que faz Marx quando analisa o trabalho? Ele mostra que o operário vende o quê? Não seu trabalho, mas sua força de trabalho. Ele vende a sua força de trabalho por certo tempo, e isso em troca de um salário estabelecido a partir de certa situação de mercado que corresponde ao equilíbrio entre a oferta e a procura da força de trabalho. E o trabalho que o operário faz é um trabalho que cria valor, parte do qual lhe é extorquido. Nesse processo Marx

> enxerga evidentemente a própria mecânica ou a própria lógica do capitalismo. Lógica que consiste em quê? Pois bem, no seguinte: o trabalho, por tudo isso, é "abstrato", isto é, o trabalho concreto transformado em força de trabalho, medido pelo tempo, posto no mercado e retribuído como salário não é o trabalho concreto; é o trabalho que está, ao contrário, amputado de toda a sua realidade humana, de todas as suas variáveis qualitativas, e justamente — é bem isso, de fato, o que Marx mostra - a mecânica econômica do capitalismo, a lógica do capital só retém do trabalho a força e o tempo. Faz dele um produto mercantil e só retém seus efeitos de valor produzido (Foucault, 2008, p. 305).

Os dados empíricos levam a crer, portanto, que um dos fatores-chave para compreender a lógica dos editais reside na própria definição de "trabalhador da cultura" concebida pelas políticas culturais. Trata-se de uma noção que amplia o escopo da categoria e dialoga com uma "nova forma de governabilidade neoliberal, uma resposta criativa às transformações impostas pelas mutações econômicas" (Botelho, 2011, p. 91).

2.3.3 Inclusão social

Considerando essa noção de "trabalhador da cultura", passo, enfim, a analisar os quatro princípios definidos pelo Plano da Secretaria de Economia Criativa — inclusão social, diversidade cultural, sustentabilidade e inovação. Segundo o documento, o princípio da "inclusão social", por exemplo, significa considerar a cultura em suas múltiplas dimensões, a saber: econômica, simbólica e cidadã. Devem-se criar condições para que os artistas, especialmente aqueles vinculados às práticas historicamente invisibilizadas, possam ter acesso à produção e distribuição cultural.

Mas importa observar como esse princípio ganha novos contornos nas práticas institucionais. Um exemplo recorrente diz respeito ao critério de "viabilidade de execução e coerência orçamentária", constante em vários editais — como nos editais 08/2023 e 09/2023 da FUNCAJU[73]. Esse critério exige a elaboração de planilhas orçamentárias detalhadas baseadas ora em "valores de mercado", ora em tabelas públicas — como o Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura (SALICNET)[74] e a tabela criada pelo Fórum Audiovisual de Sergipe[75].

[73] Ver Apêndice B.

[74] O SALICNET, citado pela FUNCAJU e por diversos editais da LPG, é uma plataforma vinculada ao MinC que disponibiliza informações detalhadas sobre projetos aprovados na Lei Rouanet. No entanto, trata-se de uma referência distante tanto das especificidades das leis analisadas quanto da realidade cultural de Aracaju. Por exemplo, ao pesquisar no SALICNET informações sobre valores de cachês para profissionais como bateristas ou roadies, esses dados não existem. Diante disso, a FUNCAJU orientou que fossem utilizadas referências de outras cidades, como São Paulo.

[75] Embora aceita, a tabela do Fórum Audiovisual apresenta uma estimativa de funções que nem sempre encontra ressonância na realidade, especialmente em produções de menor escala, nas quais é comum a concentração de múltiplas tarefas em um único profissional. Ainda que os "mundos artísticos" (Becker, 2010) pressuponham colaboração, essa partilha nem sempre se verifica de modo ideal. A tabela em questão está disponível em:

Porém, muitos artistas que vivem em contextos periféricos não possuem familiaridade com planilhas, não dominam terminologia de “metas” ou “justificativas”, e raramente têm acesso à internet ou computador. Numa oitiva relacionada à LPG, por exemplo, uma artesã explicou que não tinha nem conta bancária em seu nome, o que inviabilizava a abertura de um CNPJ. Mesmo assim, ela foi “orientada” a buscar assessoria para abrir firma individual, sugerindo ser essa uma conduta “obrigatória” para receber recursos.



Figura 5: Divulgação do edital de consultoria e assessoria da PNAB.

Essas “orientações” aparecem também sob a forma de “cursos de capacitação” e programas de “agentes territoriais” — uma ação vinculada à PNAB. Em teoria, tais agentes funcionam como “pontes” entre os fazedores de cultura e os órgãos públicos. Na prática, evidencia-se que o conteúdo repassado pelos instrutores se resume a: como escrever projetos segundo as normas técnicas; como emitir notas fiscais; ou como comprovar despesas nos moldes exigidos. A fala de uma gestora corrobora essa informação:

> [...] essa coisa também da estruturação dos projetos [...]. Quem vê ali só o nome, não vê como o projeto foi estruturado, como aquele projeto foi vendido. Muitas vezes a pessoa vende um projeto [discriminando]: vamos fazer um evento, que vai contemplar não sei quantas pessoas. Às vezes tinha banda que chegava com o projeto que no orçamento não tinha nada estruturado. E aí, quem estava fazendo a avaliação, quem estava na comissão, tinha uma dificuldade absurda de avaliar. Pô, a pessoa teve um trabalho enorme de escrever um projeto super bem estruturado; ele tá especificando como vai fazer o show, quantas pessoas vão estar envolvidas, comprovando uma equipe. Já [fulano], eu até sei que tem uma atuação boa na cena, mas ele não me entregou nada. Ele entregou aqui um orçamento e o que é que eu vou fazer? Eu vou avaliar pelo que eu tenho na minha cabeça, pelo que eu conheço da

<https://drive.google.com/file/d/1GyzHglZxAuNqUtw41xnn8FWXlCY8mj2F/view>. Acesso em: 02 de janeiro de 2024.

> banda? Ou eu vou avaliar pelo esforço que ele teve ao se inscrever no nosso edital? Não é uma conta tão fácil. A gente já teve seleção de um edital e aí chegou uma pessoa assim, era um artista grande daqui e [disse]: "aqui minha proposta". Só [tinha] uma folha. A gente disse: "não, não, mas tem um edital. Tem que entregar documentação, um relato fechado". Ele disse: "mas você me conhece, sabe quem eu sou?".

Assim, percebe-se que, em vez de "incluir" efetivamente grupos marginalizados, a prioridade é inculcar a ideia de que apenas adquirindo a linguagem técnica e agindo como empresas esses sujeitos podem acessar recursos públicos. Em suma, embora essas iniciativas sejam apresentadas oficialmente como ferramentas de "inclusão social", os dados coletados mostram que a "inclusão" ocorre sobretudo na medida em que os agentes culturais adotam a lógica de pejotização, assimilam processos de prestação de contas e internalizam a noção de risco e investimento como algo "natural" à atividade cultural.

2.3.4 Sustentabilidade

A "sustentabilidade", por sua vez, é definida a partir de quatro eixos complementares: social, cultural, ambiental e econômico. A dimensão ambiental refere-se ao uso responsável de recursos naturais e à necessidade de superar modelos produtivos que prejudicam a biodiversidade. A dimensão social diz respeito à promoção de justiça e equidade, especialmente por meio da garantia dos direitos fundamentais. A dimensão cultural prevê, como vetor de desenvolvimento econômico, o fortalecimento de práticas artísticas "locais". Por fim, a dimensão econômica reflete as ideias desenvolvimentistas de Celso Furtado (Brasil, 2011, p. 33).

Apesar de toda essa pluralidade normativa, sua aplicação nos editais tende a se concentrar predominantemente no viés econômico. A noção de "sustentabilidade" refere-se à capacidade de um projeto gerar impactos que transcendem sua execução imediata, estimulando desdobramentos econômicos e sociais em cadeia, mobilizando distintos setores criativos e desonerando o Estado das suas ações continuadas. Em outras palavras, é uma concepção que converge com a ideia de "projetos autossustentáveis" — um dos formatos contemplados pelas políticas de fomento direto.

OLHAR CURATORIAL	
Passado e Presente	**Futuro**
Queremos saber o que você já produziu e o que vem produzindo atualmente na área cultural, além da sua qualificação profissional.	Queremos que nos conte detalhes da **ideia que está propondo**, como se dará os processos criativos e a execução dos objetivos apresentados.
CRITÉRIOS PARA AVALIAÇÃO	
Do proponente	**Do projeto**
1. Portfólio e Biografia (Passado): Conte um pouco da sua história e sobre sua qualificação profissional.	**3. Excelência Artística e Relevância do Projeto:** Observaremos a qualidade do projeto apresentado em termos de propósito e das atividades previstas, além da compatibilidade do projeto com os seus objetivos, planilha orçamentária e cronograma de execução e sua contribuição para valorização cultural e artística local.
2. Atuação no Campo Cultural (Presente): Conte para nós sua atuação mais recente no circuito das artes na cidade. ***"Quais foram suas produções nos últimos 12 meses?"*** Fale um pouco dos seus trabalhos mais recentes no campo da cultura e no segmento que está propondo.	**4. Efeito Multiplicador do Projeto:** Será observado a relevância e aderência do público envolvido e impactado, direta ou indiretamente, além da formação de público, potencial de alcance e estimativa de número de pessoas atendidas.

Figura 6: Critérios de Avaliação do edital 04/2020 da FUNCAJU.

Na Figura 9, por exemplo, a sustentabilidade é operacionalizada sob a forma de critérios, apresentados por meio de nomenclaturas como "efeito multiplicador" e "futuro". Segundo a descrição do critério, observa-se um interesse na formação de públicos e na estimativa de pessoas alcançadas, o que permite inferir uma valorização tanto da difusão quanto da geração de trabalho no setor criativo. Para sustentar essa interpretação, transcrevo a fala de um gestor cultural durante a "I Conferência Municipal de Cultura" da cidade de Nossa Senhora do Socorro:

> Como falei ali agora, esse conceito [de economia criativa] é muito interessante porque desenvolve a cultura socioeconomicamente. É a gente pegar todas as linguagens da cultura e pensar numa ideia de transformação. É a questão do digital; é essa união, essa modernização que os jovens podem trazer pra gente; e os ensinamentos que aqueles que sempre fizeram a cultura podem nos passar. Outro ponto que se pode pensar é: como eu posso mudar o município através da cultura? É vocês analisarem o poder que isso tem! Todo mundo sabe o que é PIB? PIB é [... etc.]. Dessa forma, como expliquei dessa modernização e dos novos termos que surgem, surgiu o PIB da economia criativa, que é o PIB da cultura [...]. E essa conta que foi feita, depois da pandemia, analisou-se que o PIB da cultura superou o PIB da indústria automobilística. [...] Essa roda aqui é pra gente pensar a criatividade, renda e produção. Essa é a ideia da economia criativa, no sentido de geração de renda. Como eu posso instigar o poder público para que ele invista no nosso projeto? Um exemplo que eu gosto de utilizar é essa questão das feirinhas de economia criativa. Eu adoro essa ideia. Eu adoro porque [...] você precisa ter contato com todas as linguagens e gera renda. É o artesão que vai estar vendendo seus produtos, é o cantor que vai estar lá se apresentando, é a mulher que vai estar vendendo docinho. Isso é economia criativa! [...] As pessoas estão ali trocando experiências.

Vê-se, nesse discurso, um resumo do que se define por economia criativa nas instâncias superiores, mobilizando noções de "criatividade", "inovação" — por meio da menção a setores digitais e inovadores — e "desenvolvimento socioeconômico", referenciado pelo conceito de "PIB da cultura"[76]. Destaca-se também a alusão aos "ensinamentos daqueles que sempre fizeram a cultura", ou seja, ao ideário dos princípios de "diversidade" e "inclusão" estabelecidos pelo PNC, que enfatiza a "tradição" como objeto de interesse.

*

Em linhas gerais, trata-se de uma reinterpretação do termo que desloca seu foco ambiental para um eixo econômico, priorizando a continuidade de processos mercadológicos e a inserção da cultura nos circuitos de produção e consumo. Assim, a sustentabilidade passa a operar como instrumento de legitimação de práticas empreendedoras.

2.3.5 Inovação

Já o princípio da "inovação" remete à capacidade de experimentação criativa, combinando arte, tecnologia e entretenimento. O plano descreve-o da seguinte forma:

> A inovação exige conhecimento, a identificação e o reconhecimento de oportunidades, a escolha por melhores opções, a capacidade de empreender e assumir riscos, um olhar crítico e um pensamento estratégico que permitam a realização de objetivos e propósitos (Brasil, 2011, p. 33).

Segundo o plano da SEC, reconhecer a economia criativa como um processo cultural voltado à "inovação" implica aceitar a inerência do risco (Brasil, 2011, p. 34). Tal risco, por sua vez, estaria associado a duas modalidades: incremental e radical. Já o relatório de 2008 da UNCTAD estabelece que a grande "inovação" da economia criativa é a inclusão de novos setores criativos, que passariam a contemplar: patrimônio cultural, artes, mídias e serviços funcionais. O ineditismo reside na categoria "serviços funcionais", que abrange 13 novos setores: design de moda, design de interiores, design gráfico, design de joias, novas mídias, conteúdo digital, *software*, jogos, animação, arquitetura, propaganda, pesquisa e desenvolvimento, e serviços culturais.

O aspecto mais problemático dessa concepção reside na hierarquização implícita que ela instaura entre os diversos campos da produção. Ao parear os "serviços funcionais" e os novos setores tecnológicos à condição de modelo de criatividade, algumas práticas artísticas

[76] Ele está se referindo aos dados estatísticos de países cujo investimento na cultura gerou mais lucro que outros setores. Essa informação comparativa com a indústria automobilística está presente em quase toda a literatura simpatizante da economia criativa, inclusive na justificativa do Plano da SEC.

passam a ser percebidas como menos "inovadoras", seja por não se adaptarem às lógicas desses segmentos emergentes, seja por não os incluir em seus projetos. Por exemplo, os editais da PNAB foram quase todos feitos com base em formatos que privilegiavam propostas de feiras, festivais e outros eventos públicos de grande porte, exigindo dos proponentes uma postura próxima à de empreendedores do setor de eventos — com estratégias voltadas à dinamização econômica, ao apelo turístico e à lógica de mercado.

Nesse sentido, segundo o "Relatório de Economia Criativa" da UNCTAD de 2010, em parceria com o Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD), o "turismo" é um dos principais impulsionadores da economia criativa — ao lado da "tecnologia" e da "demanda"[77] (UNCTAD, 2012, p. 19-22).

> O setor cultural contribui com o turismo por meio da demanda por visitas a locais onde se localizam patrimônios culturais, festivais, museus e galerias, além de música, dança, teatro, apresentações de ópera etc. De forma mais geral, a atmosfera cultural e as tradições de diferentes localidades podem ser uma atração para os turistas, especialmente para aqueles que são classificados como "turistas culturais", que são mais exigentes e mais culturalmente conscientes do que aqueles chamados de turistas de massa (UNCTAD, 2012, p. 21).

2.3.6 Diversidade cultural

O princípio da "diversidade cultural" também pressupõe o compromisso de abranger práticas culturais marginalizadas, como cultura de tradição oral e patrimônio imaterial (Brasil, 2010, p.). Nota-se, nesse sentido, convergências com a "Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural", publicada pela UNESCO em 2002, que indica a cultura como meio de proporcionar uma existência plena nos âmbitos intelectual, afetivo, moral e espiritual[78].

Em Sergipe, a diversidade costuma ser mobilizada seguindo um sentido relativamente similar, acompanhada por noções de "identidade", "região", "tradição", "territorialidade" etc. Assim, o estado promove a bandeira da "sergipanidade", enquanto o município usa a expressão "cajucidade" nas comemorações da emancipação política de

[77] No documento, o termo se refere ao "aumento da demanda por produtos criativos", justificadas, positivamente, pelo suposto aumento do poder de compra de grande parte da população mundial, especialmente de novas tecnologias que geram intercâmbios culturais e o consequente consumo de produtos globais (UNCTAD, 2012, p. 20).

[78] Vale lembrar, conforme registrado no Apêndice A, outros documentos normativos com finalidades similares, como a Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (2005), a Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (2003) etc.

Aracaju[79]. Ambos incorporam o princípio da diversidade cultural, dando origem a processos de construção de identidade que nem sempre dialogam com as "diversas" práticas culturais.

Nesse sentido, torna-se viável estabelecer relação com o que Eric Hobsbawm e Terence Ranger (2008) definiram como "invenção da tradição". Tal conceito consiste em um conjunto de práticas, normalmente governadas por regras socialmente aceitas, de natureza simbólica, que buscam inculcar valores e normas de comportamento por meio da repetição. Essas tradições são, em essência, recentes, mas se apresentam como antigas ou com referências a um passado real ou fictício.

> O termo "tradição inventada" é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto as "tradições" realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo — às vezes coisa de poucos anos apenas — e se estabeleceram com enorme rapidez (Hobsbawm, 2008, p. 9).

Por exemplo, ao pesquisar o processo de construção de identidade por meios institucionais, Mirtes Conceição (2014), em sua dissertação "Construindo uma identidade: um *download* do Museu da Gente Sergipana", mostra como a construção do museu é uma das ações balizadas por uma política de afirmação de identidade, como corrobora a fala do ex-governador Marcelo Déda (PT):

> É um museu para elevar a autoestima do povo sergipano, para que nós possamos ter orgulho da nossa terra e do nosso povo, para que possamos perceber a grandeza da contribuição que o menor estado do Brasil ofereceu à nação brasileira. Aqui, nós teremos contato com a cultura mais erudita de Tobias Barreto, da historiadora Maria Thetis Nunes, teremos a luta do nosso povo, folclore, a literatura de cordel, a culinária, tudo o que representa ser sergipano, para que quem venha de fora conheça melhor a alma da nossa gente e para nós, sergipanos, sairmos daqui orgulhosos de termos nascido nesse pequeno, mas belíssimo pedaço do Brasil (Déda, 2011)[80].

Outra instituição de igual relevância nesse sentido é o Memorial de Sergipe, criado em 1998 pelo empresário de extrema-direita Jouberto Uchôa de Mendonça, dono da Universidade Tiradentes (UNIT)[81]. Embora Uchôa tenha se instalado em frente ao 28º Batalhão

[79] O termo "Cajucidade" foi utilizado pela primeira vez em 2025, pela nova gestão da Prefeitura de Aracaju. Disponível em: <https://shoppingjardins.com.br/eventos/semana-da-cajucidade>. Acesso em: 30 de março de 2025.

[80] Disponível em: <https://www.se.gov.br/noticias/governo/governador-inaugura-o-museu-da-gente-sergipana#:~:text=%E2%80%9C%C3%89%20um%20museu%20para%20elevar,Brasil%20ofereceu%20a%20na%C3%A7%CCampo3%A3o%20brasileira.>. Acesso em: 3 de setembro de 2024.

[81] Segundo o Ranking Universitário Folha (RUF), a UNIT é a segunda maior universidade particular do nordeste. Disponível em: <https://portal.unit.br/blog/noticias/ruf-2024-unit-e-segunda-melhor-particular-do-nordeste-e-a-13a-do-pais/>. Acesso em: 28 de janeiro de 2025.

de Caçadores do Exército após a vitória de Lula nas eleições de 2022, pedindo intervenção militar[82], o governador do estado, Fábio Mitidieri (PSD) — que se apoiou na imagem de Lula para se eleger em 2022 — assinou um convênio com o empresário que resultou na alocação do Memorial para a orla de Aracaju.

Ao transferir suas atividades para este local privilegiado, o Estado reforçou de maneira visível o projeto de fortalecimento de sua "identidade cultural": o acervo do museu conta com mais de 30 mil peças. A escolha de um dos cartões-postais mais reconhecíveis do estado para sediar o Memorial expõe essa intenção com clareza. Ao alocar o espaço próximo ao mar e à visibilidade pública, há uma estratégia clara de fortalecer o turismo — um elemento-chave para a economia criativa.



Figura 7: Novo Memorial de Sergipe inaugurado em 2023.

*

A fim de contextualização, abro um parêntese para comentar a contradição existente nos processos eleitorais em Sergipe desde pelo menos 2013, quando morreu o então governador Marcelo Déda (PT). A partir de então, ao mesmo tempo em que se elegem representantes de esquerda em nível federal e estadual, elegem-se também governadores, prefeitos e parlamentares de extrema-direita. Os números indicam que o mesmo indivíduo que vota em Lula (PT) também vota em Laércio Oliveira (PP) e Fábio Mitidieri (PSD), por exemplo.

Os agentes políticos se associam, estrategicamente, à imagem de Lula e Déda, cuja aprovação popular na região é indiscutível, para angariar votos. Aproveitam-se do

[82] Disponível em: < https://www.jlpolitica.com.br/coluna-aparte/afinal-o-reitor-jouberto-uchoa-da-unit-defende-ou-nao-o-movimento-golpista-contra-a-eleicao-do-brasil#:~:text=movimento%20em%20frente%20%C3%A0s%20sedes%20dos%20Batalh%C3%B5es,Sergipe%2C%20com%20manifesta%C3%A7%C3%B5es%20na%20frente%20do%2028BC>. Acesso em: 12 de outubro de 2023.

analfabetismo funcional e político da maioria da população e dão manutenção à agenda neoliberal que beneficia as oligarquias sergipanas. Um exemplo prático deste mecanismo aconteceu durante o processo eleitoral de 2022, em que o grupo político composto pelos nomes supracitados recorreu à justiça para se apropriar da imagem de Lula:

> Dois candidatos ao governo de Sergipe estão se engalfinhando pelo direito de dizer que têm o apoio do presidenciável Lula da Silva (PT). Do partido do "Barba", o postulante a governador Rogério Carvalho vive criticando o adversário Fábio Mitidieri (PSD). Este, por sua vez, alardeia que sempre votou no petista, foi contra o *impeachment* da ex-presidente Dilma Rousseff (PT) e que ninguém o impede de levantar a bandeira lulista[83].

*

Em muitos casos, observa-se também a mobilização do termo "cultura do interior" como estratégia de afirmação identitária, numa tentativa de buscar práticas culturais tidas como "autênticas" e utilizá-las como elementos legitimadores da identidade regional. Como exemplo, destaco a fala do Diretor de Políticas Culturais da FUNCAP, Pascoal Maynard, ao relembrar uma conversa com o falecido compositor Ismar Barreto: "Ismar me dizia uma coisa que me chateava muito: 'Pascoal, sergipano não gosta de sergipano'. Eu respondia: 'não é que não gosta, a gente não se conhece'. A gente tem que ir pro interior pra gente se conhecer" (Pascoal Maynard)[84].

Outra expressão frequente é "artista da terra". Durante uma audiência pública, o ator sergipano Ivo Adnil questionou: "quem aqui quer ser chamado de artista da terra? E os outros artistas são de onde? De Plutão? De Netuno?" (Ivo Adnil)[85]. Apesar do caráter cômico, o artista criticou o modo como a regionalização é tida como algo "natural" e produz, consequentemente, hierarquizações no mundo das artes. Além disso, como refletiu Bourdieu (2022), assumir uma "identidade local" significa consentir com a visão "do outro":

> Assim, por um efeito que caracteriza, de modo próprio, as relações de (mal) conhecimento e de reconhecimento, os defensores da identidade dominada aceitam, quase sempre tacitamente, por vezes explicitamente, os princípios de identificação de que a sua identidade é produto (Bourdieu, 2022, p. 110).

Assim, a valorização contemporânea da "diversidade cultural" — amplamente difundida nos discursos institucionais — apoia-se, em grande medida, numa lógica que remonta

[83] Disponível em: https://infonet.com.br/blogs/em-sergipe-candidatos-brigam-por-lula/. Acesso em: 9 de outubro de 2024.
[84] Ver seção 3.6.1.
[85] Sua declaração ocorreu durante a Audiência Pública de Valorização do Artista Sergipano, episódio sobre o qual discorro na seção 3.6.1.

ao pensamento folclorista dos anos de 1920, ainda que atualizada sob novas roupagens. Como observou Elizabeth Travassos, no artigo “Música Folclórica e Movimentos Culturais” (2002), houve uma inflexão significativa nas relações entre artistas e cultura popular: abandonou-se o ideal modernista de “elevar” o folclore por meio da técnica, bem como a atitude vanguardista que o usava como símbolo de resistência e crítica social. Em vez disso, predomina uma valorização da experiência direta com mestres e mestras da tradição e de uma celebração festiva das manifestações culturais. Trata-se de um deslocamento do projeto de transformação para uma prática de preservação simbólica, em que o contato com o “popular” é visto como forma de reafirmar identidades e de compor paisagens culturais legitimadas pela ideia de “diversidade”.

> Essa politização das empreitadas artísticas é tributária tanto da crítica à desigualdade social e à cultura de massas quanto dos debates mais recentes acerca da diversidade cultural e da globalização. O ideal da revolução como processo de transformação social capaz de instaurar uma ordem social justa praticamente deixou de ter adeptos, na esquerda. Temas como biodiversidade, raça, etnia, gênero e direitos culturais também adentraram o terreno da política, nas últimas décadas (Travassos, 2002, p. 103-104).

Ainda segundo Travassos, essa nova configuração das relações entre arte e cultura popular não é isenta de implicações. Ao substituir a crítica ou a reelaboração estética por um olhar de reverência e contaminação emocional, o artista de classe média deixa de se posicionar como mediador esclarecido para assumir o papel de “turista aprendiz” — alguém que busca aprender com os portadores da tradição, mas sem necessariamente problematizar as desigualdades que permeiam esse encontro. A “diversidade cultural”, assim concebida, tende a operar como um dispositivo de curadoria que celebra o ancestral, mas esvaziando a potência política da cultura popular em nome de uma estética da coletânea, em que o valor está na abundância de sons, gestos e etnias, e não na sua capacidade de transformação social (Travasssos, 2002, p. 100-101).

*

Embora os quatro princípios da economia criativa estejam organizados em seções distintas, as relações entre eles são interdependentes. A “inclusão” está diretamente vinculada à promoção da “diversidade” e vice-versa, uma vez que garantir o acesso de diferentes grupos sociais à produção e fruição cultural pressupõe o reconhecimento e a valorização de suas especificidades culturais. Da mesma forma, a “sustentabilidade” não se restringe à dimensão ambiental; ela pretende abranger práticas culturais marginalizadas — mas dentro da lógica de mercado. Já a “inovação”, embora frequentemente associada a modelos tecnológicos de

produção, adquire uma dimensão econômica: inovar é também criar formas de gestão, produção e difusão cultural que favoreçam a ampliação do acesso e da participação.

Em síntese, esses discursos não devem ser interpretados de maneira axiomática, mas "como um 'meta-discurso' mobilizado por diversos agentes econômico-culturais para justificar ações e legitimar novas visadas, assim como para ampliar o escopo dos mercados culturais" (Alves e Souza, 2012, p. 6).

> O conceito de economia criativa responde, assim, pelo centro gravitacional de uma nova família conceitual que tem acionado novas tecnologias sociais de empreendedorismo e o fomento inédito de novos modelos de negócios culturais, escorados numa nova hierarquia ético-estética da criatividade (Alves e Souza, 2012, p. 38).

2.4 Considerações do capítulo

Ao longo deste capítulo, observei como a implementação do Sistema Nacional de Cultura (SNC) e a utilização do edital como instrumento de gestão se tornaram os veículos por meio dos quais os princípios da economia criativa se institucionalizam no Brasil. Identifiquei que a economia criativa é uma modalidade de política cultural institucionalizada no Brasil a partir dos anos 2010, com a criação da Secretaria de Economia Criativa (SEC) junto ao organograma do Ministério da Cultura (MinC). No plano teórico, essa proposta visa descentralizar ações culturais e fomentar o desenvolvimento socioeconômico. No entanto, nas dinâmicas aqui analisadas, a economia criativa é marcada por tecnicismo, burocracia, estímulo ao empreendedorismo, entre outros aspectos que evidenciam uma racionalidade oposta à sua gênese desenvolvimentista[86].

Nesse sentido, observei que os componentes estruturais do SNC — conselhos, conferências, planos de cultura etc. —, embora se apresentem como dispositivos que promovem participação social e construção dialógica de políticas culturais, são operacionalizados de maneira verticalizada. Ao estabelecer pautas previamente definidas, e não tendo entre seus participantes um número significativo de artistas, as reuniões institucionais tendem a esvaziar o debate crítico e limitar a representatividade dos "trabalhadores da cultura".

Também enfatizei o modo como os princípios orientadores da economia criativa se apresentam em documentos oficiais e são traduzidos no contexto local. Em Sergipe, por exemplo, descrevo como eles são incorporados pelos sistemas de cultura que, por sua vez, os assimilam integralmente ou os ressignificam segundo suas próprias dinâmicas. Como exemplo,

[86] "Desenvolvimentismo" é o conceito sobre o qual a economia criativa se apoia, à luz das ideias de Celso Furtado (1973) e Amartya Sen (2010). Ver subcapítulo 2.3.

discorri sobre a instrumentalização da “diversidade cultural” e “sustentabilidade” sob a justificativa de fortalecer a identidade local e movimentar a cadeia produtiva.

Em resumo, a administração pública se apropria de expressões oriundas da economia criativa, vinculadas a valores como justiça social e desenvolvimento inclusivo, ressignificando-os de acordo com seus interesses próprios. A materialização desses usos e traduções foi identificada, principalmente, na estruturação dos editais e na definição dos critérios de seleção. Por essa via, finalizo este capítulo com um quadro que sintetiza dois tipos de regras institucionalmente estabelecidos: “explícitos” e “implícitos”. Enfatizo, contudo, que tal quadro será complementado nos capítulos posteriores, uma vez que as normas são socialmente construídas, o que inclui a relativa participação dos artistas. O modo como os músicos interagem com essas “regras” varia de acordo com seus *habitus*. Tal interação será analisada nos capítulos 3 e 4.

TIPO	REGRAS
REGRAS EXPLÍCITAS	1. Exigência frequente de CNPJ; 2. Emissão de notas fiscais; 3. Abertura de contas bancárias específicas; 4. Obrigatoriedade de detalhar custos por meio de planilhas orçamentárias complexas; 5. Não remuneração do trabalho por meio da concepção de que o proponente deve usar os recursos financeiros para “investir” e arcar com os riscos, em troca de possíveis lucros futuros.
REGRAS IMPLÍCITAS	1. Os projetos devem alinhar-se aos princípios orientadores da economia criativa, como “diversidade”, “inclusão”, “sustentabilidade” e “inovação”, que podem estar presentes nas metas e justificativas do projeto. 2. A “diversidade cultural” é celebrada discursivamente, mas, na prática, determinados gêneros — como o forró e o arrocha — ou formatos “inovadores” — vinculados a tecnologia e turismo — recebem maior atenção nos editais e na programação oficial, reforçando padrões mercadológicos de seleção.

Quadro 3: Primeira síntese das regras “explícitas” e “implícitas”.

3 OS ALTERNATIVOS

Em Aracaju, não é incomum ouvir frases como “a galera alternativa” ou “a cena alternativa”[87]. Isso sugere que existe um acordo social implícito sobre um mundo musical relativamente autônomo, com regras próprias que o distingue de outros universos musicais. Outro termo comum para se referir a esse grupo é “*underground*”, como demonstra a tese do etnomusicólogo Hugo Ribeiro ao descrever a “Cena Rock Underground Aracajuana” (2008) — que abrange alguns participantes desta pesquisa.

Mas se existe um grupo de músicos reconhecido socialmente como “alternativo”, pressupõe-se que há grupos “convencionais” em relação aos quais alguma diferença se estabelece. O adjetivo “alternativo” funciona, portanto, como um marcador social. Nesse sentido, as contribuições de Howard Becker sobre a sociologia do desvio e seu conceito de “*outsider*” são convenientes para uma reflexão inicial. Este autor define “*outsider*” como “aquele que se desvia das regras de grupo” (Becker, 2008, p. 17). Ele argumenta ainda que:

> a concepção mais simples do desvio é essencialmente estatística, definindo como desviante tudo que varia excessivamente com relação à média [...]. De maneira semelhante, podemos descrever como desvio qualquer coisa que difere do que é mais comum. Nessa concepção, ser canhoto ou ruivo é desviante, porque a maioria das pessoas é destra e morena (Becker, 2008, p. 18).

No entanto, em sua análise sobre as definições sociológicas do “desvio”, Becker (2008) vai além da concepção estatística e identifica três abordagens utilizadas pelas ciências sociais: patológica, funcionalista e relativista. A primeira encara o desvio como um sintoma de doença mental ou falha psíquica, reproduzindo uma metáfora médica que naturaliza juízos morais e desloca a análise para o interior do indivíduo. A segunda concepção, funcionalista, interpreta o desvio como disfunção social, ou seja, como aquilo que compromete a estabilidade do corpo social — definição que Becker também contesta, ao apontar que o que é funcional ou disfuncional é frequentemente decidido em disputas simbólicas. Já a terceira concepção identifica o desvio como infração às regras de um grupo, sem considerar a ambiguidade das normas em sociedades complexas.

[87] O termo “cena” começou a ser empregado no meio acadêmico a partir dos anos 1990, a partir dos trabalhos de Will Straw (1991), como alternativa crítica a noções de “comunidade” ou “subcultura”. Desse modo, o conceito pretende descrever diferentes práticas musicais, especialmente em contextos urbanos. Embora não apresente um modelo teórico-metodológico plenamente definido (Trotta, 2013, p. 59), a expressão ganhou força em estudos acadêmicos. Nesta tese, faço uso do termo de forma despretensiosa, não vinculada diretamente às ideias de Straw, especialmente por constatar sua recorrência nas falas dos meus interlocutores, tornando-se mais que um conceito teórico, um termo êmico.

A partir das críticas a essas definições, Becker propõe sua abordagem "interacionista"[88], segundo a qual o desvio não é uma qualidade intrínseca do ato cometido, mas o resultado da aplicação de regras sociais e sanções por outros indivíduos: desviante é aquele que foi rotulado como tal por outrem.

Considerando as ideias de Becker, antes de abordar diretamente a "cena alternativa", torna-se importante compreender o paradigma a partir do qual ela pode ser considerada "*outsider*". Essa incursão inicial é necessária para que não haja equívocos interpretativos, pois, avaliar os músicos alternativos como "desviantes" só faz sentido quando os situamos num contexto macro, em que há um claro desvio das regras sociais hegemônicas, isto é, da indústria cultural e das práticas musicais e estéticas que ela promove. Nesse sentido, é representativa a fala do cantor Alex Sant'Anna:

> Sobre a nossa produção artística, ela se contrapõe a esse chamado *mainstream* daqui sim — que não é o mesmo *mainstream* de gravadoras e tal. E acho que todo posicionamento artístico é um posicionamento político também. Mas é político porque a gente está remando contra uma maré muito forte que ocupa todas as rádios, ocupa a TV, ocupa todos os lugares. Então, acaba sendo um posicionamento também, querer fazer o som que a gente faz. Independente de gosto, porque eu sinceramente não tenho nada contra o estilo musical nenhum, contra o arrocha, contra nada. Eu acho que são manifestações válidas e que falam muito sobre o povo, sobre as pessoas que ouvem. Mas a gente sabe também que, por mais que sejam músicas que às vezes venham da periferia, elas depois são dominadas por quem tem dinheiro e investe, e fecha todos os espaços nas rádios, nas grandes programações, o que faz com que o que a gente faz seja mais guerrilha ainda. Se eu gosto de Calcinha Preta, por exemplo? Sinceramente não gosto, mas o meu gosto não quer dizer que algo seja bom ou seja ruim. Por mais que seja uma música que seja totalmente popular, inserida na cultura da periferia e tal, existem grandes donos de bandas que trabalham para se criar essa hegemonia, assim meio como a *Amazon* já fez com seus concorrentes, para ela ficar única no mercado e a partir daí poder dominar. Grandes empresários também fazem isso, contratando bandas menores e botando na gaveta. Tem várias histórias que a gente sabe de que não são apenas fenômenos naturais, fenômenos orgânicos.

Segundo Alex, a conduta "contra-hegemônica" opera como estratégia de distinção frente a um determinado grupo político-empresarial e ao *ethos* que se vincula às formas musicais promovidas por esse grupo. Seu modo de criação, repertório e formas de atuação divergem das expectativas hegemônicas e, por isso, podem ser interpretados como "fora da norma".

Contudo, ao longo deste capítulo demonstrarei que, no campo das políticas culturais, o grupo deixa de ser desviante e passa a representar o modelo normativo esperado.

[88] Cabe ressaltar que o "interacionismo social" não é uma abordagem inaugurada por Becker, mas uma tradição frequentemente associada à "escola de Chicago" da qual o autor faz parte.

Essa leitura é viabilizada por algumas constatações, dentre as quais destaco: os músicos associados a esse rótulo, bem como suas práticas musicais e discursivas, convergem com os valores estabelecidos institucionalmente; o que os tornam potenciais agentes dominantes no campo das políticas culturais.

3.1 O *mainstream* sergipano

O movimento contra-hegemônico da cena alternativa assume ao menos duas faces complementares: uma de caráter político e outra de natureza estética. A primeira manifesta-se na recusa em legitimar a articulação entre poder público e agentes empresariais do setor de eventos. Já a segunda se revela na busca por distanciamento do *ethos* brega, característico de gêneros como o arrocha, piseiro etc., que, por sua vez, também são promovidos pelos empresários em questão e se tornam mote para o desenvolvimento de signos distintivos. Nos dois casos, os músicos alternativos constroem suas identidades, sobretudo, pelas formas de negação ou de resistência ao que identificam como "estruturas dominantes" no campo musical.

3.1.1 A crise de identidade

> [...] talvez o sergipano sofra de ausência de caldo cultural [...]. Plagiando Sérgio Buarque de Holanda [...], o sergipano é o homem cordial. No sentido de pacato demais, pouco atirado, tímido, de que lhe falta confiança. Talvez o sergipano sofra de ausência de caldo cultural, aquela sopa histórica que contribui para fazer do baiano um predestinado a se destacar nas artes e que o incentiva a bater lata quando criança [...]. Talvez ao sergipano falte autenticidade mesmo, inventividade. A carência de originalidade é evidente, por exemplo, na dita 'música popular sergipana', que alguns carregam no arranjo e não acrescenta nada (Cardoso, 2008, p. 186)[89].

Em 2008, o jornalista Marcos Cardoso registrou uma opinião muito popular sobre a "música sergipana". Ouve-se que Sergipe não possui gêneros musicais próprios; que os artistas reproduzem o que vem de fora; que são antropofágicos. Com efeito, há pouca referência, pesquisa ou registro sobre o que se faz no estado em termos de "singularidade". O que há, ao contrário, é a proclamação de determinados artistas e bandas como representantes musicais do estado, não necessariamente pela criação de aspectos sonoros inéditos, mas pelo sucesso

[89] Embora o termo "homem cordial", elaborado por Sérgio Buarque de Holanda, esteja sendo utilizado em um sentido distinto de seu significado original, seu uso ainda assim ajuda a ilustrar uma percepção recorrente: a ideia de que Sergipe carece de uma "identidade musical". O sentido mais adequado do conceito de Holanda, no entanto, é aquele interpretado por Antonio Candido: "O 'homem cordial' não pressupõe bondade, mas somente o predomínio do comportamento de aparência afetiva, inclusive suas manifestações externas, não necessariamente sinceras nem profundas, que se opõem aos ritualismos da polidez. O 'homem cordial' é visceralmente inadequado às relações impessoais que decorrem da posição e da função do indivíduo, e não da sua marca pessoal e familiar, das afinidades nascidas na intimidade dos grupos primários" (Candido, 1995, p. 17).

comercial alcançado ou pela apropriação de elementos simbólicos que remetem a uma "identidade regional"[90].

Nos meios de comunicação de massa, costuma-se destacar Calcinha Preta, a banda sergipana de maior sucesso comercial até então, além de nomes mais recentes ligados ao arrocha — como Nadson, Devinho Novaes, Heitor Costa e Nattanzinho. Estes possuem popularidade e circulação evidentes, comprovadas pelo número de visualizações, execuções nos *streamings* e recordes de público em shows.

Nos circuitos mais "alternativos", ganham destaque artistas que gozam de menos popularidade, mas que são frequentemente louvados por instituições públicas: The Baggios, que foi indicado ao Grammy Latino em 2017; o cantor e sanfoneiro Mestrinho, que, a partir do apadrinhamento de Dominguinhos, conquistou prestígio em nível nacional; o pianista João Ventura, que ganhou destaque depois de acompanhar a cantora Madonna na Europa; entre outros consagrados nas instâncias governamentais.

Também existem nomes mais antigos e consagrados no imaginário coletivo: Clemilda, Amorosa, Rogério, Ismar Barreto, Antônio Rogério e Chico Queiroga etc. Alguns deles recebem homenagens póstumas, incluindo a confecção de estátuas e nomeação de palcos em eventos públicos — como o "Palco Paulinha Abelha", em homenagem à ex-cantora da Calcinha Preta.

Com efeito, os artistas citados reproduzem sonoridades ou se inserem em rótulos musicais historicamente associados a outras regiões do país. A banda Calcinha Preta, criada em 1995, deriva de um estilo de forró popularizado pela banda Mastruz com Leite, do Ceará, cuja entrada na indústria fonográfica ocorreu em 1992 com o álbum *Arrochando o Nó* (Trotta, 2009). Já artistas do chamado "arrocha sergipano", como Nadson, Devinho Novaes, Heitor Costa e Natanzinho, seguem padrões sonoros originários da Bahia, protagonizados por nomes como Asas Livres, Silvano Sales, Nara Costa e Lairton e seus Teclados (Santos *et al*., 2023).

A banda The Baggios, por sua vez, apresenta uma estética sonora inspirada no rock "*vintage*" desenvolvido em países anglófonos. Clemilda, embora natural de Alagoas, é considerada ícone da música sergipana devido à sua trajetória no estado e ao sucesso de canções como "Seu Delegado, Prenda o Tadeu", que levou o nome de Sergipe ao Cassino do Chacrinha[91].

[90] Ver seção 2.3.6.
[91] Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_j_xUoQ8-Fo>. Acessado em 5 de setembro de 2024.



Figura 8: Estátua de Clemilda localizada no Centro de Criatividade de Aracaju.

Considerando ainda a citação que encabeçou este subcapítulo — do jornalista Marcos Cardoso —, vale destacar a comparação feita entre "sergipanos" e "baianos". Devido à popularização de gêneros musicais socialmente tidos como oriundos da Bahia, alguns críticos proferem termos como "Sergipe é o quintal da Bahia", o que causa, consequentemente, conflitos de caráter ufanista. Trata-se de uma expressão majoritariamente enunciada por baianos que ironizam o tamanho de Sergipe em dimensões geográficas. Conscientemente ou não, essa piada faz referência ao antigo vínculo da capitania Sergipe Del Rey à Bahia, que durou até o ano de 1820, quando a Carta Régia assinada pelo Rei D. João VI oficializou a emancipação de Sergipe.

Contudo, embora a independência política tenha ocorrido em 1820, não se pode afirmar o mesmo sobre a independência cultural. No mundo da música, a expressão "quintal da Bahia" incomoda os sergipanos porque somos consumidores da música baiana há décadas. A imigração da música baiana é tão forte que dificilmente se vê um músico sergipano que não a reproduz. Os primeiros registros fonográficos do cantor Rogério, por exemplo, autor de "Sergipe é o país do forró"[92], são estruturados com padrões sonoros historicamente associados à Bahia. Sua música "Cajueiro dos papagaios", embora celebre a cidade de Aracaju na poesia verbal, é estruturada sonoramente sobre o que se conhece como axé, com todos os padrões harmônicos, timbrísticos e rítmicos encontrados em canções de Luiz Caldas, Timbalada ou Olodum. Aliás, a semelhança não é só sonora, está presente também na indumentária[93].

[92] Ver seção 3.1.2.
[93] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XtIzJj4Gnkw>. Acesso em: 16 de dezembro de 2024.



Figura 9: Capa do álbum "O som que balança", de Rogério, lançado em 1994.

A classe política/empresarial também contribui, pelo menos desde a década de 1990, para a reprodução do axé em Sergipe. A festa conhecida como "Pré-Caju" é o principal veículo dessa importação, um evento que desde 2002 é considerado a maior prévia carnavalesca do Brasil. Trata-se de um projeto de iniciativa privada que mobiliza apoio estatal, organismos como o SMTT, a polícia militar e civil, o corpo de bombeiros etc. A empresa criadora do evento chama-se "Augustu's Produções", cujo dono é pai de Fabiano Oliveira — empresário, vereador e vice-presidente da Câmara de Vereadores de Aracaju. Fabiano também é reconhecido como o "rei da noite" ou o "rei do entretenimento", especialmente por dominar o setor de festas e eventos no estado. Resumindo, o Pré-Caju é inspirado no carnaval de Salvador: trios-elétricos, cordas, abadás, pipoca, camarotes, vendedores ambulantes e todo o apetrecho decorativo da festa baiana.

Portanto, o diagnóstico de Marcos Cardoso (2008) não é infundado. Esse imaginário aparece em diferentes iniciativas culturais que, ao tentar responder a uma sensação de ausência de pertencimento, recorrem a elementos associados à uma "identidade sergipana". Ainda que a busca por uma "autenticidade regional" pareça frustrada[94], o Estado empenha-se em selecionar símbolos e expressões culturais — sonoros ou não — com potencial de representar a "identidade" de um povo que se vê em "crise", conforme a concepção de Stuart Hall (2006).

> Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta

[94] A noção de "raízes" é sempre relativa: tudo se apoia em práticas anteriores e não surge do nada, e a ausência de registros impede qualquer localização precisa de uma origem "pura".

> perda de um "sentido de si" estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento — descentralização dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos — e constitui uma "crise de identidade" para o indivíduo (Hall, 2006, p. 9)[95].

A partir dessa "crise de identidade", apresentarei nas próximas linhas algumas narrativas em que a música ocupa protagonismo nas tentativas de criar a ideia de identidade local.

3.1.2 Sergipe é o país do forró

> Sergipe é o país do forró
> Tem milho, canjica e quentão
> Quando chega o mês de junho
> Na rua de São de João
> O forró vai começar
> Laiá, laiá

Esta é uma das músicas mais disseminadas pelo governo do Estado. A composição é de Rogério (1957-2014), artista proeminente durante os anos 1980-90 na cena local[96]. Em entrevista, ele afirmou que a canção foi motivada por "ciúmes" dos holofotes sobre Campina Grande e Caruaru como centros do forró: "eu sou um cara muito bairrista pelo meu estado. Eu brigo muito lá fora. É uma flecha no meu coração quando eu chego lá fora e ainda tem aquelas pessoas que têm a cara de pau de dizer que não sabem onde é Aracaju. Isso me comove muito" (Rogério)[97].

Desse modo, o governo do estado apropriou-se da canção e deu início a um projeto, ao mesmo tempo, de construção de identidade e desenvolvimento econômico[98]. Não há registros exatos sobre quando isso aconteceu pela primeira vez. Porém, ao que parece, foi em 2001 que o *slogan* "Sergipe é o país do forró" passou a ser oficialmente utilizado como bandeira

[95] Embora Hall (2006) esteja discutindo, no contexto da citação acima, a "crise de identidade 'individual'", a ampliação de seu conceito para pensar a ideia de "identidade regional" torna-se apropriada para esta tese. No contexto informal, os esforços que buscam exaltar uma "identidade sergipana" são comumente percebidos em disputas acerca de elementos socioculturais, como se estivesse em jogo a autoria de um hábito. Um exemplo é a disputa interestadual entre Sergipe, Bahia e Alagoas pela origem da expressão "cabrunco", ou pela invenção do "amendoim cozido". Tal rivalidade originou, em 2013, uma lei que tornou esse alimento um patrimônio imaterial de Sergipe. Mesmo assim, nas mídias digitais e em conversas informais, é possível perceber que os embates continuam acirrados.

[96] Ver página 101, onde sugiro semelhanças estéticas com artistas baianos.

[97] Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F6TRyK0Qfco>. Acesso em: 26 de junho de 2024.

[98] Nota-se a similaridade com o modelo de economia criativa inaugurado pela Austrália, como descrito na seção 2.3.

da extinta Secretaria de Estado da Cultura e Turismo e da Empresa Sergipana de Turismo (EMSETUR) — ambas sob a presidência do então deputado estadual Fabiano Oliveira (PP) — já mencionado como produtor do Pré-Caju[99].

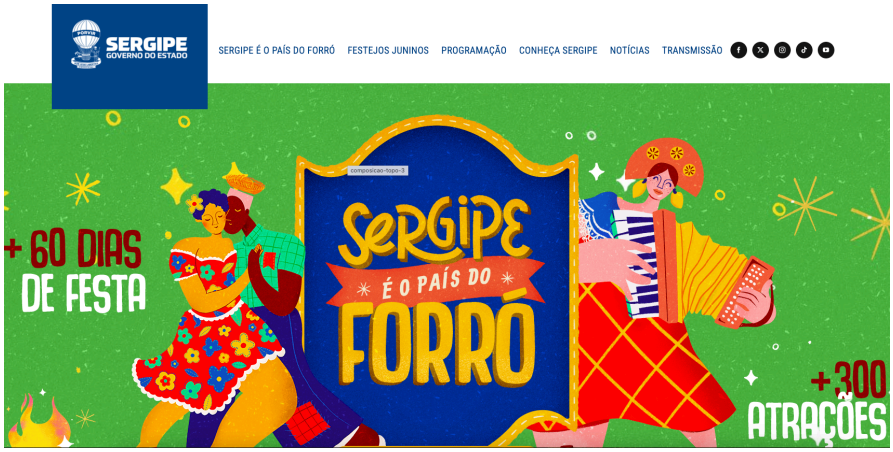


Figura 10: Página inicial do site "sergipepaisdoforro.com.br".

A naturalização dessa narrativa identitária encontra eco em falas populistas, como na de um ex-secretário de Cultura do Estado ao afirmar que: "Sergipe é o país do forró porque 70% dos municípios têm arraial. Onde é que tem isso no Brasil? Então é aqui, né?". Como consequência dessa conexão naturalizada entre "Sergipe" e "Forró", há um alto investimento de recursos públicos para a produção de eventos de forró. Nos últimos dois anos, por exemplo, o investimento foi além do ciclo junino. O projeto "Segundona do Turista", realizado semanalmente na "Rua de São João" durante todo o ano, foi financiado com recursos do Fundo Estadual de Cultura, o que evidencia a predominância do forró na agenda política, pois não há nenhum projeto equivalente, de caráter permanente, que contemple outros gêneros musicais.

*

Por essa via, importa enfatizar que tanto as festividades em torno do forró quanto o Pré-Caju, ao atrair turistas e movimentar a economia do estado, são protótipos ideais da chamada economia criativa. Ambos pretendem agregar "cultura" e "economia". Argumenta-se que esses eventos mobilizam todo o estado, gerando renda e fortalecendo a economia.

> Com 32 anos no mercado de entretenimento sergipano [...], a Augustus Produções é conhecida nacionalmente por realizar grandes eventos. Sempre preocupada com o bem-estar do seu contratante e de seus clientes, a empresa prioriza a segurança, o conforto e a diversão. Através de sua atividade, foram

[99] Informação encontrada no site do político, que atualmente é vice-presidente da Câmara de Vereadores de Aracaju. Disponível em: <https://fabianooliveira.net/quem-sou/>. Acesso em: 26 de junho de 2024.

> beneficiados vários setores da cadeia produtiva do Sergipe, gerando milhares de empregos, entre diretos e indiretos[100].

No entanto, há um aspecto importante que tende a ser camuflado: os maiores beneficiários financeiros dessas ações culturais são agentes específicos: empresas de eventos, donos de hotéis, de restaurantes, e toda a cadeia produtiva do turismo. Enquanto isso, as milhares de pessoas que compõem os empregos indiretos, contabilizadas pela mídia local são, em sua maioria, trabalhadores informais e precarizados[101]. Seguindo essa lógica, e a partir da descrição dos mecanismos dos sistemas de financiamento do estado[102], é possível identificar que grande parte dos investimentos que utilizam esses dispositivos está vinculada a eventos e shows musicais, que beneficiam um grupo bem demarcado de empresários que monopolizam o campo cultural do estado. Por sua vez, esse grupo mantém relações estreitas com o poder público, sustentadas por laços familiares e redes de contato que levantam suspeitas de corrupção[103].

Um exemplo dessa lógica pôde ser observado nos festejos juninos de 2024, promovidos com recursos dos sistemas de financiamento estadual e municipal, acrescidos de emendas constitucionais e de apoios do setor privado. Para viabilizar os "60 dias de forró" anunciados pelo governo estadual, a FUNCAP lançou um edital que selecionava artistas "locais", oferecendo cachês de até R$ 12 mil — desde que as bandas comprovassem um mínimo de 12 integrantes no palco, sem contar com a equipe técnica. Esses artistas, no entanto, se apresentavam em espaços distantes do palco principal, enquanto artistas "nacionais", como Wesley Safadão, receberam cerca de um milhão de reais e atraiam grande parte do público para seu show. Vale constar que Wesley Safadão mantém contrato de exclusividade com um grupo empresarial responsável pela licitação dos eventos públicos, o que, mais uma vez, levanta questionamentos sobre a ética envolvida nas ações culturais. Em outras palavras, políticos e empresários possuem *castings* de artistas que, sob circunstâncias nebulosas, integram a programação dos eventos estatais.

[100] Disponível em: <https://aracajumagazine.com.br/cultura-e-variedades/conteudo/augustus-producoes-32-anos-de-grandes-realizacoes-no-setor-de-eventos>. Acesso em: 20 de novembro de 2024.
[101] Por muito tempo acompanhei minha mãe e minha avó vendendo bala ou segurando corda nesses eventos. Posso afirmar que se trata de pessoas que chegam na orla de Atalaia — local atual do evento — por volta de meio-dia em ônibus coletivos, carregando caixas pesadas para vender cervejas, balas ou chicletes; são os que seguram as cordas dos blocos durante o dia; são diaristas contratados para trabalhar nos bares da orla por 100 reais a diária. Após horas exaustivas de trabalho, essas mesmas pessoas esperam até as 5 horas da manhã, quando os ônibus coletivos voltam a circular, para retornar às suas casas, geralmente na zona norte ou em cidades do interior. Cansadas, voltam com cerca de 100 ou 150 reais de lucro.
[102] Ver seção 2.2.5.
[103] Para mais informações, sugiro uma pesquisa no Jusbrasil com as palavras-chave "corrupção", "shows" e "Sergipe".

Em diálogo com um secretário de cultura, questionei a recorrência de uma mesma empresa como sendo responsável pela produção do tradicional "Encontro Cultural de Laranjeiras". Ele justificou que tal pessoa "salva" o evento todos os anos por antecipar os pagamentos dos cachês aos músicos, sendo posteriormente ressarcido pela gestão municipal[104], procedimento que, se feito diretamente pela prefeitura, seria teoricamente demorado.

De modo similar, outras festas do estado são geridas: Forró Caju, Arraiá do Povo, Aniversário da Cidade, Réveillon etc. Nos últimos dois anos, especialmente sob o governo de Fábio Mitidieri (PSD), essas empresas compuseram as programações dos eventos com mais de 50% de atrações sergipanas, como que argumentando que o governo do estado passou a valorizar os artistas "da terra". Porém, não se deixa claro como esses artistas locais são selecionados, uma vez que não se utiliza edital ou qualquer outro instrumento transparente de seleção. Em termos práticos, todos os artistas elencados nas programações estão, de algum modo, vinculados aos negócios dos empresários em questão.

*

Através dessa parceria entre Estado e sociedade civil, alguns gêneros musicais se tornam hegemônicos. Trotta e Monteiro (2008) se referem a esse modo de produção e consumo como "*mainstream* regional". Segundo os autores,

> alijadas de uma legitimidade estética avalizada pela crítica musical, essas músicas agregam dezenas de milhares de pessoas semanalmente, utilizando uma estrutura empresarial que dialoga com as esferas consagradas de difusão musical, como o rádio, mas que têm seu alcance amplificado através de um inusitado conjunto de dispositivos comerciais [...]. Pode-se pensar aqui em um conjunto de práticas musicais cuja enorme penetração comercial em algumas regiões configura não apenas um segmento lucrativo desse mercado independente, mas um novo *mainstream* do mercado musical (Trotta e Monteiro, 2008, p. 2).

Como consequência, os músicos da "cena alternativa" assumem contraposição ao esquema político-econômico retratado. Essa oposição manifesta-se também por meio de estratégias de distanciamento estético. Certos artistas evitam alinhar-se aos códigos simbólicos, sonoros e performáticos que caracterizam os estilos musicais promovidos pelo *mainstream* sergipano. Tal postura é percebida nas escolhas visuais, nas formas de ocupação nos palcos,

[104] A transação envolve diversas implicações éticas, especialmente pela autonomia concedida pelas prefeituras aos empresários para definir as atrações conforme seus próprios critérios — frequentemente priorizando bandas sob sua representação, o que lhe garante comissão por apresentação. Em uma reportagem que denunciava uma suposta "máfia dos shows" em Sergipe, tal empresário alegou que os valores dos cachês não são repassados integralmente devido a custos com transporte, alimentação e outros encargos. No entanto, chama atenção o fato de haver um edital público com teto de R$ 4 mil por atração, enquanto bandas vinculadas ao seu escritório ultrapassaram os R$ 15 mil. Além disso, músicos que integram esses grupos relataram receber cerca de R$ 200 de cachê.

nos modos de relação com o público, na escolha de repertórios etc. Por essas razões, proponho uma breve descrição da cultura musical hegemônica, utilizando como recurso ilustrativo o gênero conhecido como “arrocha”.

3.1.3 A nação do arrocha

Em meio aos discursos de celebração do forró como identidade sergipana, o governo do estado promoveu, a partir de 2024, as “terças do arrocha”. Ou seja, durante os 60 dias de festejos juninos anunciados pelo governo, a programação das terças-feiras contaria exclusivamente com atrações de arrocha. A aprovação de grande parte da população foi instantânea. A primeira terça-feira bateu recorde de público, reunindo 23 mil pessoas, o que obrigou o fechamento dos portões. Os artistas responsáveis pela lotação foram Nattanzinho Lima, Unha Pintada e Silvano Salles. Os dois primeiros são sergipanos, naturais das cidades de Itabaiana e Simão Dias, respectivamente. Já Silvano Salles é baiano e referência no gênero desde pelo menos os anos 2000.

As terças-feiras subsequentes bateram seus próprios recordes. O último dia do projeto, ocorrido em 18 de junho de 2024, reuniu 55 mil pessoas na orla de Aracaju, enquanto outras milhares permaneceram na parte externa. Dessa vez, todas as atrações foram “locais”: Liene Show, Nadson, Devinho Novaes e Heitor Costa. Os portões foram fechados antes mesmo do início das apresentações. As principais vias de trânsito ficaram congestionadas, incluindo as rodovias intermunicipais. O episódio gerou discussões acaloradas sobre a “cultura do arrocha” no estado, gerando questionamentos como: Sergipe seria o “país do arrocha”? Entre os julgamentos de validação, destaco a fala de Amorosa, cantora e ex-presidente da FUNCAP:

> Se for definir um Estado brasileiro como sendo berço de, pelo menos, dois ritmos/gêneros, Sergipe sobe no pódio como “País do Forró” e “Nação do Arrocha” (não utilizo “país” para o arrocha por entender de direito autoral). Ontem (18), a cidade de Aracaju parou suas principais avenidas por um motivo: a massa se deslocou e convergiu, em plena terça-feira, não para assistir artista interestadual, mas artistas locais, vindos de comunidades populares que conseguiram conquistar a juventude e até quarentões e cinquentões, com uma sonoridade que remete às antigas serestas, os famosos boleros curtidos por nossos avós e pais, hoje transformado em variações de células e instrumentos que conquista multidões. Só me recordo de fenômeno semelhante em Sergipe, nas festas juninas de Areia Branca, onde a capital e cidades do interior ocupavam toda a pista da BR 235, em fileira gigantesca, para ver artistas locais como esta cantante escriba, Rogério e outros genuinamente sergipanos. Isto ocorreu entre o final da década de 80 e parte da década de 90. Hoje, ao testemunhar um gênero que, mesmo não sendo do meu gosto pessoal, o que dá gosto de ver, é gente sergipana consumindo produtos artísticos de Sergipe. Afirmar que é musicalidade inferior — como costumam fazer alguns críticos que só elogia seu gosto pessoal — toda manifestação

> cultural deve ser respeitada. E, se alguém questionar "aonde está o forró?", sugiro que perguntem a quem ouve rádio, a quem faz programação de rádio e quem canta, o ano inteiro, em praças e bares do interior. Porque grande parte do público que lotou a arena do forró na orla de Atalaia, vieram do interior e das comunidades populares da capital. Ontem (18/06), este público trouxe uma mensagem que deve ser considerada. Trouxe uma dor coletiva que é transmutada em emoção. Ficaram por horas para ouvir e cantar as mesmas músicas com a mesma paixão. Então, pergunto: quem sou eu e quem é você para julgar? Eles tiveram um dia merecido de brilho e sucesso. Só eles sabem o que enfrentam para chegar onde chegaram. Eles cantam músicas simples e refletem a dor de um povo sem psicólogos e terapias. A música se torna, portanto, a terapia de um povo que precisa extravasar em alegria, a sua dor. As letras os revelam. E os artistas que subiram no palco, refletem essa leitura contemporânea que outros estilos conseguem, ou não, fazer. O investimento do estado dentro de um festejo que pluraliza e democratiza ritmos, tem dentro da sua programação de 60 dias, em número muito maior, artistas forrozeiros. São mais de 300 atrações apenas de Sergipe. Porém, quem leva o público é aquele que consegue fazer a leitura certa do coração de quem não tem ao seu dispor, terapias. No mais, o projeto do governo de Sergipe através da Funcap, dá um gol de placa e atende ao gosto popular, doa a quem doer. Quanto ao forró, a pauta é complexa, profunda, a conheço muito bem, e somente uma dissertação poderá explicar o que aconteceu para que este gênero específico não seja, no sentido popular, o protagonista da festa, sendo naturalmente a sua base de sustentação. E isso não é culpa de nenhum gestor. É um fenômeno social que cabe a quem atalaia [sic] todo o processo e analisar seu multiculturalismo (Antônia Amorosa)[105].

Assim como a ex-gestora[106], outros agentes culturais celebraram a valorização da produção local, usando expressões como "viva a música sergipana" ou "viva a valorização dos artistas sergipanos". O sucesso do evento evidenciou o gosto majoritário da população, mas também inaugurou o prestígio dos sergipanos em relação aos artistas "da terra".

Mas cabe ressaltar que, embora haja tentativas recentes de construção identitária a partir do fenômeno mercadológico do arrocha, o gênero não tem origem sergipana. Se considerarmos como critério de "originalidade", o espaço geográfico de onde surgiram os primeiros fonogramas do arrocha, a primeira banda que a aderir este rótulo foi a "Asas Livres", proveniente da cidade de Candeias, Bahia (Santos *et al*., 2023).

Enquanto gênero musical amplamente difundido nas camadas populares, o arrocha expressa um modo de produção musical "brega". Seu principal instrumento é o "teclado de ritmos", tecnicamente conhecido como "teclado arranjador". Trata-se de um equipamento que

[105] Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C8ZlpLyO_LI/?igsh=bGlncmdlZnNxZ2lq>. Acesso em: 19 de junho de 2024.

[106] Amorosa foi presidente da FUNCAP em 2023, após ser indicada ao cargo pelo atual governador, Fábio Mitidieri (PSD). Deixou a presidência para se candidatar à vereança de Aracaju, mas não obteve sucesso. Considerando esse contexto político, críticas diretas à gestão estadual poderiam ser consideradas inconvenientes. Sua fala, portanto, adotou um tom polido, expressando aceitação ao protagonismo do que ela chamou de "música simples", com base na receptividade do público das camadas populares, ainda que seus gostos pessoais não coincidam com esse repertório.

canaliza diversos instrumentos em um só, simulando baixo, sanfona, guitarra, percussão, bateria, entre outros. O músico responsável por sua execução, além de construir os acordes com a mão esquerda, aciona botões que permitem reproduzir padrões rítmicos, timbres e viradas — ou *drum fill*, na literatura de língua inglesa.

Nas configurações atuais, bandas de maior porte, como as que participaram das "Terças do Arrocha"[107], utilizam o instrumento apenas para fazer solos e executar a bateria sintetizada. O modo como ele é manipulado tem uma boa exemplificação na fala do cantor Heitor Costa, quando, em um determinado show, seu tecladista precisou se retirar do palco por problemas de saúde:

> Galera, juro pra vocês, meu tecladista passou mal. Tá lá no posto médico. Mas a gente vai dar um jeito aqui. Ninguém aqui é tecladista, mas a gente vai dar um jeito. Deixe eu pegar as viradas aí, deixe eu ver aí esse negócio. Tem um tecladista aí? Me arrume um tecladista. Puxe aí! Toque aí, fi da pé, é só dar as viradas[108].

Ou seja, embora a função do teclado de ritmos seja fundamental para o gênero, sua execução é relativamente simples, pois a célula rítmica está programada para ser executada em *looping*. O instrumentista é responsável apenas por acionar os botões das "viradas". No caso relatado, a banda de Heitor Costa era composta por violão, guitarra, saxofone, contrabaixo e *backing* vocal. O "tecladista" que subiu ao palco não precisava sequer saber montar acordes ou executar solos, pois os demais instrumentistas poderiam desempenhar tais funções. Assim, o novo integrante da banda "só" precisaria mapear as programações prévias do teclado.

Mas, além de não exigir virtuosismo na performance, o teclado de ritmos carrega uma representação simbólica que lhe confere pouco prestígio. É socialmente considerado "brega" tanto por quem o adere quanto por quem o critica. Os sons simulados não se assemelham aos produzidos por instrumentos acústicos tradicionais[109]. Os timbres utilizados desempenham um papel consciente de remeter ao "brega". A levada rítmica do arrocha é fundamental para o reconhecimento do gênero, mas os timbres — tanto da bateria sintetizada quanto dos solos — contribuem para a sua caracterização. Eles são propositalmente "bregas", pois estimulam o comportamento festivo do público. Consequentemente, pessoas mais apegadas a timbres tradicionais, cuja fonte sonora advém de instrumentos acústicos, tendem a desvalorizar o uso do teclado de ritmos.

[107] Ver seção 3.1.3.
[108] Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/C9pJMcKuk69/?igsh=b2ZyNm9yNWRwaGln>. Acesso em: 17 de setembro de 2024.
[109] Apesar disso, o teclado de ritmos representa uma alternativa econômica para trabalhadores da música e contratantes.

Por outro lado, as pessoas que ouvem e frequentam eventos de arrocha apreciam o gênero justamente pela sua associação ao *ethos* brega. Quando uma determinada virada é executada, com seus timbres característicos, a expectativa do público é reagir euforicamente com um "êh, sofrência!". Se a música executada for uma canção conhecida, a resposta é ainda mais intensa. Em outros termos, a "pureza sonora" ou a origem timbrística não são preocupações primárias. As pessoas buscam o arrocha/brega porque, para elas, o gênero também é sinônimo de diversão.

Consequentemente, a prática de tocar *covers* é amplamente aceita e esperada. Para alcançar reconhecimento, o artista precisa corresponder às expectativas de um público que valoriza músicas capazes de gerar interação e canto coletivo. Nesse sentido, é interessante notar, seja nas plotagens de ônibus de artistas consagrados ou nos portfólios de músicos iniciantes, uma expressão que aparece com frequência: "repertório atualizado". Isso significa que as músicas executadas são, em grande parte, sucessos recentes ou clássicos do universo brega — como Zezo, Asas Livres e Tayrone Cigano —, repetindo-se em diferentes apresentações. Raramente o *setlist* inclui composições próprias e, quando isso acontece, trata-se muitas vezes de versões ou paródias de músicas internacionais.

3.2 Identificando raízes da cena alternativa

Até aqui, minha intenção foi mostrar ao leitor que aquilo que intitulo como "*mainstream* sergipano" emerge como um parâmetro frente ao qual a "cena alternativa" se contrapõe. É ilustrativa a propaganda de um evento que aconteceu no extinto bar "Tio Maneco Botequices":

> Se você não pretende curtir o axé que toma conta da cidade durante o Pré-Caju, o Tio Maneco Botequices apresenta o melhor do rock no projeto Rota de Fuga 2013. Em sua segunda edição, a iniciativa é uma alternativa para todos os que curtem o bom e velho rock'n roll e querem ficar longe da folia dos trios elétricos[110].

Hugo Ribeiro (2010) demonstrou como se desenvolveu em Aracaju uma "cena *underground*" a partir dos anos 1980, tomando como referência a definição do dicionário Houaiss (2001): "[...] assim entendido, '*underground*' será aquele movimento ou grupo que atua fora do *establishment*, refletindo pontos de vista heterodoxos, vanguardísticos ou radicais" (Ribeiro, 2010, p. 75). Naquela década, assumir uma postura musical *underground* significava

[110] Disponível em: <https://infonet.com.br/entretenimento-infonet/rota-de-fuga-2013/>. Acesso em: 12 de junho de 2024.

dissociar-se da paisagem sonora estabelecida em nível local, o que, para os jovens músicos da época, representava a adoção dos signos relativos ao rock. A música "Barra Pesada", da banda sergipana Crove Horrorshow, corrobora essa hipótese:

> Com os malucos não tem essa
> Eles passam por cima de todos, por cima de tudo [...]
> Esses caras são mal-encarados
> São do *rock'n roll*[111]

No entanto, a tese de Hugo Ribeiro serve como um mote para compreender uma cultura musical mais abrangente. Em seu trabalho, o autor estava interessado num estilo de rock específico: o metal. Suas ideias contribuem para um olhar histórico sobre o que denomino "cena alternativa", mas que não se reduz ao rock no tempo presente. Digamos que o rock dos anos 1980, produzido — e/ou reproduzido — em Aracaju, reuniu um grupo de pessoas que inaugurou um movimento relativamente "subversivo" diante de práticas musicais comuns à época. Como afirma o jornalista Adelvan Kenobi,

> [...] poderíamos dizer que qualquer manifestação nascida em nosso estado (com exceção, vá lá, da Calcinha Preta, que tem projeção nacional) é *underground*, pois está longe dos holofotes da mídia, em âmbito geral. Mas existem correntes artísticas que se desenvolveram ao largo mesmo aos olhos da mídia local. Este, poderíamos dizer, é nosso submundo, o submundo do submundo. Nele se encontra o rock sergipano, esta entidade misteriosa que, a despeito de ser quase que completamente desconhecido, existe, produz e se reproduz, ao ponto de começar a ser, timidamente, notado e reconhecido (Kenobi, 2003 *apud* Ribeiro, 2010, p. 359).

Portanto, a primeira ideologia comungada por esse grupo é a "transgressão/subversão", primariamente representada pelo rock. Na atualidade, contudo, o *ethos* transgressor manifesta-se de outras formas, a saber: na escolha de gêneros musicais outros, repertórios, timbres e instrumentações que também indexam rebeldia, transgressão, politização, engajamento e militância; na noção de autoria enquanto sinônimo de autenticidade; na participação política, por meio de discursos engajados, participação em fóruns e coletivos; na autoafirmação de identidades historicamente marginalizadas — nordestinas, sergipanas, pretas e gays —; no uso de elementos que remetem a noções específicas de "sergipanidade", como a ênfase do sotaque sergipano no canto ou de elementos da cultura de tradição oral; e na

[111] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vaJLLZe-ey4>. Acesso em: 16 de setembro de 2024.

produção independente de eventos e pontos de encontro alternativos. Esse conjunto de disposições forma o que denomino "*habitu*s crítico"[112].

Em outras palavras, a combinação desses valores contribui para a configuração de um campo musical do qual participam artistas e grupos que se conectam social e simbolicamente. Assim, torna-se possível associar músicos, sonoridades, comportamentos e outros elementos a um universo alternativo, como se vê, por exemplo, em eventos cuja programação os reúne; ou em discursos que reverberam a existência de uma "galera alternativa". Para tentar representar essa rede de conexões, desenvolvi uma espécie de mapa relacional:



Figura 11: Mapa relacional da cena alternativa. Fonte: elaboração própria[113].

3.3 *Habitus* crítico

De algum modo, eu já havia assimilado a existência de um mundo alternativo e de alguns dos seus valores, mesmo antes de projetar esta pesquisa. Quando eu tinha cerca de 18 anos, e tentava me inserir no campo da "música sergipana" — uma expressão quase exclusiva do vocabulário alternativo —, era um desejo pertencer àquela cena que, para mim, significava

[112] Ver seção 3.3.
[113] Os nomes que compõem a figura 10 foram elencados com a colaboração dos participantes desta pesquisa.

ser considerado uma espécie de "músico engajado". Se considerarmos minha interpretação como sendo um consenso entre os sergipanos, é possível sugerir que existe um imaginário coletivo em torno da cena alternativa que lhe confere — além da transgressão descrita no subcapítulo anterior — certo prestígio, pois demarca um espaço simbólico onde se acredita haver produções mais "autênticas", "experimentais" ou "intelectuais". Essa representação é fortalecida pela forma como os músicos concebem suas apresentações: arranjos sonoros, inovações timbrísticas, mescla de gêneros e toda uma prática performática distinta do circuito comercial. Como exemplo da assimilação inconsciente desses valores, em 2012 eu compus a canção "Na Maciota", por meio da qual ganhei as premiações de melhor compositor e melhor intérprete no IV Festival Aperipê de Música (2013).

> E, além do mais, sua tribo não bate com a minha
> Ela é *underground* e eu sou tão careta

Na música em questão, eu cito o termo "*underground*" — que, por se tratar de linguagem verbal, funciona como símbolo (Peirce, 1972 *apud* Turino, 2008) — e criei um arranjo cujos padrões sonoros atuam como ícones de gêneros musicais como o jazz e o samba-rock, isto é, gêneros histórica e socialmente consagrados. Para complementar, convidei para participar da gravação e da apresentação ao vivo músicos reconhecidos e respeitados por seus virtuosismos — capital cultural e social —, como o tecladista Ítalo Neno, os guitarristas Saulinho Ferreira e Igor Gnomo, o baixista Júnior di Lima e o percussionista Ton Toy[114]. Assimilei os valores do jogo e recorri aos signos e pessoas que sugerem atributos de "qualidade", "autenticidade" e/ou "transgressão". Minha hipótese era a de que, num contexto em que predominam gêneros musicais como arrocha, piseiro e axé, fazer referência a tipos musicais canonizados poderia ser lido como algo subversivo.

Mas é interessante notar a maneira "acidental" como consegui "convencer" a curadoria do festival a me premiar. Os signos sonoros utilizados não foram mobilizados necessariamente de maneira "tática", isto é, consciente. Os músicos que convidei para a gravação não assimilaram meus pedidos, especialmente o baterista, que foi o primeiro a gravar e condicionou a linha do contrabaixo e a "levada" de outros instrumentos. Minha intenção, na época, era que o baterista reproduzisse um *groove* que eu reconhecia como "samba-rock", mas que para outros músicos era compreendido como "pagode romântico" — representado nacionalmente por artistas como Belo, Os Travessos, Rodriguinho etc. Contudo, como eu não

[114] No próximo capítulo demonstrarei que Ton Toy é considerado um Mestre da cultura popular em Sergipe, influenciando trajetórias de muitos percussionistas no estado.

tinha habilidades técnicas para me expressar adequadamente — sequer sabia escrever para bateria numa partitura —, o resultado sonoro foi um "samba-rock" mais próximo do estilo de Jorge Ben Jor.

Resumindo, por uma falha de comunicação, minha canção carregou traços de uma musicalidade consagrada na historiografia e no imaginário popular, como o samba-rock dos anos 1970 e 1980, sem as "inovações" que eu pretendia incluir. Penso que, se eu apresentasse o arranjo tal como imaginava, talvez "Na Maciota" não fosse premiada, uma vez que o movimento do pagode dos anos 1990, embora comercialmente dominante, é simbolicamente desprovido de prestígio (Trotta, 2011).

No entanto, independentemente do resultado sonoro obtido, o prêmio me abriu portas na cena alternativa e popularidade em Aracaju. Passei a ser entrevistado em programas de televisão, em jornais impressos e digitais, o que contribuiu positivamente para a divulgação da minha imagem. O tio Maneco Botequices, cuja referência fiz no início do capítulo, convidou-me algumas vezes para apresentar um "especial samba-rock". E, assim, fui conquistando espaços tipicamente frequentados por artistas alternativos.


saindo. Excelente profissional, com certeza Múcio Miranda aparecerá em outras produções do nosso Estado.

Lindo e talentoso, João Luís (22 anos) está entre os vencedores do IV Festival Aperipê de Música. O cantor é a promessa de sucesso para o mercado da música sergipana. Além dele, venceram a disputa os grupos Coutto Orchestra de Cabeça, Kwanto Kaos e Mangabeira Jazz. #parabéns

Figura 12: Matéria de jornal divulgando o resultado do IV Festival Aperipê de Música.

Um outro exemplo marcante da minha integração ao mundo alternativo pode ser observado quando fui convidado para cantar num mesmo evento em que a banda Naurêa estava escalada. Naurêa é uma banda muito popular na cena alternativa e prestigiada pelas instituições de cultura do Estado, como se pode ver na divulgação de uma edição do Projeto Verão:

> Hoje acontece na Orla de Atalaia a abertura de mais uma edição do Projeto Verão. Sobem ao palco uma atração local e duas nacionais: Naurêa, Vanessa da Mata e Pato Fu. A banda Naurêa é um dos grupos mais respeitados no

> cenário musical sergipano. Além de realizar shows em nosso estado e diversas cidades do país, os garotos também já se apresentaram na Alemanha, no *Semmer Stage*, evento dentro da programação da Copa do Mundo, que contou com as participações de Daniela Mercury, Jorge Ben Jor e Nação Zumbi, entre outros. Os garotos mostrarão ao público sua já conhecida fusão sonora pinçada dos seus dois discos Circular Cidade e Sambaião, além de novidades[115].

*

Por tratar-se de uma banda protagonista no estado, proponho focar no modo de pensar e fazer música da cena alternativa a partir da Naurêa. Esta é uma etapa essencial para nortear as próximas discussões, pois essa banda incorpora, em seus discursos verbais e sonoros, muitos signos associados à transgressão/inovação e, principalmente, à "diversidade cultural". Além disso, a banda faz parte do imaginário local por ter tido grande circulação em eventos públicos desde os anos 2000.

Márcio André, vocalista e fundador da banda, argumenta que o grupo carrega elementos da cultura popular sergipana, a começar pelo próprio nome, que é uma versão regional da expressão "na orelha", termo popularmente usado para se referir a uma "surra" ou "pisa" — "fulano levou um tapa naurêa". Márcio André é também conhecido como "Márcio de Dona Litinha". Segundo ele, o nome, além de ser uma homenagem à tia que o criou, foi uma forma de se desvencilhar da identificação com o que ele chama de "forró universitário" e estabelecer uma "coisa mais ligada a Sergipe"[116].

Certa vez, um interlocutor desta pesquisa se referiu criticamente aos músicos da Naurêa — e a outros artistas da cena alternativa — como "pessoas que não superaram o movimento Manguebeat" dos anos 1990. Essa fala despertou curiosidade em mim. Percebi que, com efeito, a associação Naurêa-Manguebeat é reproduzida constantemente em conversas informais, matérias de jornal e até em trabalhos acadêmicos, como numa tese que estuda grupos musicais da "região do mangue" (Agerkop, 2007), estabelecendo contato entre a Nação Zumbi, Naurêa e outras duas bandas sergipanas. Num *podcast*, Márcio André admite reconhecer que "as pessoas ligam muito a Naurêa à Nação Zumbi", ao mesmo tempo em que contesta essa

[115] Disponível em: <https://infonet.com.br/entretenimento-infonet/tres-shows-abrem-o-projeto-verao-2007/>. Acesso em: 6 de setembro de 2024.

[116] É comum, especialmente no interior, identificar uma pessoa pela filiação ou por vínculos familiares próximos. Contudo, essa prática também pode funcionar como uma estratégia, no sentido proposto por Certeau (1994): uma ação típica de quem ocupa posições de poder, utilizada para legitimar-se e mobilizar o imaginário popular. É o caso, por exemplo, do prefeito de extrema-direita de Itabaiana, Valmir de Francisquinho — candidato com maior intenção de voto nas eleições estaduais de 2022, cuja candidatura acabou indeferida pela Justiça Eleitoral por abuso de poder político e econômico —, que se vale desse tipo de referência para projetar a imagem de "homem do povo", alguém percebido como "gente da gente".

associação, comentando sobre as motivações da criação da banda e os elementos sonoros que fizeram parte da sua concepção:

> Eu gosto muito de forró. E aí eu comecei a pensar em toda a minha bagagem de música. Eu estudo muito música sergipana, coisa minha, pessoal. Alex Sant'Ana, amigo meu, também tava com vontade de fazer uma banda de forró. Na época, ele até chegou a falar com o menino da gaita, Júlio Rêgo. E aí eu me encontrei com Alex, nas tocadas da vida, e falei: "olhe, eu tô com um projeto na cabeça que se chama Naurêa". Porque tinha um monte de coisa que eu visualizava e pensava sobre forró, imaginava quais os caminhos [poderiam ser trilhados no forró]. Porque, exatamente por esse momento que o forró viveu no final dos anos 1990 e início dos anos 2000 [...], eu achava que dava pra fazer outras coisas com o forró que nunca tinham sido feitas, e que não precisava [seguir] aquele mesmo caminho [...]. Eu fui em um show, não vou dizer o nome da banda porque eles voltaram muito forte, né? Isso que eles chamam de "forró das antigas" voltou com muita força agora, né? Aí eu fui pra um show de uma banda dessas e eu me senti no show do Scorpions.

Antes de continuar a transcrição dessa fala, é importante comentar sobre o que está em jogo nesse discurso, para fins de contextualização. Durante os anos 1990, muitas bandas de forró — "eletrônicas/universitárias" — alcançaram amplo sucesso comercial fazendo versões de músicas internacionais. Dentre elas, a banda Calcinha Preta, cuja música "Louca por ti" é uma versão de "*Dust in the wind*", da banda alemã Scorpions. Várias outras versões foram criadas de modo similar. Portanto, o sentimento de Márcio, ao sentir-se assistindo a um "show de Scorpions" é, na verdade, uma crítica a esse tipo de prática musical, vista como menos autêntica[117]. Mas voltemos às reflexões de Márcio:

> Acho, por exemplo, que Mastruz com Leite tem um ou dois discos muito bons, principalmente quando eles pegam aquele caminho de Jorge de Altinho. Mas eles foram por esses caminhos, de um *hard rock* romântico [...], mas eu achava que tinha outros caminhos, achava que o forró não tinha incorporado o movimento punk ainda, não tinha visitado o movimento punk. Eu achava que o forró não tinha se encontrado com a música eletrônica [...]. Na época eu tava escutando muita música eletrônica europeia [...]. E eu imaginava que havia esse caminho [ainda não trilhado] pelo forró. Então eu tava namorando isso da música eletrônica e pensando nesse movimento punk, no movimento pós-punk, que eram elementos que ainda não estavam se incorporando no forró [...]. Nosso desafio era fazer o contrário do que muita gente faz. O que é que muita gente faz? Pega "isso" e bota no forró. Eu queria fazer com que as pessoas que não escutavam [música eletrônica] escutassem isso através do forró, ou seja, o caminho contrário. Então "essa célula" ia pra zabumba, "essa outra" ia pro canto, e não pra elemento exteriormente eletrônico. É tanto que o primeiro disco da gente é um disco que tem pouquíssimos elementos eletrônicos. É muito pontual. E tudo que a gente fazia, fazia acusticamente. "Ah, mas isso aqui soa como música eletrônica". Mas é acústico. E o outro elemento, que foi o elemento que deu a liga final, é o elemento da música latina. Então, se você pegar o primeiro disco da Naurêa [...], separar os

[117] Ver seção 3.4, onde comento sobre a noção de autoria frequentemente mobilizada pelos músicos alternativos.

> elementos, aí tem zabumba, tem surdo e tem o elemento do kuduru, que é do leste europeu, que é música latina muito forte.

Essa citação longa no corpo do texto se justifica porque, além de informar sobre a gênese da banda Naurêa, oferece indícios importantes sobre o tema aqui tratado: o "*habitus* crítico" que caracteriza a cena alternativa. Uma primeira observação possível é que, embora haja tentativas de desvencilhar a imagem da banda do movimento Manguebeat, percebe-se, nas entrelinhas, que há referências positivas ligadas a Recife e ao movimento liderado por Chico Science. Essa reverência fica ainda mais evidente quando, em outros momentos, ele menciona Recife como uma cidade criativa, ou quando se refere a cantores pernambucanos como "Jorge de Altinho" — reconhecido por tocar "forró tradicional" — e Mago de Tarso. Este último, por sua vez, apresenta-se como o "novo Chico Science" de Pernambuco na música "Caranguejo do Trap"[118].

A identificação da banda Naurêa com a categoria "alternativa" pode ser compreendida, em parte, pela sua tentativa de incorporar ao forró elementos ligados à estética punk, por exemplo. Como enfatizado por André, havia uma inquietação em relação à padronização do "forró eletrônico" dos anos 1990, especialmente pela apropriação de melodias internacionais e sua aproximação com uma estética considerada "comercial" ou "artificial". Em contraposição a isso, o desejo de estabelecer diálogo entre o forró e a "atitude punk" revela uma intenção de romper com os códigos convencionais do gênero.

Tal intenção lembra o estilo "veneno na máquina", uma metáfora central do movimento punk, segundo o jornalista Antonio Bivar (1986). Para este autor, "punk" é primariamente definido como uma atitude e um modo de falar "nós não nos importamos" (Bivar, 1986, p. 51). O movimento emergiu por volta de 1976, na Inglaterra, como uma tentativa de demonstrar revolta e contracultura de cunho anarquista. Em sua essência, o movimento expressa um sentimento de fúria, postura contestatória e contra-hegemônica. Nesse sentido, a similaridade entre Naurêa e Nação Zumbi se estabelece na medida em que esta última se apropria do movimento punk como uma de suas influências mais fortes — influência que a Naurêa, por sua vez, ressignifica em Sergipe.

> Chico Science e Nação Zumbi se apropriam das linguagens verbais e não verbais de expressões musicais não brasileiras, como o punk, funk, hip hop, techno e outros. Utilizam roupas do hip hop e rock, e instrumentos musicais eletrônicos, junto com instrumentos tradicionais como alfaias, tambores friccionados, pandeiros, pífanos e outros. Por outro lado, ocorre um processo

[118] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1XhN8j9QGtQ&list=RD1XhN8j9QGtQ&start_radio=1>. Acesso em 22 de setembro.

> através do qual jovens músicos começam a descobrir a cultura regional do próprio estado e do Nordeste, às vezes inspirados por movimentos culturais de décadas anteriores, como o tropicalismo, o movimento armorial, o mangue, ou através de músicos do Nordeste que nacionalmente ganharam fama, como Luís Gonzaga e Jackson do Pandeiro. O Manguebeat, que também desenvolveu uma contracultura, adotou a postura contra-hegemônica do punk e a filosofia do "faça você mesmo" — *do it yourself*, em inglês — como um elemento crucial para seu desenvolvimento (Agerkop, 2007, p. 131).

Mas, para além da relação com o movimento mangue e com a estética punk, os discursos de Márcio evidenciam outras preferências estéticas: a valorização de instrumentos acústicos, de células rítmicas latino-americanas e, principalmente, de elementos associados à uma determinada "sergipanidade". Os instrumentos acústicos, com efeito, são visíveis em suas apresentações. Já no caso das chamadas células rítmicas latino-americanas, a percepção torna-se mais difícil: não há demonstração concreta do que exatamente se quer dizer com "células-rítmicas latinas", ou de como tais células soam. Embora Márcio afirme que elas estariam presentes na forma de tocar a caixa da bateria, na produção fonográfica da banda isso não fica evidente.

Portanto, é preciso tentar entender o significado de "sergipanidade" para a cena alternativa. Ao comentar sobre as gravações da banda, Márcio relatou que o primeiro disco da Naurêa foi concebido como uma "homenagem de cabo a rabo à Laranjeiras", descrevendo esta cidade como "um teatro a céu aberto". Segundo ele, a música "Estandarte de Ouro"[119] é um tributo à Dona Lalinha, considerada uma grande mestra da tradição do Reisado naquela cidade. A letra da canção conta como um pai poderia convencer uma menina a seguir o caminho das tradições, usando uma linguagem popular e simples.

Em termos sonoros, Márcio considera a música "Xangô na Dansanteria"[120] a que melhor sintetiza a Naurêa, por acrescentar no forró o que ele chama de "nagô", uma célula rítmica supostamente oriunda de Laranjeiras. A palavra "dansanteria" é uma fusão de "dança" com "santeria", ou seja, "uma leitura latina do nosso candomblé" (Márcio). Ele aponta ainda que sua esposa, que é "do axé", identificou elementos musicais da banda como sendo um "ponto de erê". Outro ritmo destacado é o "sambaião", que, segundo ele, é a "base da banda", em que a levada do baião é executada pelo surdo, enquanto a caixa da bateria toca "música latino-americana" (Márcio).

[119] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0ti-cXntvPI&list=RD0ti-cXntvPI&start_radio=1>. Acesso em: 13 de maio de 2024.
[120] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-8m4XDQoMOM&list=RD-8m4XDQoMOM&start_radio=1>. Acesso em 13 de maio de 2024.

Cumpre destacar que a cidade de Laranjeiras é apresentada institucionalmente como "o berço das mais fortes expressões culturais" de Sergipe no livro "Sergipe, Cultura e Diversidade: conhecer, reconhecer e valorizar" (Sergipe, 2010, p. 56). Esse reconhecimento, no entanto, vem na esteira de uma concepção mais ampla, segundo a qual Sergipe é visto como "a grande reserva do folclore no país", conforme registrado no Atlas Folclórico do Brasil, publicado pelo Governo Federal em 1977.

Ou seja, recorrer a elementos associados às culturas de tradição oral do interior, ou às religiões de origem africana, tende a ser bem-quisto por curadorias alinhadas à ideia de "diversidade cultural" concebida institucionalmente. Essas referências — como o uso de ritmos tradicionais, trajes, instrumentos e símbolos regionais — são interpretadas como expressões legítimas de identidade e pertencimento.

Seguindo uma trajetória similar, destaco o DJ Dolores, cuja obra mais famosa em Sergipe é a música "A dança da moda":

> Essa moda é nova que vem de Sergipe
>
> Sapato americano, cabelo a pirulito
>
> Cabelo a pirulito, sapato americano
>
> Essa moda é nova, é de sergipano

Nascido em Propriá e criado em Aracaju, ele ouvia choro, jazz e tropicália por meio do convívio familiar, ao mesmo tempo em que se identificava com o punk rock e chegou a tocar bateria em uma banda. Na adolescência se mudou para Recife para estudar artes plásticas. Embora tenha continuado atuando profissionalmente em Sergipe, foi em Recife que ele acumulou capital social — e simbólico — suficiente para se tornar referência para os artistas do seu estado, pois passou a interagir com um grupo de músicos que viria a ser conhecido como Chico Science e Nação Zumbi. Foi o DJ Dolores, juntamente com Hilton Lacerda, quem criou a capa do primeiro álbum da Nação Zumbi: "Da Lama ao Caos", de 1994.

Em 2001, ele retornou a Aracaju para organizar um evento chamado "Jameando em Sergipe"[121]. O evento foi descrito como um "trabalho de divulgação antropológico", que buscava trazer as manifestações "folclóricas" da zona rural sergipana para a região urbana. Em quase todas as conversas e entrevistas que tive com o grupo alternativo, o nome de DJ Dolores

[121] Disponível em: <https://infonet.com.br/noticias/cultura/dj-dolores-jameando-em-sergipe/>. Acesso em: 13 de maio de 2024.

foi citado, seja para afirmar a ideia de que ele é uma referência para a música sergipana, seja para afirmar pertencimento a um circuito cultural legitimado.

*

O conceito de "canção crítica", criado por Santuza Naves (2013), oferece auxílio para caracterizar a cena alternativa. Para a autora, o aspecto crítico de uma canção está presente na reflexão intelectual, que pode ser representada sonora ou verbalmente. Ela distingue três características de criticismo: sonoro, lírico e performático. Na "crítica sonora", destaca a inserção de novos instrumentos e rupturas com as convenções rítmicas, melódicas e harmônicas; na "crítica lírica", enfatiza letras de cunho político, de protesto, denúncia ou que fazem referências a canções antigas por meio de pastiche, paródia ou citação; já na "crítica performática", a transgressão ocorre em performances não convencionais, como no exemplo da espetacularização tropicalista, que contrastava com a estética intimista da Bossa Nova.

Essa crítica/engajamento/protesto/transgressão converte-se em um princípio de distinção social, ao passo que pessoas associadas a tais qualidades assumem, simbolicamente, uma imagem de ator contra-hegemônico e/ou intelectual. Porém, se observado mais pormenorizadamente, percebe-se que se trata de uma contra-hegemonia conduzida por vias canônicas. Isto é, opõem-se ao *mainstream* sergipano, mas se alinham a musicalidades do cânone brasileiro e/ou de culturas de tradição oral. Em outras palavras, artistas alternativos incorporam signos valorizados institucionalmente e acumulam, consequentemente, capital simbólico no campo das políticas culturais.

Contudo, atribuir essa incorporação/apropriação a uma "estratégia de conservação", conforme teorizado por Bourdieu (1996), produziria uma análise superficial e genérica, pois ignoraria a dimensão do *habitus*; reduziria as práticas sociais que, embora possam parecer estratégicas, operam muitas vezes de forma inconsciente e incorporada. Em vez disso, é fecundo compreender como essas incorporações ocorrem a partir de disposições internalizadas, de trajetórias singulares e coletivas, nas disputas simbólicas, nos vínculos afetivos e em contextos sociais específicos.

3.4 A noção de autoria

> Meu grande lance é a música autoral. Então, sempre me interessei porque eu acho que à medida que você cria público pra música autoral, não só pra minha, você acaba compartilhando um sentimento de que as pessoas começam a querer pagar pra assistir um show autoral. Então, independente de que eu esteja lutando só pela minha música, de alguma maneira minha música vai usufruir disso também. É criar uma cultura de ir aos shows autorais, de pagar um show autoral, ir para o Spotify para procurar bandas locais para ouvir.

> Então, por isso, eu sempre me interesso de produzir alguma coisa do tipo (Alex Sant'Anna).

No dia 13 de maio de 2024, iniciou-se a quinta edição das "Terças Autorais", um evento produzido pelo selo "Serigy All Star", em parceria com o espaço "Stones Authentic Pub". O evento propõe, como o nome sugere, dar espaço para músicos que possuem shows "autorais". A idealização do evento é do cantor Alex Sant'Anna e está intrinsicamente relacionada ao seu modo de relação com a música, como pode ser percebido em seu *release*:

> Alex Sant'Anna começou a tocar profissionalmente em 1997 e, em 2003, lançou seu primeiro disco com a Naurêa, banda que ajudou a fundar. No total a discografia tem 03 CDs, 03 EPs e 01 DVD com a Naurêa e 04 CDs, 03 EPs na carreira solo. Já teve músicas incluídas em coletâneas como *World Music: South America Brazil* (2013), *Music from Sergipe* (Disco de Barro, 2012), *What's Happening in Pernambuco (New Sounds of the Brazilian Northeast)* (Luaka Bop, 2007), *Music From Northeast Brazil* (2005). Dividiu palco com artistas como Tom Zé, Manu Chao, Shantel, Isaar, Genival Lacerda, Lenine, Zeca Baleiro, Pedro Luis e a Parede, Naná Vasconcelos, Bumcello (França), Debayres (Argentina), Dj Dolores e outros. Longe do microfone e holofotes, fundou o selo Disco de Barro, por onde lançou as coletâneas *Sergipe's Finest* e *Serigy All-Stars*, com a finalidade de divulgar a música produzida em Sergipe em feiras e festivais como a Feira Música Brasil (Recife), Porto Musical (Recife), Feira da Música de Fortaleza (Ceará), FMI (Brasília), Conexão Vivo (Belo Horizonte), Popkomm (Berlim), Juicy Beats (Dortmund), Casa Brasil (Londres), Blue Balls (Suíça). Por três anos dirigiu a Aperipê FM, rádio que já foi referência de rádio pública no Brasil por abrir espaço para a nova produção brasileira, em especial a produção local. No teatro, Alex fez a trilha dos espetáculos "Respire... e conte até 10" (2002), "Palavras Mágicas" (2008), "Projeto Cenas de Bolso: Duas Histórias de Amor" (2009), "Acorda" (2009), "Felicidade conjugal ou quase isso" (2010), "Pela Janela" (2011), "O Natimorto" (2013), "Saluba Medeia" (2013) e "Vulcão" (2015), todos do grupo Caixa Cênica. No cinema, compôs a trilha para o curta "A morrer" (2005), de Gabriela Caldas, e "Para Leopoldina" (2014), de Diane Veloso e Moema Pascoine, além de canções para os curtas "Clandestino" (2017), de Baruch Blumberg, e "Ave Seca", de Carol Mendonça (2018).

Subentende-se, a partir dessa autoapresentação, que um dos ideais que guiam a trajetória artística de Alex é a noção de autoria. Outros dados corroboram esse entendimento: enquanto diretor da rádio Aperipê FM — instituição ligada à FUNCAP —, Alex promoveu duas das cinco edições do Festival Aperipê de Música (2009-2013) — aquele no qual participei com a música "Na Maciota" —, em que se colocava em disputa canções inéditas. Além disso, ele organiza *playlists*[122] em plataformas de *streaming* com o objetivo de divulgar produções autorais sergipanas.

[122] Uma das playlists pode ser ouvida no Spotify. Disponível em: <https://open.spotify.com/playlist/6ydeBm2Gxrlj8zCQmKSIQ1?si=182116df31cd4fc3>. Acesso em: 17 de setembro de 2024.



Figura 13: Publicação sobre autoria do baterista Marcos Odara.

Como se vê na figura 21, a narrativa de autoria como reflexo de autenticidade é compartilhada por um grupo de músicos mais abrangente. Marcos Odara, autor da publicação no *Facebook*, é um baterista popular na cena rock desde a década de 1980. Entre os projetos musicais que se envolveu, destaca-se sua integração às bandas Perigo de Vida, Crove Horror Show[123] e Plástico Lunar, bandas que remetem à "origem" da cena *underground* (Ribeiro, 2010). Mas é importante notar que Odara é professor do ensino básico de História e nunca obteve renda relevante com a música. Seu modo de relação com o trabalho musical não envolve necessariamente remuneração financeira, pois sua prática artística não usufrui de circulação suficiente. Considerar "cover" uma prática condenável, portanto, não é só um posicionamento estético, mas também uma forma de questionar a pouca oferta de trabalho que sua música dispõe. Alex compartilha esse sentimento:

> Assassinei alguns sonhos e hoje vivo a realidade de um músico autoral, que é ter outras rendas pra pagar as contas. Gostaria de tocar mais, mas nem tenho tempo pra isso. Trabalho com música em bares, onde toco músicas que gosto de ouvir, seja MPB, música pop, forró e outras canções contemporâneas, mas tenho meu show autoral que faço também, mas com menor frequência (Alex Sant'Anna).

[123] Meu pai é o criador, guitarrista e vocalista da banda.

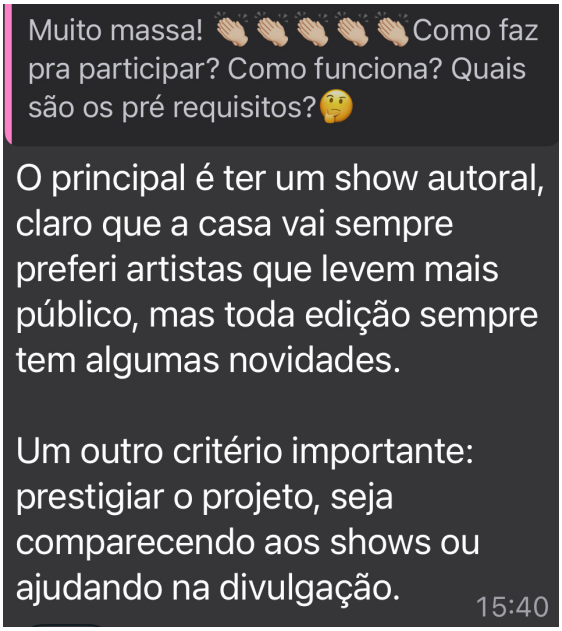


Figura 14: Alex Sant'Anna explicando sobre critérios de seleção para as Terças Autorais.

As "terças autorais" representam mais um esforço no sentido de fortalecer a música autoral. A quinta edição, realizada ao longo do mês de maio de 2024, contou com oito atrações e alguns convidados. Frequentei todos os eventos desta edição e pude perceber que, na prática, a ideia de autoria adquire sentidos que vão além de sua definição literal. A primeira constatação é que nos shows realizados nas "terças autorais" há também "roupagens" e interpretações inovadoras de canções não autorais, o que levanta questões como: existe diferença entre "covers" e "roupagens", ou entre "shows covers" e "interpretações"? A distinção cover/autoral é suficiente para demarcar socialmente um grupo?

Como diria Bourdieu (2022), os princípios de distinção são derivados dos *habitus* de determinados grupos sociais. Se considerarmos identificar e descrever uma espécie de "*habitus* alternativo", a ideia de autoria é um dos elementos fundamentais, e que é mobilizada discursivamente para diferenciar-se de outras práticas musicais. Ou seja, a ênfase na "autoria" está inerentemente acompanhada de crítica a uma das características do "*mainstream* sergipano": a valorização de repertórios previsíveis, geralmente compostos por "covers" de *hits* do momento[124] e "repertórios atualizados".

Em outros termos, a execução de covers também é frequente no universo alternativo, embora sob outras denominações, como "releituras", "interpretações" ou quaisquer termos que confiram prestígio simbólico. Além disso, não se trata de "qualquer cover", mas

[124] Conforme descrevi na seção 3.1.

interpretações de cancioneiros de artistas consagrados no imaginário popular, como os Beatles, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Nação Zumbi etc. Como exemplo, cito os sucessivos eventos que ocorrem nas sextas-feiras no Museu da Gente Sergipana — vinculado ao governo do estado — , em que há frequentes homenagens a artistas canonizados: "Fábio Lima canta: Gil, Chico e Caetano" ou "Especial CaetanAju". Nota-se que, em casos como esse, há pelo menos dois aspectos que conferem legitimidade: o repertório e o local de apresentação, um espaço institucional.

*

Como desfecho deste subcapítulo, chamo atenção para a escolha do dia e do local para a realização das "terças autorais", que, a princípio, pode parecer desalinhada com a proposta de valorização de artistas e públicos considerados alternativos ou marginalizados. A realização do evento em uma terça-feira, num "pub" localizado na zona sul da cidade[125], com exigências específicas de entrada e preços de consumação relativamente elevados poderia prejudicar o alcance social da iniciativa. Entretanto, um relato de Alex Sant'Anna demonstra que há um objetivo político nessa escolha:

> Porque nos outros dias, principalmente, você vai no Stone e só vê branco no palco e no público. E no público mais ainda. Então, pra mim, é fundamental. É um momento que eu acho que eu posso fazer isso, trazer outra galera pra cá. E acaba que outra galera começa a frequentar também lá a casa, que normalmente não ia. No primeiro show de [...] foi foda. Porque foi a primeira vez pro projeto, a fila tava na esquina. Mas tava na esquina, não é só porque tinha muita gente, porque já teve outras vezes que lotou. É porque a maior parte das pessoas não tinham cadastro lá. Então, demorava muito a fila, porque todo mundo tinha que ir lá, passar muito, não sei o quê.

Segundo Alex, a longa fila formada na entrada do Stones Pub durante o show de uma cantora negra se deveu, em grande parte, ao processo de cadastramento exigido pelo estabelecimento. Para acessar o espaço, é necessário apresentar um documento com foto, aguardar o registro no sistema e, só então, receber um cartão de consumação. A cantora em questão tem se destacado na cena musical do estado, participando de eventos privados e estatais, além de produzir canções autorais com frequência. Seu público é composto, em boa parte, por pessoas negras, integrantes da comunidade LGBTPIAPN+ e moradores de áreas periféricas que se identificam com a biografia e com a trajetória artística da cantora. Em dias habituais, o Stones Pub não é um espaço frequentado por grupos minoritários, o que torna o episódio um marcador importante.

[125] Em Aracaju, os bairros nobres são localizados na zona sul, como e cidades como o Rio de Janeiro.

3.5 Performance apresentacional

Para além da autoria, muitos integrantes da cena alternativa conduzem suas carreiras apoiados em características performáticas similares ao que Turino (2008) chamou de "performance apresentacional". Este autor caracterizou esse tipo de atuação como um show em que há distinção artista-público no fazer sonoro e em que a função do artista é manter o público engajado com os detalhes sonoros e visuais. Espera-se que tal performance seja roteirizada, contendo mudanças dramáticas, contrastes internos, pré-planejamento de discursos verbais e definições das estruturas formais da música, do repertório, da duração dos solos, dos inícios e fins de uma peça. "Esse modo de preparação indica a concepção de uma peça musical como um item definido, um objetivo de arte" (Turino, 2008, p. 54). Os critérios de avaliação, nesse campo, são medidos pelas habilidades técnicas dos músicos, por seus virtuosismos ou pela capacidade de inovação artística. As próprias "Terças Autorais" funcionam como exemplo dessa lógica apresentacional. A disposição do palco elevado, a iluminação direcionada, bem como a abertura de cortinas — típica de uma peça teatral —, contribuem para esse enquadramento, pois gera uma expectativa de "show".



Figura 15: Palco do Stones Pub com cortinas fechadas, enquanto as bandas se preparam.

Cabe destacar que, como cada dia de evento inclui duas atrações, a atenção do público tende a ficar mais concentrada na primeira banda. Na segunda, entretanto, os artistas precisam competir com os ruídos de conversas, permeadas por bebidas alcólicas e demais "barulhos" indesejados nesse tipo de performance. Além disso, há televisões espalhadas pelo espaço transmitindo lutas de MMA ou jogos de futebol. Numa dessas ocasiões, uma cantora

interrompeu o show para pedir que os responsáveis pelo pub desligassem as TVs. A partir disso e de outros constrangimentos que dificultavam sua apresentação, ela desabafou: “eu tava com um show todo teatral, gente! Mas não dá! Tá muito *rock‘n’ roll*, vou me jogar!”. A cantora em questão é atuante em Sergipe desde os anos 1980. É uma figura representativa do grupo de cantoras sergipanas que combinam teatro, dança e circo na performance musical. Seu capital cultural é composto por premiações em festivais, turnês no sudeste brasileiro, composições de trilha sonora, além de álbuns e videoclipes.

O episódio relatado é simbólico não só pelo incômodo que a artista sentiu, mas porque exemplifica o modo ideal de relação com o trabalho musical que caracteriza a cena alternativa. Os artistas roteirizam suas apresentações, pois enxergam o show como um projeto conceitualmente orientado. Todas as intervenções de falas ou gestos têm razão para existir. A interferência externa não é bem-vinda, a menos que contribua com a performance. Além disso, a reclamação das TVs ligadas indica reafirma a preparação cênica das apresentações.

A cantora Diane Veloso, por exemplo, representa um caso emblemático nesse sentido, não só por ela ser atriz, mas por ser entusiasta da criação de shows que mesclam música e teatro: figurinos para todos os integrantes da banda; gesticulações ensaiadas para cada música; projeções de voz que dinamizam de acordo com o caráter da música. Entre os elementos cenográficos dos shows de Diane, destaca-se uma garrafa de vinho posicionada ao lado do pedestal do microfone. Parte do público tem acesso livre à bebida, desde que mantenha um comportamento respeitoso. O nome do grupo — “Banda dos Corações Partidos” — inspirou uma de suas composições, cuja gênese, segundo a cantora, remete ao teatro, pois cada elemento da letra representa “cenas”:

> Nossa primeira música foi uma parceria com o Google. Porque existe, né? A “Síndrome do Coração Partido” existe. É uma síndrome! E mata, né? As pessoas morrem de “Síndrome do Coração Partido”. Mas como é que funciona? Aí botei no Google. Apareceu: dor no peito, falta de ar, cansaço extremo, angina, arritmia, desmaios, hipotensão, sudorese abundante, bloqueio das artérias, coronárias. Aí eu falei: gente, é a música já! Aí a gente começou o disco assim [...]. São músicas que são músicas teatrais, elas têm cena, elas têm história!

*



Figura 16: Ensaio fotográfico da banda The Baggios. Fonte: site do "Célula Pop"[126].

Embora a dimensão dramática esteja presente em muitos artistas do campo alternativo, também se observam outros elementos de caráter "apresentacional", como o uso de figurinos padronizados. A banda The Baggios, por exemplo, como demonstrado acima, ainda que não desenvolva uma atuação propriamente "dramática" em palco, incorpora adereços como chapéus e fitas coloridas que contribuem para a construção de um "show conceitual". Tais elementos visuais, por sua vez, remetem a manifestações populares do estado. Os figurinos são uma releitura contemporânea das vestimentas encontradas em tradições populares das cidades de São Cristóvão, Laranjeiras, Japaratuba etc. — como o Reisado, a dança de São Gonçalo e o Cacumbi. As cores e as fitas evocam o imaginário desses festejos, comuns no Festival de Artes de São Cristóvão (FASC) e no Encontro Cultural de Laranjeiras.



Figura 17: Cacumbi de Mestre Deca. Fonte: Ricardo Torres[127].

A banda The Baggios possui notoriedade no cenário sergipano. Seu fundador, líder e vocalista chama-se Julico, que também goza de prestígio em projetos solos. A banda é

[126] Disponível em: <https://celulapop.com.br/the-baggios-em-outra-prateleira-com-tupa-ra/>. Acesso em: 18 de dezembro de 2024.
[127] Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/torres_aju/9550609624>. Acesso em 18 de dezembro de 2024.

presença confirmada em diversos eventos da agenda cultural do governo, pois seu portfólio inclui indicação ao Grammy Latino, presença em festivais como a Virada Cultural de São Paulo e Lollapalooza, além de turnês nos EUA, Canadá e em países da Europa. Além de Julico, a banda é composta pelo baterista Gabriel Perninha e o tecladista Rafael Ramos.

*

Por outro lado, há artistas que não fazem referências a propriedades simbólicas "tradicionais", mas que estão inseridos na cena alternativa por fazerem uso de outros aspectos "críticos" (Naves, 2013). A banda de música instrumental, a Ferraro Trio, é liderada pelo guitarrista Saulinho Ferreira, o qual empresta seu sobrenome para nomear o grupo. Saulinho é reconhecido como um músico virtuoso. Ele e os demais integrantes da banda — o baterista Rafael Junior e o baixista Robson Souza — possuem formação acadêmica em música pela Universidade Federal de Sergipe (UFS) e costumam promover *workshops*. Em outros termos, possuem capital cultural institucionalizado.

Diferentemente de outros grupos que optam por uma identidade visual coesa, não há preocupação perceptível com figurinos padronizados. Cada integrante se apresenta à sua maneira. Ainda assim, suas expressões faciais comunicam uma espécie de "dramaticidade", sugerindo entrega emocional e, ao mesmo tempo, reforçando a conexão sensível entre a proposta sonora e os ouvintes. Em uma apresentação nas "Terças Autorais", foi interessante notar a atenção da plateia voltada à banda, que foi a primeira atração da noite e se beneficiou da sobriedade do público. Mesmo mantendo uma presença de palco discreta, cada alteração harmônica, rítmica ou timbrística executada pelos músicos parecia ser captada e "aprovada" por quem os ouviam, traduzindo-se em leves balanços de cabeça, batidas de pé e outros gestos que indicavam aprovação. Entre as músicas, o baterista assumia um papel de comunicador — o que não é comum em bandas com vocalistas —, fazendo breves comentários que funcionavam como um modo de interação.

No decorrer do show, Ferraro Trio convidou o músico Thales Rosa, criador de um instrumento chamado "Musicboard". Resumidamente, o instrumento é uma espécie de guitarra construída sobre uma madeira de skate. Sob a perspectiva da economia criativa, pode ser considerado um exemplo emblemático do conceito de "inovação"[128].

[128] Ver seção 1.3.5.



Figura 18: Participação de Thales Rosa com seu instrumento "Musicboard". Fonte: João Luís Meneses.

3.6 Engajamento político: o Coletivo de Músicos Sergipanos (COMUS)

Muitos dos agentes envolvidos com a cena alternativa são também vinculados ao Coletivo de Música de Sergipe (COMUS), que representa, para muitos, um espaço de debate e articulação, onde se discutem formas de mobilização frente aos sistemas de cultura. O COMUS foi fundado em 2022 e tem caráter permanente, embora tenha sido criado a partir das expectativas da Lei Paulo Gustavo (LPG) a fim de organizar as demandas da classe musical e apresentá-las como propostas para as gestões culturais. Participam dele, ao menos de modo virtual, cerca de 200 pessoas[129], dentre as quais constam cantores e instrumentistas. Dentre eles, apenas 10 participam de maneira ativa, constituindo a "comissão" geral. São eles: Táia, Diane Veloso, Cah Accioly, Nanda Aquino, David Davi, Bob Lelis, Daguada, Yanne Bê, Danilo Duarte e Geo Sants.

Sua estrutura organizacional foi dividida, em princípio, por grupos de trabalho (GTs): comunicação; estudo da LPG; e estrutura e planejamento. Enquanto era segmentado dessa maneira, havia mais integrantes. Contudo, passadas as seletivas dos editais da LPG, os GTs se desestruturaram e formaram apenas um, intitulado GT União, comumente referido como "GTzão". Nele, discutem-se as pautas mais burocráticas a fim de promover ações em nome do coletivo. Segundo um dos integrantes, não compensa levar determinadas discussões para o grupo de 200 pessoas, pois geralmente as conversas perdem o foco e as pessoas menos engajadas tumultuam a discussão. Assim, após as deliberações realizadas no GT União, as informações são divulgadas para todos, o que gera eventuais embates:

[129] O número exato varia de acordo com o tempo. Pessoas entram e saem com frequência. Esse número já chegou a 300.

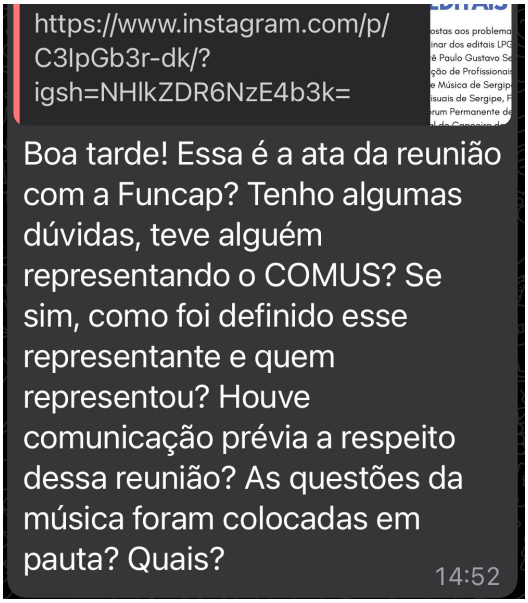


Figura 19: Questionamentos sobre a representação do COMUS.

O cantor que levantou tal questionamento estava se referindo ao encontro entre o Comitê Paulo Gustavo de Sergipe[130] e as entidades que representam as classes setoriais da cultura no estado, como o próprio COMUS, o Fórum Audiovisual de Sergipe, o Fórum de Literatura, conforme apresentado na figura 25.

[130] A LPG, juntamente com sua política de descentralização, estabelece que em cada estado tenha um comitê responsável pela fiscalização da execução da lei.

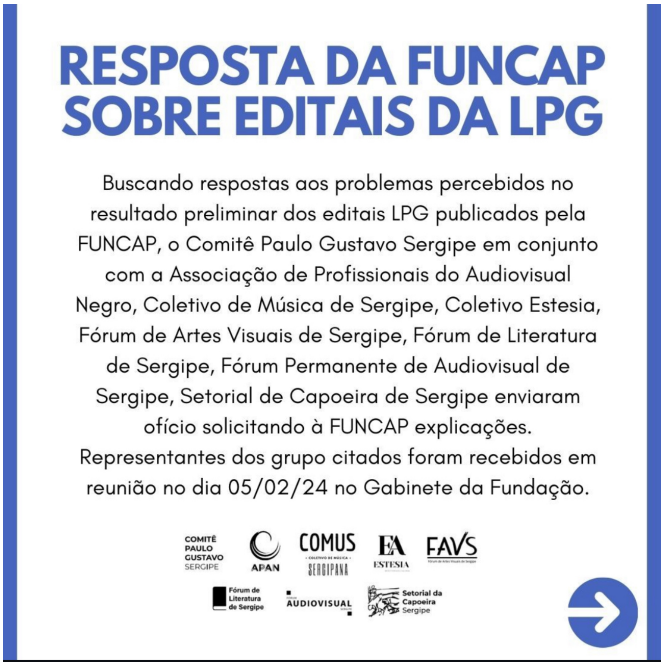


Figura 20: Divulgação da resposta da FUNCAP pela Comissão da LPG de Sergipe.

Para ele, faltou diálogo com os demais participantes do coletivo. Mas, quando orientado a participar do GTzão, argumentou que não tinha tempo suficiente. Condutas como essa fazem lembrar a teoria da "contribuição zero", sugerida por Mancur Olson (1999), segundo a qual indivíduos racionais, que agem de acordo com seus próprios interesses, não contribuem voluntariamente para a produção de bens públicos, pois eles podem se beneficiar desses bens sem precisarem contribuir, confiando que outras pessoas farão a contribuição.

> Em outras palavras, mesmo que todos os indivíduos em um grupo grande sejam racionais e centrados nos próprios interesses, e que saiam ganhando se, como um grupo, agirem para atingir seus objetivos comuns, ainda assim eles não agirão voluntariamente para promover esses interesses comuns ou grupais (Olson, 1999, p. 14).

*

Mesmo sem a participação ativa de todos, o engajamento político é uma das características do grupo. Aliás, a ideia de "coletivo", como um associativismo, carrega justamente esse caráter político, com objetivos claros de promover interesses comuns[131]. Nesse sentido, cabe destacar que os membros do GT, em geral, possuem condutas, discursos e repertórios que indexam educação política. São músicos que se organizam coletivamente há

[131] Ainda segundo Olson (1999), as organizações sociais remontam à Idade Antiga, quando Aristóteles escreveu que "os homens cumprem suas jornadas unidos tendo em vista uma vantagem particular e como meio de prover alguma coisa necessária aos propósitos da vida, de maneira semelhante, a associação política parece ter se constituído originalmente, e continuado a existir, pelas vantagens gerais que traz" (Aristóteles, livro VIII, seção 9 *apud* Olson, 1999, p. 6).

anos, ou que já se associaram a grupos similares. Um deles é “Live suas Mãos”, criado durante a pandemia, em 2020. Outro exemplo foi a organização do movimento “Fora Temer”, em 2017, protagonizado pelos mesmos artistas. Ou seja, são pessoas habituadas a se articularem coletivamente.

Percebe-se também que o COMUS, através do uso constante da linguagem neutra, é constituído por pessoas que representam ou apoiam minorias — mulheres, pessoas negras, ribeirinhos, quilombolas e integrantes da comunidade LGBTQIAPN+ —, pautas que costumam centralizar os debates. Em certo episódio, diante da divulgação da programação do *réveillon* da prefeitura de Aracaju, uma integrante *drag queen* questionou a falta de representatividade LGBTQIAPN+, quando foi rebatida: “gente, dentro da programação tá o Grupo Samba de Salto, que representa a categoria”. Táia corroborou: “tem sapatão e trans”. Porém, para além das discordâncias e conflitos internos, tais debates demonstram a importância da “inclusão social” como um eixo fundamental do coletivo.

> A Samba de Salto levanta a representatividade LGBTQIAPN+. Sempre pontuamos sobre a importância do nosso movimento e nós realizamos diversos eventos beneficentes, em prol da população LGBTQIAPN+ sergipana! Enviamos todas as informações, release e, mesmo assim, nos invisibilizam. Por sinal, saiu uma matéria com o nome da banda errado e diversas outras situações surgiram (anônimo).

Para complementar esse aspecto militante, descreverei uma experiência minha com uma das integrantes do COMUS. Numa apresentação da cantora Táia houve um comentário provocativo quando fui convidado para “dar uma canja”. Enquanto eu me preparava, uma das integrantes falou ao microfone: “de homem no palco basta um”, referindo-se à presença do violonista do grupo que já estava compondo a banda.



Figura 21: Apresentação da cantora Táia. Fonte: João Luís Meneses.

Táia é cantora, compositora e multi-instrumentista. Identifica-se com a cena alternativa, embora sua presença no circuito de shows não seja tão ampla como gostaria. Ela participa de projetos independentes e eventos locais, como as "Terças Autorais". Seu trabalho transita entre referências da MPB e experimentações eletrônicas, explorando o uso de *samples* e *loops* em suas performances. No palco, suas apresentações mesclam teatralidade e interação com o público.

*

Embora a busca por representação das minorias seja uma ponte de conexão, os membros do coletivo são indivíduos que possuem capital cultural e social que se convertem, por vezes, em capital político. Tal fato possibilita certo protagonismo nas reivindicações da classe musical e provoca, consequentemente, antagonismo de outros grupos de músicos menos articulados. Estes, por sua vez, referem-se aos alternativos com adjetivos como "turma da mamata", "do esquema", "da panelinha", etc[132].

Nesse sentido, é interessante observar que, embora os integrantes do COMUS nem sempre apresentem condições socioeconômicas privilegiadas, são alvos de certos rótulos negativos. Uma das possíveis razões para isso é a associação simbólica entre o COMUS e determinados artistas historicamente contemplados em editais e/ou escalados em eventos públicos. Por muitos anos, especialmente durante o governo Déda (2002-2010), nomes representativos da cena alternativa eram constantemente selecionados para eventos públicos. Assim, a extinta Secretaria do Estado da Cultura (SECULT), a FUNCAJU e demais órgãos de cultura eram vistos como mecenas desses artistas, financiando, inclusive, turnês na Europa[133].

[132] Comentarei mais sobre esses grupos ao abordar os músicos "pretendentes" no capítulo 4.
[133] Como foi o caso da banda Naurêa, discutido no subcapítulo 3.2.

Ou seja, a lógica por trás das críticas de oposição à cena alternativa seria: o governo financia a turnê na Europa, o que lhes confere capital simbólico; através da legitimidade promovida pelo próprio Estado, justifica-se sua seleção em eventos públicos. Nesse ciclo, os músicos acumulam cada vez mais capital simbólico e se perpetuam como dominantes. Enquanto isso, artistas não contemplados especulam a existência de um esquema de seleção clientelista.

*

O COMUS, portanto, nasceu de um ímpeto político que já permeava as trajetórias dos seus membros. Mas o que gerou a necessidade de uma organização mais ampla e estruturada, foram as premissas das novas leis de cultura — LPG e PNAB. Como descrito no capítulo 2, a sistematização de demandas, oriundas da própria classe artística, é um procedimento esperado e incentivado pelos sistemas de cultura. Argumenta-se que o Estado adere às pautas que lhe são solicitadas, cabendo aos artistas a capacidade de organizarem suas demandas[134], o que dá origem às novas articulações das classes setoriais. Nesse sentido, O COMUS parece ser a principal representação formal da música em debates públicos. O Sindicato dos Músicos de Sergipe (SINDMUSE) e a Ordem dos Músicos do Brasil (OMB) não costumam promover ações — embora tenham sido convocados e escalados para as duas audiências públicas sobre as quais falarei adiante.

O que busco evidenciar é que há a orientação de organização de demandas desde as instâncias superiores do MinC até os sistemas estaduais e municipais de cultura. Grupos artísticos sintonizados com essa ordenação institucional apresentam melhores desempenhos nos editais. Como exemplo, o já referido coletivo "Live suas Mãos" elaborou um documento chamado "Plano de Implementação da Lei Aldir Blanc em Sergipe", no qual não só listou suas demandas, como também sugeriu formas de aplicação dos recursos, com discriminação de valores e outras providências. Segundo uma gestora que à época fazia parte da gestão da FUNCAJU, as solicitações do coletivo foram consideradas na construção dos editais.

> Eu acho que a forma de você ser ouvido é assumir espaço. Eu acho que estar organizado, estar debatendo é o primeiro passo. Não é necessária a formalização porque vários fóruns não são formalizados, como o Fórum do Audiovisual, que é o único que eu vejo de fato mais ativo, cobrando políticas, cobrando esclarecimentos. Vale muito mais essa energia de estar discutindo em torno de uma pauta política. Uma coisa assim, por exemplo, quando foi para acontecer os editais da LAB, a galera se juntou em torno do sistema do operário da arte, aquela galera ali [...]. E funcionou! Era só um coletivo. Era um coletivo que discutia propostas de edital. Inclusive, a FUNCAJU [aderiu

[134] Vale lembrar o modo como o próprio MinC estabelece diretrizes que orientam os gestores a dialogarem com a comunidade através de conferências, audiências e oitivas. Há casos em que essas diretrizes se transformam em obrigatoriedade, como nos casos da LPG e PNAB.

> às propostas]. Não era um grupo formal, mas eles elaboraram o que eles esperavam que fossem os editais. Por exemplo, muito do que a gente fez no edital, absorveu dessa determinação que o coletivo fez. O valor de cada segmento. Propuseram, por exemplo, só 20% para os espaços culturais e 80% para o inciso III, que era para os editais de fato. Isso foi cumprido. Eles queriam que fossem abertos canais de comunicação direta no WhatsApp. Abrimos. Então várias coisas foram através de um grupo que foi criado de modo informal. O grande problema que eu vejo é que eles se desmontam muito fácil. Os interesses foram atendidos, muita gente foi selecionada nos editais que estavam dentro desse coletivo e aí cada um foi fazer seu próprio trabalho, foi correr atrás do seu e está bom. Nunca mais se discutiu, sabe? É muito disso. É muito fácil de se desfazer (Anônimo).



Figura 22: Capa do "Plano de Implementação da Lei Aldir Blanc", criada pelo coletivo "Live suas Mãos". Fonte: Perfil do Instagram do coletivo.

Como bem notou a gestora em questão, o "Live suas Mãos" foi desfeito, em um processo similar ao que ocorreu com os GTs do COMUS após a aplicação da LPG. Porém, o COMUS se mantém como proposta permanente, não só pela tentativa de institucionalização mediante cadastro junto ao Conselho Estadual de Cultura, mas também pelo estímulo oriundo da Política Nacional Aldir Blanc (PNAB), que terá aplicação anual até 2029. Portanto, os "planos de ação" que demonstraram eficácia no passado, em conjunto com as oitivas e conferências promovidas pela PNAB, simbolizam um impulso ainda maior para a sustentação do coletivo.

Diante disso, o COMUS tem se articulado a fim de garantir que suas demandas sejam atendidas, a exemplo dos diálogos com parlamentares que resultaram em duas audiências

públicas, uma junto à Assembleia Legislativa de Sergipe (ALESE), outra com a Câmara Municipal de Aracaju (CMA).

> Lá no início da problemática toda da Paulo Gustavo, quando os artistas começaram a perceber a demora, né, a gente tinha alguns contatos dentro do próprio grupo que trabalham [no governo]. Por exemplo, João[135] é uma pessoa que trabalha na Câmara, né!? Tem algumas pessoas que trabalham também diretamente com [a deputada] Linda Brasil, com George de Passos. Então, esse *networking* aí facilitou. Unido a isso, tem a vontade de fazer oposição justamente a esses deputados, a esses representantes, né!? Então, acredito que que essa nossa voz foi ouvida mais rapidamente por esse motivo. Claro que era justamente uma abordagem totalmente legítima, né, necessária, mas eu acredito que quando a gente tá numa situação de oposição, parece que a gente consegue ser ouvido mais rápido. Foi isso que eu gostei do COMUS. E a gente sempre dialogou muito com o Fórum Audiovisual e com o outros fóruns. Enfim, aquelas reuniões que foram provocadas foram justamente para que a gente conseguisse relacionar demandas que a gente não tava conseguindo ver, mas que outras pessoas do grupo de repente podiam ter um olhar diferente, né!? A gente ia reunir o máximo de situações para contemplar o máximo de pessoas. Mas basicamente a gente seguiu o rito como tem que ser. A gente escreveu a proposta, um ofício, solicitou a audiência, convidamos o grupo e aí, o grupo de sempre que vai para essas coisas, né? Pouquíssimas pessoas (Geo Sants).

A primeira Audiência Pública teve origem em uma reunião com o deputado estadual Georgeo Passos (Cidadania), realizada em 04 de maio de 2023. Tal encontro foi pautado no Projeto de Lei (PL) de sua autoria, que visava garantir uma porcentagem mínima destinada à contratação de artistas sergipanos em eventos promovidos ou apoiados pelo Poder Executivo. Na ocasião, representaram o COMUS a cantora Joésia Ramos, Táia e Joaquim Casaca de Couro. Além deles, estavam presentes artistas ligados ao audiovisual e teatro: Lindolfo Amaral, Jéssica Lima e João Brazil. Como resultado do encontro, foi sugerida uma "Audiência Pública de Valorização do Artista Sergipano"[136], que ocorreu no dia 29 de maio de 2023.

[135] Nome fictício.
[136] A audiência completa foi transmitida via YouTube e pode ser assistida através do seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=VGhSUxxfF7E>. Acesso em: 19 de junho.



Figura 23: Reunião com o deputado estadual Georgeo Passos (Cidadania). Fonte: Perfil do Instagram do COMUS[137].

Já a Audiência Pública ocorrida na Câmara dos Vereadores de Aracaju (CMA) foi fruto de uma reunião com o vereador e presidente da Câmara, Ricardo Vasconcelos (Rede) — reeleito em 2024. O encontro, por sua vez, foi proporcionado e mediado por Werden, músico que integra o coletivo e é, ao mesmo tempo, assessor do político. O COMUS foi representado por Táia, Yanne, Daguada e o próprio Werden.



Figura 24: Reunião com o vereador Ricardo Vasconcelos (Rede). Fonte: Perfil do Instagram do COMUS[138].

3.6.1 Notas sobre a Audiência Pública de Valorização do Artista Sergipano

Como mencionado anteriormente, a "Audiência Pública de Valorização do Artista Sergipano" foi articulada originalmente para discutir o Projeto de Lei (PL) que dispunha sobre

[138] Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CsJq6MwO4Ph/?igshid=NzJjY2FjNWJiZg==>. Acesso em: 17 de junho de 2023.

uma porcentagem mínima de músicos sergipanos em shows públicos. Apesar disso, o encontro contou com a participação de artistas de outros segmentos: teatro, audiovisual e artes plásticas. O termo "artista sergipano" no próprio título sugere esse caráter abrangente.

Dentre as seis entidades convidadas para a audiência, três eram ligadas à música, como se vê elencado no quadro 5. Mesmo com uma maior representatividade de músicos na composição da mesa, o debate foi balizado por dois aspectos principais: discursos sobre desunião e falta de "profissionalismo" dos músicos.

ENTIDADE	REPRESENTANTE	ÁREA DE ATUAÇÃO
COMUS (COLETIVO DE MÚSICA DE SERGIPE)	Diane Veloso	Música, Teatro e Cinema
FÓRUM DO AUDIOVISUAL PERMANENTE	Lu Silva	Audiovisual
SINDMUSE (SINDICATO DOS MÚSICOS DE SERGIPE)	Tonico Saraiva	Música
CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA	Antônio da Cruz	Artes Plásticas
SATED (SINDICATO DOS ARTISTAS E TÉCNICOS EM ESPETÁCULOS E DIVERSÕES DO ESTADO DE SERGIPE)	Ivo Adnil	Teatro
ORDEM DOS MÚSICOS	Cleverton Ramos	Música
FUNCAP (FUNDAÇÃO DE CULTURA E ARTE APERIPÊ	Pascoal Maynard	Jornalismo

Quadro 4: Entidades participantes da Audiência Pública.

Além dos representantes listados, estavam presentes os deputados estaduais que compõem a Comissão de Educação, Cultura e Desporto: Maisa Mitidieri (PSD) — presidente da sessão — Georgeo Passos (Cidadania), Linda Brasil (PSOL) e Garibaldi Mendonça (PDT) — vice-presidente da ALESE. Antes de abordar os conflitos de interesse evidenciados na Audiência Pública, apresento brevemente alguns dos participantes que compuseram a mesa, especialmente aqueles que não atuam diretamente no campo da música, mas que exercem influência relevante nas políticas culturais do estado.

Destaco, primeiramente, a presença da deputada estadual Maísa Mitidieri (PSD), responsável por presidir a sessão. Sua participação ganha relevo tanto pelo cargo que ocupa quanto por sua vinculação familiar com o atual governador, Fábio Mitidieri. Em uma de suas

falas, ela respondeu a uma solicitação do ator Ivo Adnil com uma afirmação representativa: "como deputada, vou cobrar ao meu irmão".

> Maísa Mitidieri, [vou fazer] um pedido não só do SATED, mas de todos que estão aqui e aqueles que estão agora trabalhando pra sobreviver, porque a arte não lhe dá essa condição, fale com seu irmãozinho pra que ele avance no nosso Sistema Estadual de Cultura. [Porque isso], independentemente dos PLs e da boa vontade de alguns parlamentares, vai, através do Fórum Integrado, nos dar a liberdade para efetivamente nominar os nossos artistas, que passarão a ser artistas nacionais (Ivo Adnil).

Também esteve presente o atual Diretor de Políticas Culturais da FUNCAP, Pascoal Maynard, reconhecido por sua longa trajetória como jornalista, gestor cultural e músico. Sua visibilidade no campo simbólico-cultural é observada em diversas homenagens, como na música "Viver Aracaju", do compositor Ismar Barreto:

> À noite eu vou no Fans
> Tomar chopp com Pascoal
> E papo vai, papo vem
> Fofocar não faz mal

Outro participante foi Antônio da Cruz, representante do Conselho Estadual de Cultura e do Fórum de Artes Visuais (FAV). Em sua intervenção, abordou temas como o Sistema Nacional de Cultura (SNC), a relevância do Plano Estadual de Cultura e a organização das categorias artísticas, com destaque para os músicos.

> No mais, minha gente, é a organização das categorias. Eu tenho aqui uma observação a fazer aos artistas da música, que são esses que desconhecem a importância de uma instituição chamada Ordem dos Músicos. Lembrar que ela é uma autarquia, que garante a vocês os direitos autorais, em receber verba dos direitos autorais. Se vocês não se inscrevem, se vocês não estão reconhecendo a própria categoria, porque ela, por ser uma autarquia, ela é muito representativa, ela é oficialmente a representante dos artistas. Então, em que pese os músicos, as associações, acho que vocês também devem valorizar essa categoria (Antônio da Cruz).

Por fim, destaco as presenças de Lu Silva, representando o Fórum Audiovisual de Sergipe, e Linda Brasil, deputada estadual. Juntas, elas colaboram com os integrantes do COMUS desde antes da existência do coletivo. Vale enfatizar que o setor audiovisual é referido como o mais estruturado e atuante no campo das políticas culturais, algo constatado em nível nacional[139]. Assim, o COMUS conta com o auxílio de Lu Silva e Jéssika Lima, ambas do Fórum

[139] No organograma do MinC, inclusive, há uma pasta dedicada exclusivamente ao seguimento: Secretaria do Audiovisual. Como apontado pelo diretor de "Políticas Culturais para os Trabalhadores da Cultura", Deryk Santana, durante o SIMPOM-UNIRIO de 2023.

Audiovisual de Sergipe, para guiar suas condutas, inclusive no estudo da LPG[140]. Já Linda Brasil viabilizou o diálogo entre a ALESE e o COMUS.



Figura 25: Conversa entre representantes de segmentos artísticos e a deputada estadual Linda Brasil (PSOL). Fonte: Perfil do Instagram do COMUS.

*

Essas figuras públicas, juntamente com suas intervenções, ajudam a ilustrar não só a configuração da audiência, mas todo um modo de pensar dos agentes culturais mais integrados ao campo. Os posicionamentos adotados por representantes dos setores desvinculados da música buscavam "ensinar" o funcionamento das políticas culturais. É compreensível que esse tipo de abordagem professoral, especialmente vindo de pessoas que integram os sistemas de cultura local, seja adotado, pois é uma forma através da qual artistas menos engajados politicamente possam compreender o *modus operandi* das políticas públicas. Entretanto, ainda que relevante, colabora para a ampliação da imagem generalizada do artista enquanto desconhecedor de normas, alheio ao que se reconhece como "profissionalismo". Contudo, o principal problema da Audiência é que os temas tratados pelos agentes não musicistas se afastaram da demanda que originou o encontro: o Projeto de Lei.

*

Sob a representação da cantora e atriz Diane Veloso, o COMUS questionou diversos aspectos, dentre os quais destacam-se: valores de cachês discrepantes entre artistas locais e artistas nacionais; ausência de ações a longo prazo para a difusão de produção sergipana; ênfase no Plano Estadual de Cultura, sobretudo no que concerne à contratação de

[140] Numa reunião do GT "Estudo da Lei", Jéssika Lima se dispôs a tirar dúvidas sobre a LPG. O encontro foi gravado e compartilhado no canal do YouTube do COMUS. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nFWWSwVWCx0>. Acesso em: 9 de setembro de 2024.

músicos sergipanos em eventos públicos; salvaguarda da cultura de tradição oral; e dificuldade de sobreviver exclusivamente através do trabalho com música.

> A dificuldade é tanta que, pela ausência de condições de sobreviver dos resultados de atividades artísticas, precisamos atuar em outras áreas para obter uma mínima remuneração que assegure nossa subsistência e de nossas famílias. Tal realidade se expressa, por exemplo, entre nós no COMUS. Nosso coletivo não é apenas uma expressão dessa numerosa e diversa unidade artística de Sergipe. Recentemente, traçamos um perfil de seus e suas integrantes e constatamos que, no universo de 200 membros, 64,4% indicaram atuar na área da música há pelo menos 10 anos. Mas, pasmem, apenas 32,2% responderam ter a música como sua principal fonte de renda durante todo o ano (Diane Veloso).

Mais uma vez, a fala do COMUS demonstra bastante conhecimento sobre as legislações que regem as políticas culturais, os princípios norteadores do Sistema Nacional de Cultura (SNC) etc. No entanto, observa-se também que é um discurso amplo, distanciado das demandas de muitos outros músicos — que sobrevivem do trabalho musical e não foram devidamente assistidos pelas leis emergenciais. O perfil traçado pelo COMUS se resume, relativamente, aos 200 membros do grupo do WhatsApp, sendo que a maioria dos integrantes não preencheu o formulário elaborado por eles[141].

Como mencionado por Diane, a maioria dos artistas do COMUS não trabalha exclusivamente com música. Mas seu discurso não deixa claro que uma das possíveis razões disso não reside necessariamente na falta de oferta de trabalho, mas no modo de relação com o trabalho musical. Como sugeri nas seções anteriores, os músicos alternativos muitas vezes são fiéis aos seus respectivos gostos estéticos e não submetem suas performances aos constrangimentos de frentes de trabalho degradantes: adaptação de repertório para agradar o público, não execução de "covers", ausência de palco, iluminação e outras condições que caracterizam a "música de apresentação/crítica".

*

Importa destacar os distanciamentos sociais e simbólicos que ficaram evidentes durante a Audiência Pública entre diferentes grupos de músicos. O presidente do SINDMUSE, Tonico Saraiva, por exemplo, fez um discurso que atenua a responsabilidade do governo do estado, concentrando sua crítica às prefeituras.

> Eu fico pensando [...] na questão que se fala só em governo do estado. Gente, temos 75 municípios no estado de Sergipe. Esses municípios estão olhando

[141] Formulário disponível em: <https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSd8NQDJ_KDwTKjnJUFaE4mCdrKE5mesW_eXxmzkhAqenI2sgw/alreadyresponded>. Acesso em: 10 de setembro de 2024.

> para nós, os trabalhadores da música? Tem o governador que pode fazer alguma coisa por nós e tem 75 municípios, que somando todos, a gente vai trabalhar muito mais, porque são 75 casas pra gente trabalhar (Tonico Saraiva).

A fala de Tonico foi pautada em questionamentos levantados por ele e outros músicos que se relacionam com os sistemas de cultura do interior do estado e que experimentam relações de abuso de poder e corrupção de maneira recorrente. Com efeito, Tonico não enfatizou que esse método de contratação também pode fazer parte do *modus operandi* do governo do estado. Sob um ponto de vista otimista, tal omissão pode ser explicada pelo recente anúncio do governador de que, naquele ano, Sergipe teria 30 dias de forró durante os festejos juninos, o que significava, na prática, a previsão de maior contratação de forrozeiros — que são maioria no SINDMUSE. Em outras palavras, muitos sindicalistas são coniventes com as gestões que lhes garantem "tocadas".

Além disso, quando Tonico criticou a "desunião da classe musical", reforçou as narrativas dos outros membros da mesa, consolidando a imagem de "desorganização" do setor. Por essas razões, sua fala foi interpretada pelo COMUS como um discurso de subserviência. Essas diferenças ideológicas também são constatadas em redes sociais, como numa publicação do Instagram, em que o COMUS se reuniu com a deputada Linda Brasil (PSOL). Tonico, por meio do perfil do Sindicato, reagiu à publicação da seguinte forma:

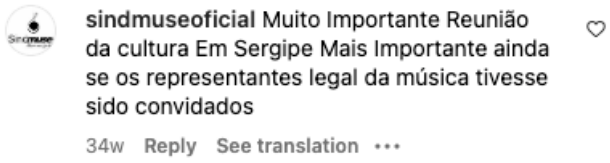


Figura 26: Questionamento do presidente do SINDMUSE ao COMUS.

O que gerou reação:

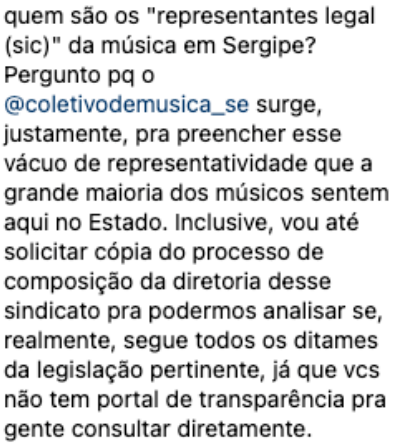


Figura 27: Resposta de um dos integrantes do COMUS ao SINDMUSE.

Comentários similares acompanharam grande parte das discussões enquanto a audiência ocorria, o que reforça a constatação de que as associações musicais possuem diferentes valores políticos e estéticos. Um integrante do coletivo afirmou que se trata de "uma galera com outros valores e outras referências". Com efeito, nota-se, no contexto do SINDMUSE, que pessoas que assumem posições ideológicas de direita, têm idade mais avançada e são pouco sensíveis às minorias.

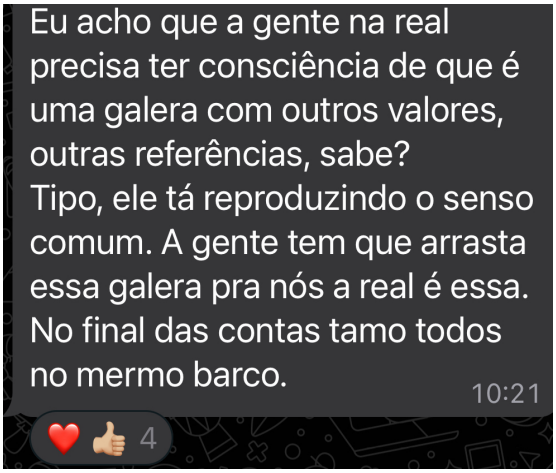


Figura 28: Comentário sobre a fala do SINDMUSE na audiência.

Outra demanda não mencionada pelo COMUS e rebatida por Pascoal, foi levantada pelo cantor Antônio Rogério[142], sobre a exigência de "comprove" na contratação de eventos públicos. Isto é, para ser contratado pelo poder executivo por um valor específico, é necessário

[142] Antônio Rogério é cantor e parceiro musical de Chico Queiroga. Juntos, acumulam significativo capital simbólico na cena cultural de Aracaju, sendo reconhecidos por sua atuação artística desde os anos 1990, inclusive com turnês internacionais. Em entrevista, Rogério destacou que receberam, em Nova Orleans, o título de embaixadores da música sergipana nos Estados Unidos. Embora não integre o COMUS, participa ativamente da cena política-cultural aracajuana, como membro do SINDMUSE e do Conselho Municipal de Cultura. Disponível em: <https://infonet.com.br/noticias/cultura/chiko-queiroga-e-antonio-rogerio-completam-10-anos-de-dupla/>. Acesso em: 10 de setembro 2024.

apresentar três notas fiscais que comprovem que a banda foi previamente contratada por aquele valor. Trata-se de uma etapa comum em processos de contratação direta, já que a Lei 8.666/1993 prevê a inexigibilidade de licitação em casos de serviços artísticos.

> Eu quero já ir direto a uma única coisa, que é um gargalo que já tá pegando muito para os artistas em geral [...]. É justamente a questão das exigências das notas fiscais da forma que tá sendo. [...] Essa exigência exclui a participação do artista sergipano pela contratação da administração pública. Não exclui todos, mas exclui. Nivela os artistas sergipanos, nivela os valores dos artistas locais, os valores financeiros, por baixo. Não acompanha os valores praticados no mercado vigentes com base em artistas do mesmo nível de atuação, histórico e competência. Estagna e achata os cachês. Exclui músicos e cantores do acesso aos recursos públicos nessa modalidade de contratação pública. Facilita também a corrupção por parte de grupos excluídos, que, em decorrência do poder financeiro de *marketing*, fazem uso de manobras ditas legais, porém imorais. Falo dos chamados comproves da rachadinha, como Tonico falou. Eu deixo aqui um encaminhamento pra que a gente possa discutir isso também com o Tribunal de Contas do Estado, porque existe um parecer do TCU, ele está aqui, que inclusive ele fala sim dessas comprovações de notas fiscais, aliás, de propostas, mas ele apresenta também a razoabilidade de se observar exatamente o nível das propostas. Ora, os artistas de pequeno e médio porte, não na qualidade, eles não vão estar apresentando um superfaturamento. É claro que todo mundo conhece todo mundo aqui. Nós não podemos pagar o preço por exigências tão grandes. Eu acho que o portfólio do artista, a sua história e a sua atuação devem pesar muito mais do que simplesmente uma comprovação com notas fiscais".

Nesse momento, travou-se uma discussão entre Antônio Rogério e Pascoal. Este falou: "como representante do gestor do governo do estado, eu não poderia ficar calado [...]. É a lei das licitações. Eu não ia botar no edital, se não fosse lei" (Pascoal Maynard). Sua fala evidencia que ele faz parte da criação de editais que estabelecem o critério do "comprove", mas também demonstra uma compreensão restrita sobre a lei da inexigibilidade de licitação: "isso é para inexigibilidade, não é um caso nosso" (Pascoal Maynard). Nesse sentido, vale citar o que expressa a legislação:

> Art. 25. É inexigível a licitação quando houver inviabilidade de competição, em especial:
>
> III - para contratação de profissional de qualquer setor artístico, diretamente ou através de empresário exclusivo, desde que consagrado pela crítica especializada ou pela opinião pública.

Esse desconhecimento da legislação foi percebido por Antônio Rogério que, além de citar a lei, evidenciou os modos subjetivos de interpretação do texto legal:

> É sim. O nosso caso é inexigibilidade. E existe a razoabilidade de preços e a peculiaridade dos preços. Isso está no TCU, é só você procurar [...]. Vou ler

> pra gente não perder tempo. É o "acordão" 2.611/2007. Também é orientação normativa.

O microfone foi fechado. Minutos depois, a presidente reabriu para o cantor concluir. Usando outros termos, ele argumentou que a lei na inexigibilidade considera o capital simbólico e não só o econômico:

> Gente, a Lei 8666, no seu artigo 25, no inciso 3º, diz unicamente que para contratação de qualquer profissional do setor artístico, você só precisa da consagração pela crítica especializada ou pela opinião pública. Quem aqui já não foi consagrado pela opinião pública? [...] Não é o preço, não, é o valor artístico através do portfólio do artista, outros documentos idôneos e a relevância artística como peso maior, né, para esse tipo de avaliação. Então, essas exigências elas têm causado e vão causar problemas seríssimos aos nossos artistas.

Em resumo, o SINDMUSE e a AFORSE trouxeram demandas mais imediatistas, voltadas à relação contratual entre artistas e órgãos públicos. Por outra via, os membros do COMUS levantaram questões amplas, similares às estruturas discursivas institucionais discutidas no Capítulo 2.

3.7 Estratégias de conservação

Grande parte dos artistas, embora identificados como "alternativos", participam da construção das políticas públicas de cultura em Sergipe. Longe de atuarem de forma passiva, eles muitas vezes orientam o estabelecimento de critérios nos editais e a distribuição de recursos. Portanto, apesar de suas práticas musicais carregarem um *ethos* transgressor, suas ações também podem ser interpretadas como "estratégias de conservação" (Bourdieu, 1986).

Como tentei retratar no Capítulo 2, grande parte dos investimentos que se utilizam dos fundos de cultura locais estão vinculados a eventos e shows musicais que beneficiam um grupo de empresários que monopolizam o campo cultural no estado. E esse é um dos critérios que utilizo para o recorte desta tese — o campo dos editais com recursos oriundos de leis federais —, pois o setor musical que abrange shows, festivais e demais eventos públicos opera sob um sistema nebuloso e inacessível a uma investigação etnográfica. A ausência de editais como instrumento de seleção em eventos públicos, aliada à forte interferência de interesses políticos e empresariais, dificulta qualquer tentativa de observação direta desse universo, o que exigiria uma abordagem de caráter jurídico.

Porém, além do setor de eventos, há também projetos culturais promovidos por instituições como FUNCAJU, FUNCAP e Instituto BANESE que se utilizam dos sistemas de financiamento próprios. Muitos dos projetos oriundos desses recursos são criados e gerenciados

por gestores cujas trajetórias e condutas refletem gostos estéticos específicos. Se no campo dos grandes eventos há uma forte relação com os interesses econômicos de grandes empresários do setor, as ações culturais promovidas por gestores institucionais, apesar de agirem fora da lógica mercantilista dos grandes eventos, priorizam práticas musicais consideradas "legítimas" esteticamente.

Ancorados no princípio da "diversidade cultural", práticas musicais que estão fora do *mainstream*, mas que possuem algum apelo "regional", características que remetem à "identidade local", são contempladas pelas políticas públicas. Exemplos disso são iniciativas como o projeto "Quinta Instrumental" e o "Cena Nordeste", que selecionam artistas alinhados a padrões sonoros reconhecidos como tradicionais ou sofisticados. A fala de um dos músicos selecionados no projeto "Quinta Instrumental" é ilustrativa nesse sentido:

> O público pode esperar um show vibrante. Não temos feito muitos shows, então estamos muito entusiasmados. [...] Algumas [músicas] já estiveram gravadas nos primeiros EPs e outras são inéditas que vão sair no disco. Também fazemos versões das nossas principais influências, como Stevie Wonder, Michael Jackson e Gilberto Gil, nos quais fazemos nossas próprias releituras [...]. A Prefeitura de Aracaju mostra que está em consonância com o que acontece em vários estados, onde a música de qualidade é sempre incentivada pelo poder público[143].

A fala acima corrobora uma ideia dominante no campo das políticas culturais, isto é, a de que músicas "de qualidade" devem ser financiadas pelo Estado, enquanto as "de baixa qualidade" não precisam de incentivos, já que são supostamente contempladas pela indústria cultural. Explicita-se, assim, uma regra do jogo derivada do gosto de quem assume posições de poder, representadas por cargos públicos comissionados em órgãos de cultura. O músico que fez tal declaração é comumente convidado para compor bancas de curadoria, especialmente por acumular significativo capital simbólico. É interessante notar também como essa ideologia encontra suporte na literatura, traduzida pelo termo "inovação", como no texto do Plano da Secretaria de Economia Criativa (SEC):

> No campo das artes, a inovação possui outros significados que não se referem aos demais segmentos criativos anteriormente citados. Pelo contrário, no campo da cultura, a inovação pressupõe a ruptura com os mercados e o *status quo*. Por isso, a inovação artística deve ser apoiada pelo Estado, o qual deve garantir, através de políticas públicas, os produtos e serviços culturais que não se submetem às leis de mercado (Brasil, 2011, p. 19).

[143] Disponível em: <https://www.aracaju.se.gov.br/noticias/78189/ferraro_trio_trara_rock_instrumental_para_o_palco_do_teatro_joao_costa.html>. Acessado em 12 de novembro de 2024.

Em uma pesquisa quantitativa, Neto (2017) observou que, em âmbito nacional, as políticas públicas tendem a priorizar "música boa" sob a justificativa de que, por possuírem menor apelo popular, necessitam ser salvaguardadas.

> O maior exemplo é o que já acontece com o setor da música. Apesar da música popular ter apelo maior para o *marketing* empresarial, os segmentos de música instrumental e de concerto têm maior captação, posto que o primeiro tem abatimento de 30% e este último o abatimento é integral (Neto, 2017, p. 40).

O criador do projeto "Quinta Instrumental", que à época ocupava o cargo de "coordenador de cultura" da FUNCAJU, afirmou, numa entrevista concedida a mim, que o grande problema da cultura no estado é a falta de orçamento. Com efeito, os sistemas de financiamento do estado e do município não dispõem de recursos relevantes, o que reforça a justificativa recorrente de que as políticas culturais no estado não possuem condições materiais para um funcionamento ideal. No entanto, não é menos verdade que, mesmo sendo escassos, os recursos são endereçados para projetos que privilegiam um tipo de cultura legitimada historicamente pelas políticas culturais no Brasil e que são disseminadas em Aracaju por meio da apropriação de conceitos como "diversidade", "sustentabilidade", "identidade", entre outros princípios da economia criativa. A justificativa do projeto "Cena Nordeste", financiado com recursos do governo de Sergipe em colaboração com outros estados, evidencia esse fato:

> O Cena Nordeste é um festival itinerante que promove o intercâmbio cultural entre os estados do Nordeste, valorizando a arte regional e incentivando a economia criativa. O evento é uma iniciativa do Consórcio Nordeste e conta com o apoio das secretarias de cultura dos estados da região[144].

O Cena Nordeste é um exemplo de política pública de fomento direto, ou seja, com recursos oriundos do sistema de fundo próprio, mas que não utiliza editais para a seleção de artistas. Por sua vez, os grupos contemplados são pagos para propagarem a "cultura sergipana" e, assim, participarem de um intercâmbio cultural que envolve outros estados do Nordeste. Questionei um dos responsáveis sobre os procedimentos adotados para a escolha dos curadores e os critérios utilizados na seleção dos artistas. Ele respondeu:

> A seleção dos curadores foi a partir do currículo e da experiência desenvolvida na área. Eu fui curador da área Culturas Populares pelo conhecimento que tenho e pela minha formação. Cada Estado indicou um curador de uma área. Sergipe e Alagoas indicaram o curador das Culturas Populares. O curador de

[144] Disponível em: <https://www.se.gov.br/noticias/educacaocultura/banda_the_baggios_representa_sergipe_na_edicao_cearense_do_festival_cena_nordeste#:~:text=O%20Cena%20Nordeste%20%C3%A9%20um,cultura%20dos%20estados%20da%20regi%C3%A3o>. Acesso em: 13 de novembro de 2024.

> música foi indicado pelo Estado do Piauí. Acredito que ele procurou observar os artistas sergipanos que estão se apresentando nas programações[145].

Ou seja, dentre as diversas implicações problemáticas contidas nessa resposta, ele sugere que os artistas musicais foram selecionados por gestores de outros locais, o que suscita suspeitas: a partir de que referência o gestor do Piauí selecionou um músico sergipano? Ele conhece a diversidade de artistas sergipanos? Consultou o Mapa Cultural? A análise dos nomes selecionados revela, contudo, uma recorrência já conhecida no circuito sergipano. São artistas frequentemente presentes em eventos oficiais do Estado. Tal padrão de contratação sugere que, ainda que a curadoria tenha partido de outro estado, a escolha recaiu sobre nomes consagrados localmente e já legitimados pelas instâncias públicas de cultura de Sergipe.

*

Em síntese, os músicos alternativos apresentam-se como uma força de resistência ao que é hegemônico na esfera local, valendo-se dos editais como meio de subsistência sem aderir às normas convencionais do *mainstream*. Ainda assim, embora sejam subversivos às musicalidades hegemônicas — tanto estética quanto politicamente —, eles acabam assumindo posições dominantes no contexto dos editais.

3.8 Considerações do capítulo

Analisei um grupo de músicos socialmente reconhecido como "alternativo" — um termo que, à primeira vista, sugere contraposição às convenções estéticas e sociais hegemônicas. Para problematizar essa interpretação, recorri ao conceito de "*outsider*" sugerido por Becker (2008), mostrando que essa condição faz sentido apenas quando se está efetivamente à margem das normas estabelecidas. Assim, sugeri que, com efeito, suas práticas sonoras, performáticas e discursivas — especialmente no plano verbal, em contextos de militância e de escrita de projetos — diferenciam-se do *mainstream* sergipano, dominado por políticos e empresários dos circuitos de entretenimento. No entanto, é importante observar que o *mainstream* ao qual eles se opõem não se confunde com as políticas culturais de fomento direto, nas quais eles ocupam posições de destaque e reproduzem os comportamentos esperados dentro do sistema institucional guiado pela economia criativa.

A análise das ações financiadas com recursos estaduais e municipais também sugere que, mesmo em contextos de escassez orçamentária, prevalecem práticas musicais similares às

[145] O autor dessa fala é frequentemente premiado com honrarias e títulos por instituições locais e, quando há editais em sua área, seu nome — ou o do seu grupo — está presente entre os contemplados. Além disso, ele também participa do organograma da gestão local.

musicalidades canonizadas. Isso decorre, em parte, da convergência entre os princípios defendidos por seus agentes — como originalidade, autoria e engajamento político — e os valores institucionalmente promovidos pelos sistemas de cultura, que associam tais atributos a indicadores de qualidade e relevância.

Além disso, observei que a relação entre a cena alternativa e os órgãos gestores de cultura é marcada por vínculos afetivos, o que repercute nas decisões das políticas públicas. Um exemplo ilustrativo foi observado durante a apresentação da banda Ferraro Trio em uma edição das "Terças Autorais": uma das músicas executadas pela banda chamava-se "Capitão Cook", em homenagem à antiga casa de show homônima, localizada na zona sul. O antigo proprietário estava presente, assim como alguns gestores da FUNCAP e da FUNCAJU, além de representantes de instituições como o SESC e o SEBRAE — rostos também recorrentes em conferências e oitivas. A reação do público, marcada por sorrisos e aplausos, deu indícios de que muitos ali presentes eram frequentadores do antigo espaço. Portanto, mais do que uma homenagem, a performance evidenciou como determinadas sociabilidades permanecem ativas, criando sentimentos de pertencimento e coletividade. Em termos gerais, toda essa conjuntura sugere que a cena alternativa é formada por um conjunto de artistas, instituições e pontos de encontro que, para quem vive em Aracaju, se torna identificável e simbolicamente delimitado.

Por fim, retomo e amplio o quadro de "regras explícitas e implícitas" proposto no final do capítulo 2, adicionando regras implícitas provenientes das práticas musicais da cena alternativa.

TIPO	REGRAS
REGRAS EXPLÍCITAS	1. Exigência frequente de CNPJ; 2. Emissão de notas fiscais; 3. Abertura de contas bancárias específicas; 4. Obrigatoriedade de detalhar custos por meio de planilhas orçamentárias complexas; 5. Não remuneração do trabalho por meio da concepção de que o proponente deve usar os recursos financeiros para "investir" e arcar com os riscos, em troca de possíveis lucros futuros. 6. A participação em coletivos organizados e a capacidade de sistematizar demandas e elaborar "planos de ação" são vistas como indicativos de organização e profissionalismo, sendo um procedimento esperado e incentivado pelos sistemas de cultura.

REGRAS IMPLÍCITAS	1. Os projetos devem alinhar-se aos princípios orientadores da economia criativa, como “diversidade”, “inclusão”, “sustentabilidade” e “inovação”, que podem estar presentes nas metas e justificativas do projeto. 2. A “diversidade cultural” é celebrada discursivamente, mas, na prática, determinados gêneros — como o forró e o arrocha — ou formatos “inovadores” — vinculados a tecnologia e turismo — recebem maior atenção nos editais e na programação oficial, reforçando padrões mercadológicos de seleção. 3. O projeto deve privilegiar a criação de obras inéditas — autoria — e a experimentação estética, que funcionam como signos de qualidade e relevância institucionalmente valorizadas. O foco é na produção de fonogramas e videoclipes — o “campo de gravação” de Turino — em oposição à mera reprodução de repertório — “músicos de *covers*”. 4. A performance deve ser conceitualmente orientada — roteirizada, com figurino, teatralidade e planejamento. Deve incorporar elementos que indexam politização, engajamento e militância, ou que remetam a padrões estéticos canônicos ou referências de culturas tradicionais — como o cacumbi ou o samba de pareia —, conferindo uma “aura artística”. 5. A rede de vínculos afetivos, laços familiares e proximidade com gestores públicos também fortalece as chances de apoio e contempla as decisões das políticas públicas — capital social.

Quadro 5: Segunda síntese das regras explícitas e implícitas.

4 OS TOCADORES

Neste capítulo, a análise passa a integrar um outro conjunto de artistas, que denomino "tocadores", um termo que não é exatamente êmico, mas que deriva de uma expressão êmica: "tocada". Na minha pesquisa de mestrado eu já havia comentado que "tocada" faz parte do vocabulário de diversos trabalhadores da música em Aracaju e que seu significado se aproxima do que se reconhece como "*gig*" em outras regiões do Brasil (Meneses, 2020, p. 53). Proponho que essa expressão não é uma forma "espontânea" de se referir às situações de trabalho ou apresentações musicais. Em vez disso, representa disposições adquiridas, o que, ao longo do capítulo, serão analisadas à luz dos conceitos de *habitus* e capital.

Uma "tocada", diferentemente de um "show", costuma se referir a apresentações de caráter mais funcional, com pouca visibilidade midiática ou institucional, geralmente vinculadas a repertórios comerciais e contratadas com base em redes informais. Enquanto a noção de "show" é associada a projetos artísticos "conceituais", a "tocada" remete a uma prestação de serviço voltada à execução musical por demanda, com duração e repertório ajustados às exigências dos contratantes. A título de analogia, "show" e "tocada" corresponderiam, respectivamente, à "performance apresentacional" e à "performance participativa" (Turino, 2008). Nesse sentido, o que chamo de músicos "tocadores" representa, em princípio, um contraponto aos músicos "alternativos". Estes se distinguem pelo "*habitus* crítico" e pelo "privilégio do inatismo" (Bourdieu, 2004, p. 27) no campo cultural. Já os tocadores estão inseridos em uma prática musical que responde mais às demandas econômicas imediatas do que aos circuitos de valorização simbólica institucionalizadas. Os tocadores apresentam, por isso, pouca ou nenhuma familiaridade com o "sentido do jogo".

> Entre as vantagens sociais daqueles que nasceram num campo, está precisamente o fato de ter, por uma espécie de ciência infusa, o domínio das leis imanentes do campo, leis não escritas que são inscritas na realidade em estado de tendências, e de ter o que se chama em *rugby*, mas também na Bolsa, o *sentido do jogo* (Bourdieu, 2004, p. 27, grifo meu).

Para dar corpo a essas reflexões, o capítulo está estruturado em duas partes principais: a primeira foca na apresentação dos artistas, suas práticas musicais, suas relações com o trabalho e suas disposições incorporadas — *habitus*; enquanto a segunda descreve algumas táticas mobilizadas para participar das disputas em torno dos editais.

Cabe reiterar ainda que este capítulo aprofunda e atualiza questões que comecei a desenvolver em minha dissertação de mestrado, intitulada "O trabalho com música em Aracaju: uma etnografia em bares e festas particulares" (Meneses, 2020). Naquele estudo, analisei a

organização do trabalho, as relações/condições de trabalho, as relações de prazer e sofrimento entre músicos atuantes no setor informal de serviços. Os agentes que, nesta tese, denomino "tocadores" compartilham características próximas dos interlocutores daquela pesquisa: artistas que se sustentam a partir de repertórios voltados ao entretenimento, enfrentam formas persistentes de precarização e permanecem à margem das políticas públicas de cultura.

4.1 Identificando o grupo

Assim como a cena alternativa não é uma entidade empiricamente dada, mas uma construção interpretativa produzida a partir da constatação de padrões comportamentais similares, o mesmo ocorre com os tocadores. Embora mais dispersos institucionalmente e menos propensos a associativismos, existe entre eles uma rede de sociabilidades baseada na partilha de experiências, convenções profissionais, repertórios e de relativa solidariedade.

Esses músicos também possuem pontos de encontro, embora informais e circunstanciais. Seus vínculos se fortalecem nos próprios locais de trabalho: bares, palcos, bastidores, momentos de passagem de som etc. Essas ocasiões são espaços privilegiados de troca de informações, indicações de trabalho, negociações de cachê e fortalecimento de laços. Esse modo de organização, mesmo que fragmentado, permite que esses músicos sejam reconhecidos como um grupo — por si mesmos, por seus pares e por agentes externos —, ou como parte de uma "classe objetiva", como teorizou Bourdieu (2011):

> Para isso, convém retornar ao princípio unificador e gerador das práticas, ou seja, ao *habitus* de classe, como construir a classe objetiva, como conjunto de agentes situados em condições homogêneas de existência, impondo condicionamentos homogêneos e produzindo sistemas de disposições homogêneas, próprias a engendrar práticas musicais semelhantes, além de possuírem um conjunto de propriedades comuns, propriedades objetivadas, às vezes, garantidas juridicamente — por exemplo, a posse de bens ou poderes — ou incorporadas, tais como os *habitus* de classe — e, em particular, os sistemas de esquemas classificatórios (Bourdieu, 2011, p. 97).

*

Apesar de contar com a participação de diversos musicistas, mantive interlocução mais aprofundada e duradoura com uma banda, quatro cantores e sete instrumentistas. Embora heterogêneos sob certas perspectivas sociais, culturais, étnicas e econômicas, os músicos compartilham características que permitem agrupá-los sob a categoria aqui proposta. Além disso, o grupo é composto, majoritariamente, por pessoas negras, oriundas de bairros periféricos

ou de cidades interioranas. Todos são provenientes de famílias de baixa renda e não tiveram acesso ao ensino superior ou à educação musical formal[146].

4.1.1 Timbal de Rua

Timbal de Rua é um grupo composto por 10 integrantes: um cantor, um guitarrista e oito percussionistas. Gleidson e Baby são os líderes e os principais interlocutores. Isso não se deve, necessariamente, à posição de liderança ocupada por eles, mas à nossa relação profissional. Quando me apresento no formato de "banda completa", ambos me acompanham, alternando-se entre congas, timbal, surdos e bacurinha.

A Timbal de Rua foi criada em 2016, a partir de encontros informais, organizados em praças públicas da zona norte de Aracaju — em bairros como Alto da Jaqueira, Cidade Nova, Japãozinho, Santos Dumont, Bugio, Bairro América e 18 do Forte. O intuito dos encontros era "trocar informações percussivas" e criar arranjos com uma liberdade que não encontrava em seus outros trabalhos como "*freelancer*". Baby descreve essas reuniões como uma "roda de timbal sem compromisso", cujo objetivo é "desabafar musicalmente".



Figura 29: Primeiro encontro do grupo. Fonte: arquivo pessoal de Baby.

É interessante notar que a ideia de promover encontros informais está na origem das trajetórias dos integrantes. Com exceção do cantor Thiago, os membros da banda tiveram a primeira experiência de "fazer música" através de projetos sociais desenvolvidos nas periferias. O principal deles foi o projeto "Lateiros Curupira", coordenado pelo reconhecido músico Ton Toy. A proposta do projeto consistia em utilizar materiais reciclados para a

[146] Para a educadora musical Lucy Green (1999), a aprendizagem formal em música é caracterizada pela abordagem tradicional da sala de aula, tipicamente centrada no professor como instrutor e em práticas mais restritivas e elitistas. Em contraste, aprendizagem informal é aquela praticada por músicos populares, que aprendem principalmente "de ouvido" — *aurally copy* — em pequenos grupos baseados na amizade e com grande autonomia, escolhendo seu próprio repertório (Green, 1999, *apud* Szemere, 2011, p. 289).

construção de instrumentos musicais, bem como oferecer experiência artística para jovens de baixa renda. Por sua vez, o projeto Lateiros Curupira foi fruto da "Oficina de Percussão", dirigida pelo próprio Ton Toy e vinculada ao Instituto Recriando Caminhos, da prefeitura de Aracaju.

> [...] a gente começou em 2002, 2003 por aí, no projeto Lateiros Curupira com Tontoy. Quando veio o projeto Recreando Caminhos, que oferecia algumas oficinas, né, que era percussão, dança, futebol e tal [...], eu não tava nem aí pra percussão. Mas aí eu passava próximo assim, né, para jogar bola e via. Eu ficava [impressionado com] os caras tocando em lata [...], curioso pra caramba. Foi o meu contato, primeiro contato com a música, realmente. Aí eu fui um dia, velho, só que aí foi massa, eu gostei. Tontoy fez o convite, né? Com aquele jeito dele massa, né? De atrair o cara para fazer as paradas. Eu gostei e pronto. Fiquei (Baby).

Baby menciona ter sentido vergonha por tocar em instrumentos recicláveis na frente dos seus colegas de bairro, mas destaca que o reconhecimento obtido após as primeiras apresentações foi determinante para sua continuidade. Além disso, o projeto oferecia expectativa de circulação e reconhecimento, a exemplo do convite para participar do *40º Heripage Jazz Fest*, em Nova Orleans. Por falta de recursos, dos 38 adolescentes que participavam do projeto em 2009, apenas quatro tiveram a oportunidade da experiência internacional[147], a exemplo de Gleidson.



Figura 30: Lateiros Curupira ao lado do então prefeito Marcelo Déda. Fonte: arquivo pessoal de Baby.

O projeto marcou, portanto, o primeiro contato dos integrantes com o fazer musical e, sobretudo, com os padrões rítmicos que, segundo suas percepções, são de matriz "sergipana"[148]. Gleidson relata que teve acesso inicial a esses saberes tradicionais por meio de seu pai, mas foi com Ton Toy — a quem se refere como "mestre" e uma fonte extensa de

[147] Disponível em: <https://infonet.com.br/noticias/cultura/lateiros-curupira-participarao-de-festival-de-jazz-nos-eua/>. Acesso em 28 de junho de 2024.
[148] Esse aspecto será abordado mais profundamente na seção 4.5.1.

conhecimento — que aprofundou sua formação. A partir disso, os músicos se orientam pela perspectiva de mesclar ritmos sergipanos — cacumbi, batucada buscapé, samba de parêa, samba de coco, caceteira etc.



Figura 31: Gleidson e Lulinha na arte de divulgação do documentário sobre o mestre Ton Toy. Fonte: Perfil do Instagram de Ton Toy.

Um dos valores que orientam o grupo é o desenvolvimento de "convenções" e arranjos percussivos autorais. Por "convenções", eles definem frases rítmicas que muitas vezes se tornam icônicas para a identificação de músicas e bandas. As "convenções" são geralmente usadas na abertura de um show ou na introdução de canções. Exemplos de bandas mais populares podem ser encontrados em vídeos do YouTube[149]. Segundo Baby, essas criações, que eles nomeavam a partir das praças onde eram concebidas — como "Convenção da Praça da Leste" —, ganharam tanto reconhecimento que passaram a ser replicadas por bandas marciais de escolas locais. Essas escolas chegaram a entrar em contato com o grupo para aprender a execução correta dos temas.

Desse modo, o que era um "encontro informal" passou a representar uma frente de trabalho. A partir de 2016, o grupo também passou a ser convidado para se apresentar em casamentos, formaturas, aniversários e eventos corporativos. Atualmente, eles mantêm nesse circuito uma média de três a seis shows mensais. A atuação profissional também se estendeu, pontualmente, para um evento de grande porte, como o Pré-Caju em 2022, além de shows em eventos escolares com temáticas afro-culturais e participações em programas de televisão. Em

[149] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DtUN5QTQ3cY>. Acesso em: 28 de junho de 2024.

2018, vivenciaram uma situação que consideram um marco na carreira, ao acompanhar os cantores Ninha e Xexéu, ex-vocalistas da banda Timbalada.

É interessante destacar, contudo, que o grupo demonstra incômodo em ser associado com a banda baiana Timbalada. Isso ocorre, primeiramente, pelo próprio uso do "timbal" em sua nomenclatura, instrumento cuja criação é atribuída a Carlinhos Brown (Lacerda, 2010), mas também pela semelhança performática. Baby relata que, por terem um cantor com a voz parecida com a de Denny — atual vocalista da Timbalada — e usarem timbaus na frente do palco, a percepção geral é de que se trata de uma "Timbalada mais barata".

Assim, embora reconheçam a Timbalada como uma referência importante, alguns dos integrantes se esforçam para dar continuidade à proposta inicial de criar arranjos e convenções originais. Essa provocação já gerou conflitos internos no grupo, o que resultou na desintegração de alguns membros. Enquanto uns satisfaziam-se em reproduzir o trabalho do grupo baiano, outros, como Baby e Gleidson, insistiam na necessidade de criar algo novo: "a gente não pode fazer tudo que os caras fazem, porque a gente tem que fazer o nosso, velho, também". A solução encontrada foi manter na banda apenas os músicos que compartilhavam do mesmo objetivo.

Um dos resultados positivos da criação da banda se refere à remuneração. A partir da venda de shows pelos próprios integrantes, os seus respectivos cachês se tornaram significativamente maiores que os cachês pagos por outras bandas. Vale destacar, nesse sentido, que há uma convenção estabelecida em Aracaju em que percussionistas recebem valores menores em comparação a outros instrumentistas. Portanto, a autonomia criada a partir da criação da Timbal de Rua permitiu que eles não dependessem exclusivamente de convites feitos por projetos artísticos alheios.

Atualmente, o orçamento necessário para a contratação da banda varia de acordo com dois formatos de apresentação oferecidos: "participação" e "show completo". O primeiro é uma formação reduzida com sete percussionistas, violão e voz, com duração de 30 minutos. O segundo é uma formação maior, composta por bateria, dez percussionistas, teclado, *Virtual Studio* (VS), guitarra e voz, com duração de duas a três horas. A distribuição dos cachês também varia conforme a responsabilidade atribuída a cada integrante.



Figura 32: Formação atual da banda Timbal de Rua, com Thiago responsável pela parte vocal. Fonte: João Luís Meneses.

4.1.2 Patrícia Rocha

Patrícia Rocha é uma cantora negra de 38 anos, natural de Aracaju. Sua trajetória na música é marcada por experiências familiares que moldaram sua relação com o trabalho musical: filha de um cantor de igreja, de quem ganhou um violão aos sete anos, iniciou seus estudos no Conservatório de Música de Sergipe — embora não os tenha concluído. Na adolescência começou a cantar em casamentos, a convite dos amigos da igreja. Residente na cidade de Nossa Senhora do Socorro, estudou em escolas públicas, não cursou ensino superior e atualmente mora com os pais, irmãs e filha.



Figura 33: Patrícia apresentando-se no formato de "voz, violão e bateria". Fonte: arquivo pessoal de Patrícia Rocha.

A partir das primeiras experiências profissionais em casamentos, Patrícia passou a investir na profissão musical. Tal iniciativa foi reforçada pela convivência com seu primeiro namorado, um músico que já atuava em bares. Por considerar a remuneração dessa frente de trabalho insuficiente, Patrícia passou a focar em festas particulares — um nicho considerado

mais lucrativo por quase todos os músicos desta pesquisa. Essa decisão moldou sua carreira, que, ao longo de mais de 20 anos, tem sido sua principal fonte de renda, permitindo-lhe sustentar a si, à sua filha e às despesas da casa dos pais.

Com o objetivo de ascender profissionalmente, Patrícia e seu namorado investiram na criação de uma banda baile, chamada "Joia Rara", um projeto inspirado em uma lembrança da apresentação da banda sergipana Los Guaranis, que assistiu na adolescência. Para se consolidar no ramo, ela se inscreveu em feiras de casamento — como o CASAR-SE, evento anual promovido por um grupo de cerimonialistas —, onde conseguiu fechar seus primeiros contratos. No entanto, após o fim do seu relacionamento amoroso — que se confundia com a parceria profissional —, a banda se desfez, o que representou uma "queda" na carreira de Patrícia, deixando-a em uma situação de instabilidade emocional e financeira. Por esse motivo, ela passou a atuar em bares, mesmo insatisfeita com as condições de trabalho desta frente.



Figura 34: Flyer de divulgação da banda Joia Rara. Fonte: arquivo pessoal de Patricia Rocha.

Importa destacar ainda que, durante sua carreira solo, Patrícia enfrentou diversas formas de violência simbólica, incluindo gordofobia, racismo e machismo, que impactaram suas oportunidades profissionais e seu bem-estar. Ela relata um episódio de gordofobia com uma "parceira de negócios"[150] que queria pagar seus shows com produtos de comida saudável, justificando que Patrícia precisava emagrecer e cuidar da aparência. Mesmo com a recusa da cantora, a contratante pagou em dinheiro a outros fornecedores e continuou se recusando a pagar pelo trabalho de Patrícia. Outros casos similares são relembrados e descritos pela cantora como "formas de humilhação".

Diante dos desafios enfrentados por ser mulher, mãe, negra, entre outros elementos que constituem sua identidade, ela confessa ter cogitado várias vezes a desistência de trabalhar com música. Contudo, demonstra resistência ao criar táticas para dar continuidade à carreira e

[150] Patrícia costuma negociar com empresas sob a forma de "permuta", em que há troca de serviços sem uso de dinheiro.

reduzir possibilidades de frustração. Uma delas se refere a “tocar menos e ganhar mais”, elevando cachês e filtrando eventos mais rentáveis financeira e simbolicamente. Para se destacar da concorrência e justificar um cachê mais alto que o convencional, Patrícia busca entregar um show com carisma e repertório adaptável ao público de cada evento.

> Você tem que ter um bom equipamento. Eu tenho. Mas o que é que o povo fala hoje de mim? O que é que eu entrego em meu show? Carisma, eu me entrego na minha interação com o público, entendeu? Meu repertório [...]. Na minha banda lá antigamente eu já me preocupava com figurino, eu me preocupava com foto de qualidade, com vídeo, que hoje nesses *podcast*s falam muito. Eu posso ter um show bom, mas o meu material pra internet, se for ruim, eu não vendo, né?

Ela entende que, para além da técnica, é crucial investir em sua imagem profissional, como ter um bom material de divulgação — fotos e vídeos de qualidade — e um equipamento moderno, embora reconheça que o mais importante é comunicar o valor que seu show entrega, e não apenas o custo dos seus instrumentos. Ao tentar reequilibrar o desgaste e o reconhecimento, atualmente Patrícia busca recompor redes e formatos após o ciclo da banda baile, mantendo o foco em cerimônias e recepções de casamentos.

Em suma, Patrícia é uma artista cuja trajetória é permeada por diferentes tipos de violência, resultantes da intersecção de relações de poder que combinam sua origem socioeconômica e as opressões relativas ao seu corpo — gênero, sexualidade, raça, capacidade física. Apesar disso, profissionalizou-se numa prática baseada no cotidiano dos eventos particulares e com a qual avalia as possibilidades de estabilidade financeira.

4.1.3 Jotta

Jotta é um cantor negro que iniciou sua trajetória profissional aos 24 anos, em 2018. Atualmente, é casado e pai de quatro meninas. Seu envolvimento com a música começou aos 14 anos, na adolescência, em consonância com a tradição familiar. Do lado paterno, a principal inspiração foi seu irmão Tatá — guitarrista, compositor e produtor musical de renome em Sergipe. Da família da mãe, a influência musical é mais ampla, pois todos os familiares são músicos, a começar pelo avô sanfoneiro, figura essencial em seu percurso artístico. Segundo o próprio Jotta, foi esse avô quem o encorajou a se apresentar em shows de forró pé-de-serra, reacendendo um antigo desejo de “viver da música”. Além disso, os tios maternos, integrantes de uma banda de forró originária de Ribeira do Pombal, Bahia, alcançaram notoriedade em São Paulo e também exerceram forte influência sobre ele. Outro nome marcante em sua formação

é Gilson Batata[151] — ex-baixista da banda Calcinha Preta e irmão de seu avô — cujo filho, Eric, hoje atua ao seu lado.

Ao se comparar com a família, Jotta considera que o início de sua carreira profissional ocorreu "tardiamente". Ele chegou a fazer alguns shows de pagode com seus primos quando tinha entre 15 e 17 anos, mas sem remuneração. Sua primeira apresentação com cachê só veio a acontecer quando completou 24 anos de idade, na cidade de São Cristóvão. Nesse primeiro show, ele tocou por mais de cinco horas e o classificou como "uma experiência deliciosa". Ele também confirma que, no início, era muito focado em aprender um repertório vasto e diversificado. Atualmente, acredita ter "mais de 30 horas de show sem precisar repetir repertório".

A habilidade que Jotta considera seu verdadeiro "dom" e o principal fator que garante suas contratações é a "leitura do público". Para ele, mais importante do que técnica vocal é a sua habilidade em "tocar a música que a pessoa quer ouvir, na hora que ela quer ouvir, sem que precise pedir". Admite, no entanto, que é um processo psicologicamente desgastante, pois começa desde o momento em que ele chega ao evento, exigindo uma análise constante do ambiente, da faixa etária dos convidados e até mesmo da leitura labial para identificar quem está se animando com uma determinada canção. Embora essa autocobrança durante todo o show o deixe cansado, é o que, segundo ele, consolida seu trabalho no mercado.



Figura 35: Primeiro ensaio fotográfico de Jotta. Fonte: arquivo pessoal do cantor.

Por outro lado, o cantor afirma estar focado em dissociar sua imagem do que ele chama de "serviçal da elite". Ele afirma que já labutou muito para conquistar seu espaço e não está mais disposto a aceitar propostas que considera desvalorizadas ou humilhantes, como

[151] Gilton Batata foi um músico bastante reconhecido e celebrado no mundo do forró.

cachês baixos ou falta de cortesia básica por parte dos contratantes. Nesse sentido, parte dos seus esforços envolve investir em equipamentos de som próprios e exigir consumação mínima de bebidas e alimentos.

Além disso, a conduta profissional de Jotta sugere que ele buscou durante muito tempo a validação e apadrinhamento dos grandes empresários do ramo de eventos, o que pode ser percebido quando ele fala em "desilusão". Em sua concepção, o mercado está saturado de artistas que seguem uma fórmula genérica, citando como exemplo o surgimento, após Unha Pintada e Devinho Novaes, de uma onda de cantores com nomes que tentam imitar o sucesso anterior, não só em termos musicais, mas através da criação dos nomes artísticos, que tendem a rimar: "Devinho Novaes", "Kaelzinho Ferraz" e "Luanzinho Morais" — artistas pertencentes aos *castings* do empresariado local e que atualmente protagonizam o *mainstream* sergipano[152]. Segundo o cantor, os empresários que o procuram querem que ele repita "a fórmula" e afirma ser uma "ilusão" esperar que alguém invista em seu desenvolvimento artístico "genuíno".

Um dos traços característicos de Jotta é a sua visão crítica sobre o papel que desempenha na sociedade sergipana. Ele frequentemente reflete sobre a disparidade entre o valor de seu trabalho e a realidade financeira dos contratantes. Tem a clareza de que, para "a elite" que o contrata, seu cachê, mesmo que pareça alto para ele, é uma fração "insignificante" do custo total de um evento, como em uma festa de 15 anos que custou 185 mil reais e seu cachê custou apenas mil reais. Essa consciência é reforçada nos relatos sobre o constrangimento de receber "cortesias mesquinhas", como um salgado no fim da festa, que ele não vê como uma atitude de bondade, mas como uma forma de reafirmar sua posição de subalternidade.

4.1.4 Fabinho Melo

Também integra essa pesquisa o cantor Fabinho Melo, que nasceu na cidade de Propriá — cidade que faz fronteira com Alagoas — e cresceu no povoado de Caixa d'Água, em Nossa Senhora de Lourdes. Sua iniciação no fazer musical ocorreu primeiramente com interesse em percussão. Aos 13 anos, assumiu a regência da banda marcial escolar. Aos 16, deixou a percussão e passou a ser vocalista de uma banda de axé, chamada "Pagode Pan", na qual adquiriu experiência em shows de grande porte, como micaretas e eventos municipais, muitas vezes abrindo shows de artistas "nacionais".

Fabinho concluiu o ensino médio e, ao longo da vida, exerceu outras profissões: motorista de caminhão, supervisor de vendas de energia solar, mecânico industrial, corretor de

[152] A exemplo das "Terças do Arrocha".

imóveis etc. Atualmente, seu foco se concentra exclusivamente na música. E assim como a Timbal de Rua, Patrícia e Jotta, Fabinho considera os eventos particulares "um nicho de mercado mais valorizado em comparação com os bares". No entanto, o ramo que ele busca consolidação é o chamado "shows de prefeituras", ou seja, um circuito com o qual ele teve contato desde a banda Pagode Pan e que oferece cachês mais significativos — quando ele mesmo está à frente das negociações, e não submetido aos *castings* de empresários locais[153].



Figura 36: Apresentação de Fabinho Melo na festa de São João da prefeitura de Jeremoabo, Bahia. Fonte: Perfil do Instagram de Fabinho.

Seu *marketing* inclui publicar apenas registros de shows de grande porte que, embora aconteçam em menor quantidade, ele acredita que ajudam a desvincular sua imagem enquanto "artista pequeno". Fotos atuando em festas particulares e bares, apesar de serem mais frequentes e úteis para o seu sustento, não são tão divulgadas. No entanto, quando um determinado evento particular possui estrutura de um "show grande", ele aproveita a oportunidade para registrar.

[153] Nesse aspecto, Fabinho demonstra bastante conhecimento sobre a lógica dos "comproves", pauta levantada pelo Sindicato de Músicos de Sergipe (SINDMUSE) durante a Audiência Pública de Valorização ao Artista Sergipano.



Figura 37: Apresentação de Fabinho Melo na festa de *Réveillon* de um condomínio. Fonte: arquivo pessoal do cantor.

Mesmo com a relativa visibilidade alcançada, sua carreira é permeada por frustrações significativas que, assim como ocorreu com Patrícia, já o levaram a pensar em desistir da música. Mas é interessante notar que muitas das razões de suas contrariedades não têm, necessariamente, relação com o retorno financeiro ou com as condições de trabalho. Seus impasses têm origem nas dinâmicas trabalhistas/afetivas que permeiam sua relação com os músicos que o acompanham. Ele argumenta cultivar um senso de coletividade, compreendendo a prática musical como uma experiência compartilhada, na qual o êxito profissional depende da sintonia entre todos os integrantes do grupo.

Nesse sentido, relatou diversos episódios de "falta de profissionalismo e comprometimento por parte de músicos contratados". Citou, por exemplo, um incidente durante o período de São João de 2023, onde um baterista descumpriu um acordo prévio de 21 datas de exclusividade, causando prejuízos profissionais e financeiros. Ele declara ainda que essa dedicação não correspondida gera desgaste emocional e sentimento de "desmotivação", e que, apesar de todos os esforços para apresentar um trabalho de qualidade, ele não tem "a tropa pra chegar e dizer: é hoje, meu amigo, vamos botar pra torar".

Por essa via, outro aspecto central de sua identidade profissional é sua preocupação em garantir qualidade sonora e estética nas performances, mesmo em circunstâncias em que não há retorno financeiro compatível com seus investimentos. A título de exemplo, lembro-me de uma festa de aniversário em que nós dois fomos contratados. O evento aconteceu em um restaurante de pequeno porte, com capacidade para comportar cerca de 50 pessoas. Enquanto eu levei apenas uma caixa acústica para a minha apresentação de voz e violão, Fabinho, escalado como segunda atração da noite, foi equipado com duas caixas acústicas, dois

subwoofers, mesa de som, computador e fones de ouvido, além de uma formação instrumental maior que incluía guitarra, bateria, teclado e voz.

Esse exemplo demonstra o alto engajamento empreendido pelo cantor ao investir em instrumentos, sonorização e outros equipamentos tecnológicos. Quando um dos músicos de sua equipe afirmou que "equipamentos de alta qualidade e os mais simples são a mesma coisa" — já que o valor do cachê permanece o mesmo —, ele respondeu que é preciso considerar "cada evento como se fosse o último". Além disso, acrescenta: "você entendeu a dinâmica pra gente não perder o cliente e não deixar o cliente passar vergonha? Porque, na minha concepção, eu vou fazer vergonha ao cliente [se eu não levar um bom equipamento]".

Há, nesse sentido, uma relação paradoxal entre remuneração e autorrealização. A sua busca pela satisfação no trabalho, em oposição à "mentalidade de outros profissionais", reflete uma das conclusões da minha dissertação de 2020: vocalistas geralmente são mais sonhadores e tendem a submeter seu trabalho, bem como o de toda a sua equipe, a constrangimentos, na esperança de alcançar sucesso comercial. Portanto, embora sugira um "senso de coletividade", ele se ampara numa perspectiva artística individualista, como pode ser percebido no uso do seu nome encabeçando o projeto.

Para além disso, ao se equipar com os instrumentos descritos, bem como por *roadies* e instrumentistas uniformizados, com sua logomarca estampada nas camisas da equipe de apoio, ele sugere que o público tende a respeitá-lo enquanto artista, independentemente da ocasião. Essa percepção foi compartilhada por um técnico de áudio e empresário no ramo de locação de sonorização. Quando Fabinho e eu estávamos conversando num bar, o técnico estava passando e resolveu sentar conosco. Dentre suas teorizações, ele defende que os músicos devem exercer seu trabalho, "mesmo aqueles músicos que tocam arrocha com teclado", de maneira "artística". Quando perguntei o que isso significaria, ele respondeu:

> Por exemplo, acho que Fabinho deveria sair dessa linha de frente [...]. Fabinho chega, tá ali arrastando a mesa, tá ali arrastando o tapete, tá arrastando o cabo. Como é que o cliente vai ver ele? Como um músico de início de carreira. Fabinho chega logo cedo e [toda a negociação é] com Fabinho. O contratante quer falar com Fabinho, tem que ligar pro Fabinho. Se ele mudar isso aí, ele vai conseguir, inclusive, mudar seus valores (anônimo).

Apesar de compartilharem perspectivas similares, é preciso enfatizar que a fala de Luiz não reflete apenas uma preocupação com a imagem artística dos cantores, mas também uma estratégia de vender seu próprio trabalho. Para que os artistas não precisem "arrastar som", uma alternativa viável seria a terceirização do serviço de sonorização, o que beneficiaria a ele

e seus pares. Seu comentário surgiu depois que Fabinho lhe pediu opiniões sobre os novos equipamentos que o cantor pretendia comprar.

*

Por fim, cabe destacar que Fabinho Melo, assim como a banda Timbal de Rua, faz uso de VSs para a reprodução de *samples*, o que, segundo ele, funciona como guia para a performance. Isso significa que, por estarem programadas, o repertório deve ser idealmente executado tal como foi planejado, independentemente das possíveis interferências do público.

4.1.5 Geo Sants

O quinto e último músico a ser apresentado é Geo Sants, natural da cidade de Lagarto. Aos 36 anos, é um homem branco, casado e pai de duas filhas. Suas primeiras experiências com o fazer musical ocorreram durante a infância, no âmbito da Igreja Adventista do Sétimo Dia. Nesse ambiente, desenvolveu a habilidade de elaborar harmonias vocais, aprimorada de modo intuitivo a partir da escuta e participação em corais e quartetos, sem o apoio de uma educação musical formal. Embora tal vivência tenha sido decisiva para o seu aprimoramento técnico, ele também associa suas habilidades ao aprendizado autodidata, justificado pela sua curiosidade e busca de conhecimento através de conteúdos disponibilizados na internet.

Diferentemente dos tocadores apresentados até aqui, o cantor nunca trabalhou exclusivamente com música, embora a música represente sua principal fonte de renda. Além disso, sua atuação em eventos particulares, especialmente em casamentos, é um dos motivos que justificam sua inserção neste capítulo. Ele também investe nesse nicho por considerá-lo mais rentável. Embora tenha um trabalho contínuo de produção musical autoral, o repertório que lhe garante retorno financeiro é majoritariamente composto por “covers”.

Um ponto ápice em sua carreira foi a participação no programa The Voice Brasil, em 2017. A experiência, embora não tenha alterado fundamentalmente sua posição no campo da música, foi importante para o que ele chama de “uma nova compreensão sobre produção musical”. O contato com a estrutura do programa — figurinistas, maquiadores, produtores musicais, estúdios de ensaio e toda a dinâmica de palco — proporcionou-lhe um olhar sobre os processos de produção que, até então, ele não possuía, influenciando sua maneira de conceber e realizar seus trabalhos autorais posteriores.



Figura 38: Geo Sants apresentando-se no programa The Voice Brasil em 2017. Fonte: YouTube[154].

Por esse e outros fatores, importa lembrar que, embora Geo esteja elencado aqui como "tocador", ele integra o GT União do COMUS. Porém, nem sua atuação em casamentos nem sua produção autoral se alinham esteticamente à cena alternativa. Citando artistas como Tiago Iorc e Vitor Kley, ele define sua música como "pop" e "nova MPB". Se há convergência de valores com a cena alternativa, ela reside no posicionamento político e na perspectiva de "performance musical" — absorvida durante sua participação no *reality show*. Nesse sentido, ele reconhece que sua relação com os demais membros do COMUS se dá mais por afinidades políticas do que por alinhamentos estéticos. Ele ainda afirma que o que os uniu foi "o respeito sobre outras linguagens musicais" e a capacidade de "pensar a mesma coisa, mas ter gostos e musicalidades diferentes".

Geo Sants demonstra forte crítica em relação ao papel desempenhado pelo Sindicato dos Músicos de Sergipe (SINDMUSE), que considera "amador e alinhado a uma ideia mais direitista". Para o cantor, o COMUS representa uma "frente de esquerda, de artistas mais alternativos, que normalmente têm uma linguagem muito mais voltada a ter pronúncia política". Sua participação no grupo busca a organização da classe para reivindicar políticas públicas, mesmo que seu trabalho musical não circule nos mesmos espaços que a maioria dos membros do coletivo. Esse distanciamento estético-social pode ser evidenciado pelo fato de que ele raramente é convidado, frequenta ou se apresenta em eventos que reúnem a cena alternativa.

Para além de integrar e ter voz ativa no COMUS, seu engajamento político também é refletido em suas iniciativas individuais, criando vídeos para a internet com conteúdo crítico e, recentemente, tornando-se "Agente Territorial" da cidade de Lagarto — essa função é oriunda de um edital vinculado à Política Nacional Aldir Blanc (PNAB), que selecionou pessoas para representar e organizar demandas culturais das suas respectivas cidades.

[154] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nfgmxSKOOmg>. Acesso em 30 de agosto de 2025.

Apesar de ter um perfil ligeiramente diferente dos outros músicos apresentados neste capítulo, sustento que Geo Sants se enquadra na categoria "tocadores" por diversas razões. Apesar da visibilidade nacional obtida e de sua atuação constante no nicho de casamentos, suas produções autorais ocorreram a partir de 2020, financiadas com recursos dos editais federais. Diferentemente dos artistas mais representativos da cena alternativa, que muitas vezes possuem uma trajetória mais longa na produção de fonogramas e videoclipes, a integração de Geo no campo dos editais é recente. Além disso, por ser novato no campo, há um interesse explícito em dominar as "regras do jogo", pois ele investe, desde a pandemia, na compreensão da "linguagem técnica" dos editais e nos modos de satisfazer os critérios estabelecidos.

Em suma, Geo Sants representa um caso híbrido: acumula, mesmo que recentemente, um portfólio com obras autorais e capital político, que se reflete na sua articulação dentro do COMUS. Mas sua prática profissional, sua estética musical e seu distanciamento das sociabilidades comuns da cena alternativa, o mantêm em posição de "pretendente".

4.2 Expectativa apresentacional *versus* prática participativa

Antes de refletir pormenorizadamente sobre as práticas musicais dos tocadores, proponho a descrição de uma situação protagonizada por um tecladista e cantor, conhecido principalmente por sua performance de caráter cômico. Em um aniversário de família, na casa de veraneio da tia da minha companheira, ele chegou com dois teclados, uma máquina de *pads*, um computador e um microfone sem fio. Ligou tudo rapidamente à caixa de som que eu havia emprestado e, em poucos minutos, já começou a cantar. Sua primeira música foi um forró "pé-de-serra", tocado com leveza para agradar aos convidados mais idosos. Em pouco tempo, a atenção se desviou da música para sua presença cênica: ele tirou a camisa, pediu cachaça, brincou com o público e chamou uma senhora de 82 anos para dançar. O teclado fazia o acompanhamento automático, enquanto ele mantinha o foco na interação.

A reação do público foi imediata. Comentários como "ele é ruim, mas é massa" e "esse homem é apaixonante" se misturavam às risadas. O público não julgava o som, mas a energia que ele criava. O que para mim parecia um caos se tornava um espetáculo no qual o humor, a participação e o carisma valiam mais do que a precisão técnica. Ele levava para aquele espaço doméstico o mesmo modo de atuar que se espera dos músicos tratados neste capítulo: transformar qualquer ocasião em uma celebração coletiva.

*

Na apresentação biográfica dos tocadores é possível observar características que aproximam suas práticas do que Turino (2008) definiu como "performance participativa sequencial", isto é, uma modalidade que preserva o *ethos* da performance participativa "simultânea" — apresentada na introdução —, mas incorpora elementos de outros tipos performáticos.

Turino exemplifica essa fusão descrevendo a dinâmica de um karaokê: a execução depende de faixas de alta fidelidade — campo de gravação; ocorre em um palco com microfones e aplausos — performance apresentacional; e, ao mesmo tempo, mantém um clima participativo, já que permite apresentações de pessoas sem habilidades técnicas profissionais. A possibilidade de "errar" ou desafinar é um elemento humorístico, tornando o karaokê acessível a qualquer indivíduo. Como resume Turino (2008, p. 49), "a principal característica que torna o karaokê participativo é o *ethos* subjacente de que os outros presentes eventualmente farão uma música" (Turino, 2008, p. 49).

Vale lembrar que Turino, ao definir a "performance participativa", expressa entusiasmo sobre a música enquanto potência de integração social, especialmente ao fazer analogia com o conceito de "*communitas*", do antropólogo Victor Turner — um estado em que, a partir de uma experiência social intensa, os membros de uma sociedade compartilham um senso de comunhão, suspendendo, ainda que provisoriamente, distinções de classe, idade e *status*.

> Se às vezes pareço enfatizar mais a música participativa do que os outros campos, é porque a música participativa é tanto a "mais democrática" — potencialmente envolvendo mais pessoas — quanto a menos compreendida e valorizada dentro da formação capitalista-cosmopolita (Turino, 2008, p. 92).

No entanto, a perspectiva otimista do autor diverge da experiência cotidiana dos tocadores. Para estes, o trabalho musical representa uma alternativa possível de obtenção de renda, ancorando-se em condições materiais de existência que reforçam a estrutura hierárquica vigente. O trabalho musical raramente reflete uma ocasião de dissolução momentânea das distinções de *status* e pela experiência de pertencimento coletivo.

*

Coincidentemente, a analogia com o "karaokê" é comumente feita por muitos dos meus interlocutores ao descreverem seu trabalho: "tem que pensar que é tipo um karaokê, velho, bota um microfone lá de reserva e tchau; a gente é um karaokê humano".

> A acessibilidade de pessoas ao espaço reservado aos músicos faz com que elas se sintam livres para interferir de várias maneiras, muitas vezes podendo

> danificar os instrumentos e/ou machucar os artistas fisicamente. Frequentemente, apropriam-se do microfone para cantar ou proferir gritos enquanto o show acontece, algo análogo a um karaokê (Meneses, 2022, p. 178).

Essa associação negativa entre o trabalho musical e o karaokê sugere que há certa insatisfação com alguns aspectos "participativos", ao mesmo tempo em que indica preferência por uma estética "apresentacional" (Turino, 2008)[155]. Tal expectativa também é constatada em discursos que revelam os planos de carreira: organização visual da banda, expectativa de shows em teatro, criação de figurinos, compromisso com a qualidade dos equipamentos, alteração de arranjos, entre outros investimentos. A fala de Baby, por exemplo, demonstra a valorização do aspecto visual da banda Timbal de Rua:

> Rapaz, se você perguntar a todos os componentes da banda hoje, eles vão responder a mesma coisa: que eu sou o cara mais chato para isso. Eu fui o que mais bateu na tecla em plotar o material [os instrumentos], em fazer aquela arte. E aí eu falei: "Pô, nas outras bandas todo mundo toca organizado, todo mundo toca com a roupa padrão". Porque, querendo ou não, a gente vai tocar numa festa, num casamento, por exemplo, [e vai estar] lidando com pessoas que tá [... julgando] o tempo todo, tá ligado? Se você chegar organizado, você é visto de outra forma. Acho que padronizar encanta (Baby).



Figura 39: Apresentação da banda Timbal de Rua com os tambores plotados. Fonte: João Luís Meneses.

Ao investir na plotagem dos instrumentos, Baby acredita estar acumulando capital simbólico com potencial de destacar a banda Timbal de Rua de "uma simples roda de timbal". Além disso, ele é responsável por selecionar as cores das roupas que os músicos devem usar nos shows: no caso da figura 44, os instrumentistas estão "fardados" com calça preta e camisa

[155] Ver página 34.

branca, enquanto o cantor se veste com mais liberdade. Baby acredita que, assim, a banda transmite “mais profissionalismo” aos contratantes.

Já Patrícia Rocha, ilustra a expectativa de performance apresentacional cultivada desde o início de sua carreira:

> Eu fui para uma formatura de uma tia minha [...], era Los Guaranis tocando no Iate. João, eu saí de frente do palco. Eu dizia: “eu vou ter uma banda dessa”. Eu quero uma banda com metais. Eu quero uma banda assim, organizada, todo mundo de gravatinha. Eu achei a coisa mais linda do mundo. Pronto, foquei nisso. Na minha banda lá antigamente eu já me preocupava com figurino, eu me preocupava com foto de qualidade, com vídeo [...]. A banda tinha quatro fardas, tinha uma para a valsa borboleta, tinha um não sei o quê, entendeu? (Patrícia Rocha).



Figura 40: Banda “Los Guaranis" nos anos 1980. Fonte: Facebook[156].

A apresentação da banda Los Guaranis, com “todo mundo de gravatinha”, representou um modelo de performance que ela passou a almejar. Sua atenção aos múltiplos figurinos, ao material de divulgação e à criação de momentos cênicos específicos, demonstra a concepção do show roteirizada. Ou seja, para ocasiões específicas, ela planeja que cada detalhe seja objeto de contemplação, o que difere da espontaneidade da performance participativa.

Jotta também reforça sua expectativa apresentacional, adicionando o sentimento de frustração por não conseguir realizá-la”:

[156] Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1188150072877391&set=a.257222195970188>. Acesso em: 15 de outubro de 2025.

> É foda porque, idealmente, vamos fazer um show. Aí tem gente que fala assim, romanticamente: "na hora que eu tô no palco, eu me transformo". Mas não é assim, porque eu chego num show, num trabalho desse, eu não consigo [...]. Às vezes acontece: "pô, gostei desse acorde aqui"; "ó, o jeito que meu violão tá saindo"; "ó, minha voz hoje tá boa, velho". Aí me empolgo. Mas quando eu faço isso, a pessoa vem e corta minha onda [...], de um jeito que é constrangedor, que machuca meu coração. Sério mesmo assim, sabe? Aí chegou o jovem: "ei, já pode tocar uma coisa mais animada!". Eu respondo com ironia: "já tá boa essa aí. Tá bom isso aí. Olhe, é Edson Gomes, porra!". Fiquei chateado, mas toquei o que ele pediu. E o pior é que naquele momento eu já tava planejando mais umas três ou quatro naquela levada (Jotta).

Dito de outro modo, nos momentos em que ele se satisfaz com sua própria interpretação — experimentando uma espécie de "fluxo" (Csikszentmihalyi, 2020 *apud* Turino, 2008) —, a intervenção externa o faz lembrar da sua função social no evento: garantir o entretenimento e a participação do público. Segundo ele, esse tipo de interrupção não é fruto de mero acaso, mas um ato constrangedor consciente de pessoas que invalidam sua expressão artística e o reposicionam como "serviçal da elite". De todo modo, a necessidade de abandonar um repertório planejado para tocar "uma coisa mais animada" demonstra como o ideal de "show" é sacrificado em prol da satisfação imediata do ouvinte.

Fabinho Melo expressa a mesma frustração, mas, dessa vez, com base na formação instrumental:

> Eu já sinto um tédio quando vou sozinho, porque eu acho que eu não vou ser ouvido da maneira que eu deveria [...]. Eu até consigo convencer meus clientes às vezes. Eu falo: "olha, o voz e violão eu não tô fazendo mais". Perco muito. De 10, eu perco nove [oportunidades de trabalho]. Mas pra mim seria muito discrepante você ter assistido àquele show meu, naquele alto astral, e agora ver com voz e violão. Eu acredito que eu não vou conseguir entregar o que eu entreguei no dia que você me viu. Acredito que eu não vou ter aquela energia para botar você para tirar o pé do chão. Então eu não toco mais voz e violão praticamente em lugar nenhum. Ponto final. Minha formação mínima é essa aí [bateria, teclado e guitarra].

De modo similar, os integrantes da Timbal de Rua consideram que a venda de formatos menores, embora seja viável sob o ponto de vista financeiro, é negativa para a imagem da banda. Quando contratados sob o formato de "show completo", eles se apresentam em um palco — equipado com iluminação, máquina de fumaça etc. — e conseguem mais facilmente seguir o que o foi planejado nos ensaios. No entanto, quando são contratados no formato de "participação", a performance toma outro rumo. Com esse modelo de serviço, eles são geralmente contratados para tocar durante a troca de bandas. O cantor e o guitarrista ficam, por vezes, fora do palco, para dar espaço para a montagem e desmontagem de outras atrações, enquanto os percussionistas entram na festa por algum ambiente inesperado, a fim de causar

surpresa aos convidados. A falta de amplificação dos tambores, de retorno sonoro, juntamente com a adaptação apressada da mixagem da guitarra e da voz, frequentemente causa confusão auditiva entre os músicos. Como consequência, os shows no formato "participação" ficam mais condicionados às interferências do público[157].

4.2.1 Repertório

Os tocadores, a fim de manterem boa circulação de seu trabalho, precisam manter um "repertório atualizado", o que significa incluir sucessos comerciais "da moda". Fabinho Melo reforça que "para sobreviver no mercado, a gente é obrigado a manter um repertório atualizado, tocando o que está em alta". Gleidson, da banda Timbal de Rua, também sugere que

> se você amplia o repertório, automaticamente você amplia a venda da sua banda, né? Você consegue colocar o seu projeto em outras paradas. Vem um contratante e diz: "preciso de um pagode". Eu não vou dizer que a Timbal [...] só toca axé. Não, a Timbal de Rua toca pagode, toca MPB, toca rock (Gleidson).

Porém, para além de uma necessidade de adaptação ao mercado e de atualização constante do repertório, a predominância de performances baseadas em *covers* pode ser compreendida como reflexo dos condicionamentos de classe. A cantora Patrícia Rocha ilustra essa perspectiva: "eu nunca tive esse pensamento de ficar famosa. Eu nunca tive. Porque, tipo, eu nunca gravei música. Eu nunca pensei nisso. Eu não tenho nenhum canal no YouTube, só tenho Instagram, porque eu nunca pensei em ser famosa" (Patrícia Rocha). Vale ressaltar, contudo, que apesar de parecer uma afirmação contundente, seus gestos, durante nossas conversas, demonstravam uma espécie de decepção por não estar atuando no mercado fonográfico.

Outro aspecto a observar é que muitos artistas celebram o fato de dominar um repertório de memória e, através disso, ser capaz de animar qualquer tipo de festa. O cantor Jotta demonstra orgulho ao saber fazer a "leitura do público":

> Esse é o nosso dom, na verdade, de quem faz o que a gente faz. É a leitura. Não é a música em si e tal. Eles gostam do artista, gostam do acorde? Gostam. Mas essa leitura é que faz eles contratarem a gente. É tão importante quanto a voz, tanto quanto o material que você leva [...]. Eu fico assim, lendo o lábio

[157] Por outro lado, há, nesse sentido, uma certa fidelidade à gênese da banda Timbal de Rua, isto é, ao hábito de tocar em praças de comunidades, onde não se dispunha de palco e não havia distinção clara entre artista e público. Portanto, mesmo que a contragosto, a banda mantém um ambiente participativo em seus shows, especialmente em eventos como casamentos, onde é comum que noivos, padrinhos e convidados peguem os instrumentos para tocar junto com os músicos.

> das pessoas [...] pra ver se anima pelo menos duas pessoas. Se animar, você aposta ali.

Com esse mesmo tom, Patrícia Rocha relata que 90% de seus contratos são motivados pela sua capacidade de animar festas, o que está diretamente ligado a um repertório que "bota o povo pra dançar":

> Quando o povo me procura e vê meu Instagram, diz assim: "eu gostei porque você é animada". Então, pra mim, o povo já vem com isso: "eu vou contratar você porque fulano disse que você anima"; "eu vi no seu Instagram que você é agitada, que você bota o povo para dançar e eu quero isso" (Patrícia Rocha).

No entanto, apesar do aparente prazer, tanto Jotta quanto Patrícia relatam o cansaço que sentem ao administrar uma festa. Jotta diz que "essa leitura é cansativa" porque a necessidade de agradar o outro é "psicologicamente desgastante". Patrícia Rocha afirma que precisa "ficar pelo menos dois dias de cama" depois de um show. Em resumo, cantar durante três horas, com atenção plena às reações do público, é uma atividade que demanda muita energia.

4.2.2 *Virtual Sound* (VS)

Um outro elemento importante que reflete as práticas musicais aqui tratadas é o uso de "VSs", que, como foi visto, é um recurso importante para concepção dos "shows". "VS" — ou *Virtual Sound* — é uma ferramenta técnica que reproduz faixas pré-gravadas — sopros, teclados e efeitos. Essas faixas são disparadas e sincronizadas ao andamento das músicas a fim de complementar a textura sonora de performances ao vivo. O uso de VSs pode funcionar como uma forma de roteirizar uma performance: padronizar *medleys*, controlar dinâmicas etc. No entanto, o recurso também pode dificultar improvisos e tornar as performances "engessadas".

> Hoje em dia você tá ligado que é importante a comunicação interna. Usar um "vszinho", usar um negócio, né? Senão ficar para trás. Querendo ou não, é diferente você tocar solto e tocar no VS, onde, querendo ou não, o show tem um roteiro, né? [...]. Mas o show tem que ter roteiro, você não pode fugir disso (Baby).

Certa vez comentei com Baby sobre o a possibilidade de o VS ser confundido com "playback". Ele admitiu que, em casos de venda do formato "participação", seu uso fica mais restrito. O uso é evitado para não causar constrangimento, pois, eventualmente, o público pode tentar descobrir de onde estão saindo determinados timbres e não vai visualizar músicos suficientes no palco. Apesar disso, ele demonstra que, com algumas "gambiarras", o VS pode funcionar de maneira "orgânica":

> Então, tem como deixar o VS de uma forma que as pessoas não percebam. Só que vai tá rolando lá a parada, tá ligado? Tem alguma malandragem, algumas malandragens no VS que você consegue deixar o show bacana. Só que no VS você pode parar ele e o pessoal que tá um pouco mais na frente [do palco pode perceber]. Só que para isso tem que ter uma harmonia lá, tá ligado, pra disfarçar. Se você tá cantando a música no VS e tipo vai repetir o refrão lá, né? Aí vai parar o VS e vai ficar o cantor e a harmonia. No segundo refrão a gente solta de novo.

Em outras palavras, Baby diz que, em certas ocasiões, dá para manter o VS mesmo em circunstâncias em que os músicos não usam fones de ouvido — como quando começam a se apresentar pela entrada da festa e não no palco. Desse modo, o metrônomo fica audível para todo o público e mais explícito em momentos de pausa ou erro. Mas, nesses momentos, eles criam um disfarce: o técnico de áudio diminui o volume do VS, enquanto o cantor e o guitarrista conversam com o público.

Técnica similar foi observada em uma apresentação de Geo Sants na Vila do Natal[158]. No entanto, foi possível ouvir o metrônomo durante todo o show por parte do público. Quando comentei sobre o fato com o cantor, ele justificou que, por estar lidando com um técnico de áudio desconhecido — designado pela própria FUNCAP —, não conseguiu configurar o metrônomo de modo que soasse apenas no retorno.

Fabinho Melo, enquanto entusiasta do uso de VS, também descreve suas técnicas de uso. Ele utiliza uma placa de áudio com múltiplas saídas para que os instrumentos virtuais sejam mixados individualmente pelo técnico de som, "como se fossem músicos tocando ao vivo no palco".

> Esses instrumentos que estão saindo da placa, estão indo para o retorno individual do cara [do técnico de áudio]. Então, você sendo o meu baixista, por exemplo, você tá incomodado com o clique, tá muito alto no seu ouvido [...]. E agora, como é que você faz? Você vai lá e baixa no individual. Então o técnico tem isso na mão (Fabinho Melo).

Patrícia, assim como outros músicos mais "conservadores", menciona sua resistência ao uso de VS, argumentando que ele limita a interação com o público, além de que não possui condições de pagar um técnico de áudio que possa acompanhá-la em todos os eventos.

> VS é um erro, né, meu irmão? Para esse tipo de festa não adianta, pô. Não adianta. Tem que repetir o refrão, dependendo da dinâmica. Não tenho como [...]. Nossa festa, nosso show é tipo um karaokê, né? A pessoa quer pegar o microfone também (Patrícia Rocha).

[158] Um evento público anual que acontece desde o início da gestão do governador Fábio Mitidieri.

Em geral, para quem é adepto do recurso, o VS funciona como um elemento complementar para shows ao vivo. Torna-se, ao mesmo tempo, uma tentativa de suprir limitações técnicas/estéticas e uma ferramenta de autorrealização, pois permite aos artistas configurarem as apresentações de acordo com sua visão criativa e condição econômica.

*

Cabe destacar, no entanto, que mesmo artistas entusiastas do uso do VS, frequentemente manifestam críticas a outras ferramentas tecnológicas de funcionamento similar. É comum, por exemplo, desqualificarem o uso de baterias eletrônicas, de "teclados de ritmos", ou mesmo de padrões percussivos disponíveis em aplicativos e vídeos do YouTube. Essas ferramentas, tal como o VS, operam a partir da reprodução de sons pré-programados, o que contradiz a suposta superioridade técnica de uma em relação à outra. Ou seja, alguns músicos aceitam e naturalizam uma espécie de "playback" quando ele é utilizado sob a nomenclatura "VS", mas rejeitam quando está associado a formatos considerados "amadores".

Essa percepção ambígua pode ser ilustrada num episódio que causou críticas dirigidas a um cantor que se apresentava apenas com voz e base instrumental reproduzida por um notebook. Descreverei esse caso com mais detalhes a partir do próximo subcapítulo. Por ora, destaco que esse cantor fez comentários políticos em um grupo de WhatsApp, afirmando que a esquerda era corrupta e que o atual governo federal não havia mudado nada. Um dos interlocutores desta pesquisa — que usa VS em seus shows — me enviou, em tom de revolta, um áudio privado comentando: "aquela p*** canta com a bexiga de um computador e tá reclamando do governo?".

4.3 A despolitização

Certa noite, em setembro de 2023, fui com minha família a um restaurante para comemorar meu aniversário. O ambiente, simples e informal, contava com um pequeno palco improvisado, onde um cantor realizava sua apresentação musical acompanhado por um notebook, que executava *playbacks*. Apesar de ser instrumentista — com domínio de teclado e violão —, ele optou por esse formato solo. Era José[159], um artista que já tinha feito parte de uma dupla sertaneja conhecida na cena local, especialmente no início dos anos 2010, quando teve relativo sucesso sob a gerência de um famoso empresário. A dupla chegou a ter músicas veiculadas em programas de rádio e a tocar em eventos públicos. Depois disso, José seguiu carreira solo, mas sem conseguir manter o mesmo sucesso comercial.

[159] Nome fictício.

Durante a apresentação, José mencionou meu nome algumas vezes ao microfone, sinalizando familiaridade. Até então, eu o conhecia por sua atuação na década de 2010, mas não sabia que ele também me conhecia. Essa percepção foi melhor compreendida posteriormente, quando passei a integrar o grupo "Club da Festa", no *WhatsApp*, composto por músicos que atuam principalmente no circuito de eventos e festas privadas. Esse grupo foi criado, principalmente, para compartilhar oportunidades de trabalho.

Em meio a essas trocas, tentei introduzir pautas relacionadas aos editais culturais, divulgando informações sobre chamadas públicas e reuniões institucionais, bem como incentivando a participação nos editais. Essas intervenções, no entanto, foram recebidas ora com desinteresse, ora com desconfiança, sendo, em alguns casos, rechaçadas. A figura 46, por exemplo, demonstra a indiferença depois que comento sobre o prazo de inscrição num edital da LPG. Os artistas "ignoraram" minha mensagem e só passaram a interagir quando surgiu uma oportunidade de tocada.

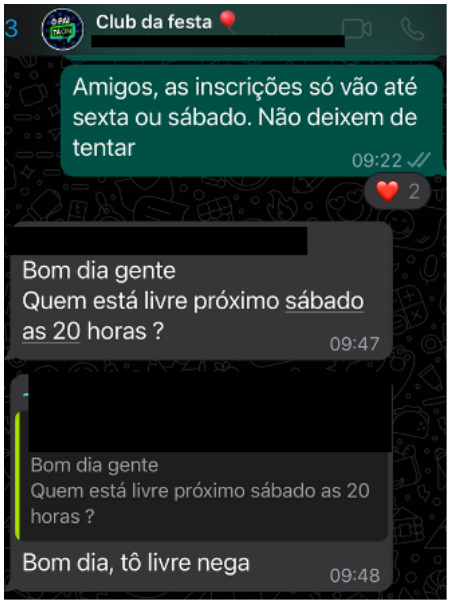


Figura 41: Conversa extraída do WhatsApp, onde alguns músicos apresentam desinteresse sobre os editais.

Depois de outras intervenções desse tipo, algumas pessoas manifestaram insatisfação e passaram a fazer críticas tanto ao caráter das minhas mensagens quanto aos editais, associando-os, primeiramente, a uma desvirtuação do objetivo do grupo, e, posteriormente, à esquerda e ao governo Lula em tom de crítica. O criador do grupo foi enfático ao falar da "impertinência" das minhas mensagens:

> Eu não acho pertinente esse tipo de assunto aqui, até porque, quando eu criei o grupo, foi pra gente se ajudar, no sentido de shows, foi no sentido de informação, de vender instrumentos, de a gente debater sobre esses assuntos de donos de bares, que muitas vezes gostam de humilhar a classe artística.

> Então, o grupo é mais voltado pra isso. Quando parte pra esse lance de política é complicado, porque você tem a sua opinião de esquerda, eu tenho a minha sobre a direita, e muitas vezes acaba tendo falta de respeito. Mas eu trabalho com política e eu sei como funcionam as coisas, gente. É complicado demais. Quando entra nesse âmbito de política, todo mundo quer ter sua razão, todo mundo quer manter seu jeito de pensar. Então, esse tipo de assunto no grupo eu não acho pertinente, não.

De modo semelhante — em ocasião alheia ao grupo —, o baixista Robert Mcknight diz o seguinte: "Jão, no meu pensamento, não deveria nem existir esse negócio de política, a música deveria ser só voltada pra música e pronto. Não deveria misturar política atual de governo, porque o governo vai passar e a música vai ficar 1000 anos aí. Então eu acho que é uma briga desnecessária". Para não criar barreiras ainda maiores, respondi estrategicamente que não se trata de escolher um lado específico, mas sim de organizar pautas, de listar demandas, pois os sistemas de cultura precisam disso para formular suas ações. Caso contrário, as únicas reivindicações legítimas seriam as "da galera da panelinha" — como ele havia rotulado —, que se organizam em coletivos e produzem sugestões formalizadas. Ele continuou questionando: "mas será que isso realmente é necessário para eu poder ser reconhecido como um artista? Por quê? Qual é a onda?" Para compreender a questão colocada por Mcknight, recorro a uma reflexão do percussionista Gleidson:

> Às vezes a culpa é da classe também, velho. É tudo individual, p****. É individual porque não tem [...] classe musical em Aracaju, não existe união. Eu não pertenço a nenhum grupo. A nenhum! Tô num coletivo de música aí que eu não sou amigo de ninguém. Porque o barril [o problema] nesse lance de grupo é que sempre tem algo político, pessoas tentando se aproveitar, né? É vereador não sei o quê [...] (Gleidson).

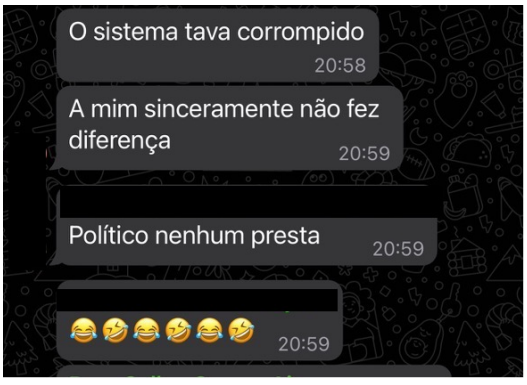


Figura 42: "Político nenhum presta".

As falas de Mcknight e Gleidson, bem como a encontrada na figura 47, informam tanto uma tentativa de "neutralidade" no debate político, quanto as dinâmicas de grupos aos quais pertencem ou já pertenceram, criados com intenção associativista. Durante a pandemia, surgiram muitos grupos com esse intuito. Um deles, talvez o maior de todos, tinha a presença

da cantora Amorosa, que logo se tornou a porta-voz por seu amplo reconhecimento no cenário artístico local e, consequentemente, relativa facilidade de comunicação com as instâncias políticas. Assim, ela preparou documentos, registrou demandas e listou uma série de artistas que apontavam maior necessidade de assistência. Porém, seu método de articulação não incluía somente diálogo com os sistemas de cultura e os gestores responsáveis pela distribuição dos recursos federais, mas também, e principalmente, mobilizações extra institucionais junto a parlamentares locais.

Esse modo de diálogo, baseado em intermediações político-partidárias personalizadas, foi visto de maneira negativa. A atuação da cantora Amorosa, embora tenha contribuído para mobilizar a categoria, acabou associada à promoção da imagem de determinados vereadores e deputados, reforçando práticas tradicionais de favorecimento. Um exemplo emblemático foi relatado por um músico que descreveu o episódio em que um vereador teria doado mil reais "do seu bolso", solicitando que o artista fosse buscar o valor em um endereço previamente indicado. O desfecho dessa história resultou na nomeação da própria Amorosa como presidente da FUNCAP pelo então governador Fábio Mitidieri. Segundo o governador, a indicação para o cargo foi sugerida pelo vereador que o músico mencionou.

Outro caso semelhante foi o da criação da União dos Músicos de Sergipe (UNIMUSE), coletivo que se organizou para distribuir cestas básicas, mas que veiculava, em suas primeiras ações, a imagem de outro vereador, incluindo sua logomarca em materiais de divulgação. Tais estratégias de visibilidade política acabavam obscurecendo a autonomia da organização dos músicos, contribuindo para a desconfiança sobre as reais intenções por trás dessas ações emergenciais. Do mesmo modo, o COMUS é visto como um movimento que promove certos parlamentares de esquerda.

*

Portanto, a falta de interesse em assuntos políticos pode ser compreendida como um reflexo de dois aspectos interligados: de um lado, a percepção negativa de experiências anteriores em que coletivos artísticos foram instrumentalizados para fins de autopromoção ou barganha político-partidária; de outro, a carência de uma formação crítica voltada à autonomia e à participação cidadã (Freire, 1996). Isso se reflete diretamente na baixa adesão aos editais de cultura, seja pela ausência de uma política pública de comunicação eficaz, capaz de mobilizar esses músicos, seja por uma atitude generalizada de afastamento ou descrédito em relação à esfera institucional.

Nesse sentido, Dedé Batera reforça que "quase ninguém participa [dos editais], né? Quase ninguém se inscreve, faz projeto [...], porque ou acha uma realidade muito distante, acha difícil, ou às vezes nem fica sabendo do que tá acontecendo, né?". Dedé desenvolve seu ponto de vista explicando que a falta de engajamento com os editais é causada porque

> muitos músicos do meio comercial [os tocadores] não se veem dependentes dos editais e, [por considerarem o acesso difícil], o cara pensa: "pô, para que que eu vou me dedicar em montar um projeto para tentar fazer algo do tipo, concorrer e não ser contemplado? Esse tempo eu posso me dedicar a uma outra coisa" (Dedé Batera).

No entanto, essa percepção de que os músicos "comerciais" não se veem dependentes dos editais deve ser analisada com mais flexibilidade. Por exemplo, um baterista que também me acompanhou durante muitos anos, Penka Batera, corrobora a análise de Dedé: nunca participei [dos editais], nem tenho interesse em participar, pelo menos hoje não, né? Meu foco é totalmente outro [...]. Nem acho que eu tenho paciência, pra ser sincero".

Embora Penka esteja, atualmente, em condições econômicas relativamente estáveis — por estar trabalhando com carteira assinada com a banda Calcinha Preta —, foi ele quem cunhou o termo "Cachê Sangrento", que deu título ao livro que lancei em 2022 — um desdobramento da minha dissertação de mestrado. No período da pandemia, ele também passou por dificuldades que resultaram em uma "vaquinha" organizada por outros músicos — o UNIMUSE mencionado anteriormente.

Portanto, se o cachê é interpretado como "sangrento", então se reconhece a precariedade de um trabalho que reduz as possibilidades de sentir prazer. Nesse sentido, o plano de "focar em outras coisas" não corresponde, necessariamente, à não dependência dos editais, mas um *habitus* marcado por táticas de sobrevivência que, ao menos inconscientemente[160], não contaram com políticas públicas. Assim, essa é uma das possíveis razões que explicam a pouca expectativa sobre os editais.

Sugiro que discursos como esses, para além de refletir a internalização de uma ideologia que faz o indivíduo acreditar que seu sucesso ou fracasso dependem da sua própria conduta, como se incorporasse uma certa "fobia do Estado" (Foucault, 2008, p. 101), representam também o desconhecimento dos prêmios dos editais, pois, muitos deles —

[160] Utilizo o termo "inconscientemente" porque muitos indivíduos se beneficiam de políticas públicas de caráter assistencialista sem se dar conta — como o acesso ao Sistema Único de Saúde (SUS), a financiamentos habitacionais ou a créditos subsidiados. Ainda assim, reproduzem discursos meritocráticos, acreditando que seu bem-estar resulta unicamente do esforço pessoal, e não de mecanismos coletivos de proteção social.

incluindo o próprio Penka Batera — demonstram interesse em produzir trabalhos autorais, que é justamente a contrapartida solicitada pelos editais de fomento.

Para ilustrar essa interpretação, sugiro um cálculo simples. Considerando cachês médios que variam entre 200 e 300 reais por apresentação — valor pago por bares, festas privadas e até por bandas de grande porte, como a Calcinha Preta —, um músico que se apresenta três vezes por semana teria um rendimento bruto anual de aproximadamente 43 mil reais. Já a aprovação em um edital que destine, por exemplo, 30 mil reais para a gravação de um álbum autoral, representaria o equivalente a 70% de um ano inteiro de trabalho no circuito de eventos. Mesmo que esse recurso não seja utilizado exclusivamente pelo artista proponente — envolve o pagamento de músicos acompanhantes, equipe técnica, serviços de estúdio, mixagem, design gráfico, divulgação, entre outras etapas —, sabe-se, através de comentários informais, que existem métodos de burlar o sistema, como usar nome de familiares que sequer trabalham com música para preencher a planilha orçamentária.

Logicamente, esta tese não compactua com esses mecanismos ilegais, mas a descrição dos fatos é inerente ao fazer etnográfico. Essa é uma prática constatada não só por mim, em campo, mas pelo próprio Tribunal de Contas da União (Brasil, 2024, p. 38-39). Segundo o TCU, o monitoramento da aplicação dos recursos pelos proponentes apresenta fragilidades. A Plataforma Transferegov, utilizada na operacionalização da política, não abrange a execução dos recursos diretamente pelos agentes culturais. A fiscalização federal se limita, na prática, à checagem da conformidade documental dos relatórios enviados pelos entes federativos — e não à verificação do conteúdo ou da efetiva realização das ações previstas. Além disso, a política carece de uma estrutura institucionalizada com capacidade de prevenir e corrigir irregularidades.

*

José, o cantor ao qual me referi linhas acima, aproveitou a discussão que se instaurou no grupo para criticar o que ele percebia como uma pauta de “esquerdista”, pois no seu imaginário há uma associação lógica entre políticas culturais e políticas de esquerda.

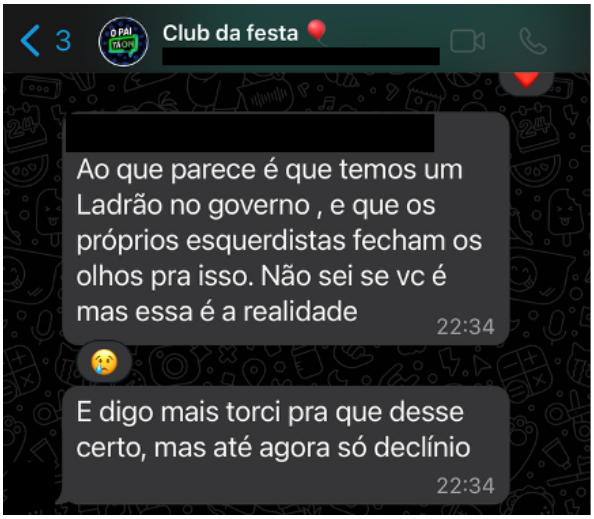


Figura 43: José criticando o PT.

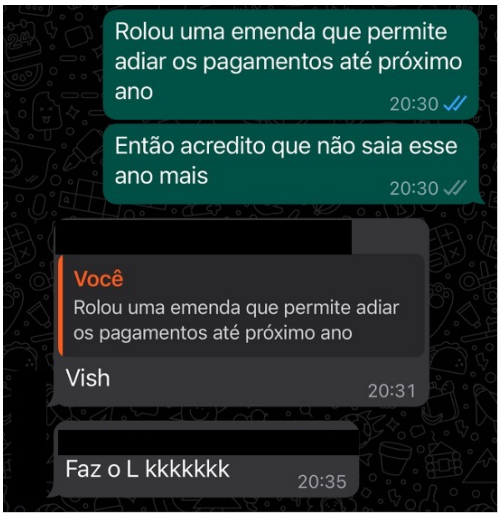


Figura 44: José mandando "fazer o L".

Em termos gerais, isso demonstra um conhecimento internalizado, herdado socialmente, pois, como apontei no capítulo 2, considera-se que as políticas culturais mais efetivas, descentralizadoras e democráticas foram desenvolvidas a partir do primeiro governo Lula (2003-2007). Mcknight, embora não se posicione politicamente, ao comentar sobre a contemplação majoritária de artistas "de esquerda", afirma que isso se dá porque são "eles que batalham mais por isso". Desse modo, além de reproduzir a ideia de não dependência dos editais, José acrescenta a dimensão político-ideológica que permeia grande parte dos participantes desta pesquisa.

Nos debates que presenciei, os argumentos reproduziam discursos recorrentes no senso comum, isto é, a desconfiança em relação aos editais, vistos como mecanismos que favorecem apenas um grupo restrito de artistas já estabelecidos. Às vezes, mencionavam também a Lei Rouanet, o que demonstra não só a incorporação de concepções distorcidas —

produzidas e reproduzidas por agentes da extrema-direita — como também a confusão entre o que é fomento direto e indireto[161], e qual a natureza dos editais emergenciais.

Geo Sants, durante sua experiência enquanto "agente territorial" no interior, manifesta a dificuldade de dialogar com determinados artistas, mesmo os que mais precisam de auxílio para lidar com as burocracias documentais:

> Eu fiquei impressionado com isso. Assim, isso me entristeceu, mas não me faz desistir de ajudar, né? Mas é só para dizer que realmente alguns artistas acham que quando a gente passa [num edital], isso gera algum ciumezinho, ou gera alguma coisa: "ele tá passando porque é beneficiado [por ser de esquerda], mas ninguém vê os cursos que a gente compra, as mentorias que a gente faz, os cursos que a gente faz para poder entender essa biblioteca e aí trabalhar a proposta, né? Eu encontro muitos movimentos artísticos e eu fico assim: "não acredito, não tá fazendo sentido um grupo de minoria ser de direita". É isso que não entra na minha cabeça (Geo Sants).

*

Esses episódios ajudam a ilustrar um ponto central deste capítulo: a constituição de um *habitus* reacionário entre músicos do circuito de festas, cuja formação se ancora em experiências de exclusão simbólica e material, mas que, paradoxalmente, reforça discursos e práticas afinadas com valores neoliberais. O neoliberalismo, ao se consolidar como forma dominante de discurso, redefine a subjetividade a partir de uma gramática de mercado. Como argumenta Foucault (2008), o sujeito neoliberal é instado a comportar-se como "empreendedor de si mesmo", incorporando ao cotidiano princípios de concorrência, investimento e produtividade.

A combinação entre precarização estrutural e subjetivação neoliberal produz um terreno fértil para a disseminação de discursos conservadores e moralistas. No grupo de WhatsApp em que José e outros músicos debatiam questões ligadas às políticas culturais, as frustrações, em conjunto com a falta de oportunidade, se convertem em descrédito da política institucional e em ironias dirigidas aos "artistas de edital" ou "de esquerda". Comentários como "Faz o L" ou "político nenhum presta" traduzem um ressentimento frente a figuras simbólicas — o "governo", os "intelectuais", os "privilegiados" etc.

Nesse sentido, a adesão de artistas oriundos de contextos marginalizados a construções discursivas contrárias à sua própria existência na sociedade não é um fenômeno isolado. Faz parte de uma reconfiguração mais ampla da racionalidade política e econômica

[161] Como apontei na introdução, a Lei Rouanet é um outro tipo de ação cultural, cuja lógica é oposta às leis emergenciais. Há, portanto, uma confusão conceitual, o que reflete, inclusive, a pouca habilidade do Poder Público em promover ações verdadeiramente participativas; ou de desenvolver políticas educacionais mais eficazes.

contemporânea conhecida como “neoliberalismo” que, por sua vez, produz o que Guy Standing chama de “precariado” — a fusão de “precário” e “proletariado”:

> O precariado não é uma classe organizada que busca ativamente seus interesses, em parte porque está em guerra consigo mesmo. Um grupo dentro dele pode responsabilizar outro por sua vulnerabilidade e indignidade. Um trabalhador temporário com baixo salário pode ser induzido a ver o “parasita de benefícios sociais” como alguém que obtém mais, de forma injusta e às suas custas. Uma pessoa que mora há muito tempo numa área urbana de baixa renda será facilmente levada a ver os migrantes como alguém que obtém os melhores empregos e que se lança para encabeçar a fila para os benefícios. As tensões dentro do precariado estão colocando as pessoas umas contra as outras, impedindo-as de reconhecer que a estrutura social e econômica está produzindo seu conjunto comum de vulnerabilidades. Muitos serão atraídos por políticos populistas e mensagens neofascistas, um desenvolvimento que já é claramente visível através da Europa, dos Estados Unidos e em outros lugares. É por isso que o precariado é a classe perigosa, e é por isso que uma “política de paraíso” é necessária para responder aos seus medos, inseguranças e aspirações (Standing, 2014, p. 48).

*

Uma das pretensões desta tese é pensar maneiras de contribuir tanto com a literatura quanto para o benefício dos músicos que participam da pesquisa[162]. No plano acadêmico, o objetivo é oferecer uma leitura mais atenta às experiências de trabalhadores da música com perfis similares aos tocadores, que, embora numerosos, seguem à margem das políticas públicas. Já o segundo objetivo consiste em promover discussões sobre associativismo, estimular estratégias de organização e refletir criticamente sobre a ideia de “profissionalização” — termo carregado de tensões e contradições, conforme descrevi no capítulo 2.

Nenhum desses objetivos foi alcançado ainda, pois o primeiro dependerá do efeito que esta tese possa vir a produzir junto a outras pesquisas e leitores. Já o segundo encontra obstáculos mais pragmáticos, relacionados, principalmente, às diferenças sociais e simbólicas que me distanciam de grande parte do grupo com o qual, à primeira vista, eu imaginava manter laços mais horizontais.

Ainda que eu compartilhe parte das experiências vividas por esses músicos — tocando em festas de casamento, bares, eventos corporativos e aniversários de classe média —, minha posição social é percebida por eles como distinta. Sou um homem branco, com títulos acadêmicos, professor substituto de música da UFS etc. Esses atributos me conferem um reconhecimento simbólico que muitos músicos do circuito das “tocadas” não possuem, mesmo que exerçam a mesma atividade profissional. Em determinados contextos, inclusive, escutei

[162] O que faz parte dos objetivos do projeto que esta tese integra: “Etnografia do trabalho musical em conjuntos e coletivos”, sobre a qual fale na Introdução.

comentários que ilustram essa distinção de forma irônica e contundente. Um deles veio de um baterista, que me disse, em tom de brincadeira, que eu era um "cantor de luxo", por ser contratado para tocar em festas "sofisticadas" da cidade — casamentos em grandes salões, festas em coberturas de prédios, casas de praia, confraternizações de grandes empresas, eventos familiares de políticos locais etc.

Outra evidência desse distanciamento pode ser percebida na fala de um cantor, que, ao falar sobre os percalços vividos durante a pandemia, me percebeu como um pesquisador, não como um músico, além de sugerir que eu estava alheio aos problemas vividos por ele e outros trabalhadores da música:

> Você, como estudioso da área, um dia vai parar para pensar o quanto isso atrasou a arte como um todo. Mas pra gente que vive disso, irmão, foi dois anos, pô, a gente com incerteza de trabalho. Eu cheguei a ter incerteza alimentar. Eu vivo de música de fato. Minha família não é rica, nem a família da minha esposa. Somos pessoas humildes. Mas eu cheguei a pensar [em coisas ruins]. Isso é muito pesado. Filho em casa, entendeu? Não é fácil. E essa galera não chega nem a cogitar de pensar nisso (grifo meu).

Essa diferença de percepção se aprofunda quando se observam outras dimensões. Por exemplo: meus três relacionamentos amorosos mais duradouros tiveram início em festas ou eventos nos quais fui contratado para cantar — e, nos três casos, envolviam pessoas brancas, oriundas de famílias com certo prestígio social. Minha atual companheira, inclusive, tem laços de parentesco com o atual governador do estado. Esses dados, embora pessoais, revelam como minha trajetória social me permite circular — e ser aceito — em espaços de poder que permanecem inacessíveis à maior parte dos músicos do circuito popular. Isso resulta, com frequência, na alcunha de "*playboy*" por parte de músicos que, como eu, cresceram em bairros periféricos ou tiveram trajetórias marcadas por dificuldades socioeconômicas semelhantes, mas não sabem que compartilhamos de origens comuns.

A partir dessas observações, não pretendo reivindicar um pertencimento "legítimo" à categoria "tocadores" — o que seria, aliás, uma forma de negligenciar as diferenças reais que o tempo e os privilégios individuais ajudaram a produzir —, mas reconhecer que essas assimetrias existem e afetam diretamente o trabalho de campo. Embora eu tenha empatia pelos músicos que procuro compreender, e ainda viva parte da realidade que compartilho com eles, há um conjunto de signos sociais que marcam minha presença no campo de forma ambígua: ora como parceiro, ora como forasteiro, ora como pesquisador respeitado, ora como alguém que "complica as coisas" com discurso político.

Tentei, por exemplo, organizar uma roda de conversa com músicos para pensar coletivamente sobre modos de inserção em políticas públicas. Como foi demonstrado, a proposta não vingou. Em alguns casos, fui ignorado; em outros, percebi um desconforto explícito quando mencionava temas como Lei Paulo Gustavo (LPG). Por mais que eu buscasse um tom acessível, os assuntos me posicionavam como "alguém de fora".

As divergências políticas também foram um fator determinante para esse distanciamento: ao me posicionar contra o bolsonarismo em contextos públicos e conversas informais, passei a ser visto como "esquerdista" — no sentido mais negativo atribuído ao termo, isto é, com os significados produzidos por *fake news*[163]. Esse tensionamento é sintomático de como os marcadores sociais produzem efeitos reais sobre a possibilidade de articulação, sobre a circulação de afetos e sobre as tentativas de engajamento coletivo em pesquisas etnográficas.

4.4 Estigmas

Assim como o rótulo "alternativo" se torna um princípio de distinção para os músicos referidos no capítulo 3 — que, ao mesmo tempo, opera como símbolo de oposição às práticas hegemônicas e como estratégia de conservação no campo dos editais —, os tocadores são alvos de estigmas que também funcionam como marcadores sociais: "músicos da noite", "músicos de barzinho", "músicos de covers", "animadores de festa" etc. Contudo, ao contrário de "alternativo", essas designações produzem efeitos negativos: em vez de prestígio, situam esses músicos em zonas simbólicas menos reconhecidas.

*

Numa conversa com a cantora Patrícia Rocha, ela se apresentou da seguinte forma: "eu costumo dizer que não sou cantora, sou uma animadora de festas". Sua fala faz pensar como ela define seu papel no mundo da música, escolhendo para si um título que é simbolicamente carregado de pouco prestígio. Mas a denominação "animadora de festas" não faz parte de um discurso isolado, faz parte da autorrepresentação de diversos músicos.

Com o mesmo teor, certa vez um contratante se referiu a mim como "meu cantor de estimação". Embora o termo "estimação" signifique apreço ou valor emocional, seu uso nesse contexto ultrapassou a intenção elogiosa. Atribuir a uma pessoa a adjetivação "de estimação" implica uma redução de sua humanidade, aproximando-a da lógica da posse ou do

[163] Lembro-me de um jornalista que cunhou termos como "Esquerda Leblon" e "Paulalavinismo Cultural" ao falar sobre o significado social produzido sobre a "esquerda brasileira". Ou seja, ser esquerdista, para algumas pessoas, significa fazer parte de uma elite cultural associada à Paula Lavigne, Caetano Veloso e outras figuras famosas que, supostamente, não dialogam com as classes populares. Essa crítica repercute também a famosa fala de Mano Brown durante as manifestações do "Ele não", em 2018, na Lapa carioca.

entretenimento privado. Tal expressão não é usualmente empregada, por exemplo, em referência a médicos ou arquitetos, tampouco em relações afetivamente mais estreitas. É incomum ouvir “meu médico de estimação” ou “meu amigo de estimação”.

Proponho que essas adjetivações decorrem de uma percepção socialmente enraizada, que desvaloriza formas de trabalho artístico associadas à execução prática e à repetição. O trabalho dos tocadores, nesse sentido, é frequentemente lido como uma atividade automática, rotineira, desprovida de elaboração criativa ou dimensão intelectual. Essa visão é naturalizada a ponto de se manifestar abertamente em discursos públicos, como demonstra a fala de um gestor de cultura:

> Esses gênios a gente tem que cuidar. Agora, o artista comum não, eles que se cuidem. A gente só tem que mostrar como é. Mas gênio? Gênio é gênio. Você não acha gênio em qualquer lugar. Quem é doido igual à Pantera? Não existe no estado. O Pantera é música do cabelo ao dedão.

Na ocasião do lançamento da Lei Paulo Gustavo (LPG) em Aracaju, o então prefeito, Edvaldo Nogueira, expressou um pensamento similar:

> A cultura alimenta a minha alma, vai me botando mais inquietude, vai me transformando mais. Eu tô dizendo isso aqui e dando o meu exemplo para dizer da importância da cultura para todo mundo. O que causa em mim causa em todos. Cada um do seu jeito, cada um da sua forma, cada um da sua maneira, não é? Ouvir Dominguinhos e Yamandu Costa, né, tocando “Escadaria” [...] é de chorar, não é? É isso. Cultura é isso, né? Vai no Forró Caju, vai no Réveillon, vai no barzinho e escuta Pantera, né? Vai num barzinho e escuta Jiló cantando a música sertaneja. Vai ali na praça, vai como quem não quer nada, caminhando pela rua. Aí tá lá o Imbuaça fazendo arte, né? Em 79 eu era um estudante de medicina que não queria saber de nada, só queria estudar medicina. E foi além disso, a cultura que me ajudou a fazer uma opção social para melhorar a vida das pessoas. Eu larguei medicina para entrar na política e me arrependo também. São as opções da vida [...]. Essa cadeia, que é numerosa, envolve grandes nomes da música sergipana, como alguns dos que estão aqui, mas que envolve também o artista anônimo que toca no barzinho do Bugio ou do Siqueira Campos, que ninguém sabe da existência dele. São trabalhadores da cultura e que a gente também tá levando uma série de iniciativas (Edvaldo Nogueira).

Quando o político cita nomes específicos — como Pantera e Jiló —, enquanto se refere a “outros músicos” como “anônimos”, geralmente atuantes em bairros periféricos, está-se reproduzindo, ainda que inconscientemente, a histórica hierarquia no mundo das artes. Apesar de um discurso que aparenta valorizar “todos” os trabalhadores da cultura, o prefeito demonstra preferências estéticas que, por sua vez, funcionam como signos de distinção, pois se sabe que os artistas mencionados por ele — Dominguinhos e Yamandu — já estão canonizados

no imaginário popular brasileiro. Em outros termos, sua fala, além de tudo, pretende manifestar "bom gosto".

Outros exemplos mostram como a "diversidade cultural", "inclusão social", dentre outros termos correlatos, ganham significados diferentes na gestão cultural da cidade. O rótulo "músico de barzinho", que funciona como discurso discriminatório, também foi mencionado por uma gestora da FUNCAJU:

> Essa galera da universidade que fica questionando os formatos dos editais, que quer os editais totalmente autorais, não é de fato a galera que vive de música. A galera que vive de música é a galera que tá lá no barzinho, que não tem tempo, que não sabe lidar com documentação. E aí foi que [o presidente da FUNCAJU] começou a fazer alguns festivais voltados ao pessoal de bar. Ele fez o festival da canção, só que, mesmo assim, era muito complicado porque, por mais que você estava voltado para músicos dessa cena, era difícil chegar nessa cena, porque a música de barzinho tá no barzinho. Ele tá trabalhando, ele é muito inconsistente, ainda que exista um edital pra ele tocar, que beneficia a vida dele. Então, [a política cultural] não dialoga com o que ele precisa, com a necessidade dele.

Mas, para além do discurso oral, a distinção é representada também nos editais, especialmente nos critérios de avaliação e nas categorias de premiação, como demonstro no quadro 7. No edital FUNCAJU/LPG, por exemplo, a categoria "Som de Barzinho/Cover (Solo/Duo)" reflete um rebaixamento conferido às "práticas de reprodução musical" e que são associadas ao circuito comercial e funcional — "noite aracajuana" —, em oposição à estética que as políticas culturais privilegiam. Ao estabelecer uma remuneração mais baixa a esse formato, o edital materializa a desvalorização simbólica dessa frente de trabalho.

Eixo Analítico	Mecanismo observado	Exemplo/Descrição	Função Simbólica
Hierarquização de Categorias e Gêneros	Nomenclaturas classificatórias por status	Categorias com nomes de artistas consagrados no edital FUNCAP Festejos Juninos 2024 ("PAULINHA ABELHA", "EDGAR DO ACORDEON") com valores de cachê diretamente proporcionais ao prestígio presumido	Estabelece uma gradação de prestígio artístico e mercadológico
Hierarquização de Categorias e Gêneros	Discriminação por formato de apresentação	"Som de Barzinho/Cover (Solo/Duo)" – FUNCAJU/LPG com um dos menores valores (R$ 3.000,00)	Tende a atribuir pouco valor a formatos associados à reprodução e não à autoria
Hierarquização de Categorias e Gêneros	Hierarquia por experiência	"Exposições Virtuais Iniciantes" (R$ 2.000,00) × "Criação Artística	Associa valor financeiro ao capital simbólico e histórico acumulado

		PRO" (R$ 50.000,00) – FUNCAJU LAB 2020	
Valorização do Capital Simbólico e Burocrático	Ênfase em portfólio e trajetória	Critérios como "relevância da trajetória" e "maior número de realizações" – presentes em vários editais	Favorece artistas já legitimados institucionalmente
Valorização do Capital Simbólico e Burocrático	Domínio da linguagem tecnocrática	Critérios como "viabilidade de execução" e "coerência metodológica" exigem domínio de escrita de projetos	Exclui artistas periféricos com pouca familiaridade com o vocabulário burocrático
Valorização do Capital Simbólico e Burocrático	Proibição de remuneração ao proponente	Edital SEBRAE (2023) veta cachês para o próprio artista	Desvaloriza o trabalho criativo e intelectual do agente cultural
Inclusão Condicionada e Hierarquias de Valor	Burocratização da participação	Exigência de CNPJ, notas fiscais, prestação de contas	Impõe barreiras de acesso a agentes informais e periféricos
Inclusão Condicionada e Hierarquias de Valor	Valorização da criação intelectualizada	Priorização de projetos de pesquisa e formação em detrimento da difusão cultural popular	Reforça uma estética legitimada associada à originalidade e à intelectualidade

Quadro 6: Mecanismos de distinção simbólica nos editais.

Seguindo a análise baseada nos editais, observa-se também que, ao privilegiar gravações — single, EP, álbum, videoclipe e DVD —, os tipos de premiações reproduzem a mesma distinção. Há um direcionamento explícito de grande parte dos recursos para o que Turino (2008) definiu como "campo de gravação". O autor enfatiza o domínio desses campos sobre outras práticas musicais, especialmente em sociedades cosmopolitas.

> A concepção cultural da música mudou para gravações – a forma pela qual a maioria dos cosmopolitas experimenta a música – como a "coisa real", não como uma representação de outra coisa. Nas sociedades capitalistas, músicos e músicas "reais" ou pelo menos bem-sucedidos são amplamente conceituados em relação a apresentações profissionais, gravações (vídeo e áudio) ou (geralmente) alguma combinação dos dois. Mesmo para bandas de bares locais, tornou-se obrigatório fazer CDs para promoção e venda em shows, se quiserem ser levados e se levarem a sério (Turino, 2008, p. 25).

Um outro exemplo representativo foi a criação da categoria "Aracajueiros" no primeiro edital organizado pela FUNCAJU durante a pandemia. Essa categoria tinha a premiação mais elevada, o que sugere um privilégio àqueles percebidos como "artistas autorais" ou "da terra", em contraste com as demais categorias designadas como "cantores de arrocha" ou "som de barzinho", que ofereciam valores significativamente mais baixos.

Segundo Bourdieu (2007), os indivíduos são socialmente reconhecidos através de um sistema de sinais — qualificados como "distintos", "vulgares" etc. — que se manifesta nas práticas, nos estilos de vida e nos gostos dos sujeitos sociais.

> O princípio de divisão em classes lógicas que organiza a percepção do mundo social é, por sua vez, o produto da incorporação da divisão em classes sociais. Cada condição é definida, inseparavelmente, por suas propriedades intrínsecas e pelas propriedades relacionais inerentes à sua posição no sistema das condições que é, também, um sistema de diferenças, de posições diferenciais, ou seja, por tudo o que a distingue de tudo o que ela não é e, em particular, de tudo o que lhe é oposto: a identidade social define-se e afirma-se na diferença [...]. As oposições mais fundamentais da estrutura das condições — alto/baixo, rico/pobre etc. — tendem a impor-se como os princípios fundamentais de estruturação em relação às práticas e à percepção das práticas (Bourdieu, 2007, p. 164).

Nesse sentido, estudar a profissão musical enquanto elemento constitutivo do *habitus* ganha relevo, especialmente quando consideramos as históricas formas de distinção entre "artista" e "artesão", entre "trabalho artístico" e "trabalho mecânico" ou entre músicos "ordinários" e "extraordinários". Ao refletir sobre tais dualismos, Richard Sennett (2015) problematiza a separação entre o "artífice" — o músico comum, o executor — e o "artista" — o gênio, o criador. Segundo o autor, a dicotomia tem raiz na mudança social que separou a figura do artífice medieval da do artista moderno, mais especificamente na ideia de "originalidade".

> [...] a arte parecia situar o artista em posição mais autônoma na sociedade que o artífice, e isto por um motivo específico: o artista pretendia dotar sua obra de originalidade, que é uma característica dos indivíduos sozinhos, isolados. Na verdade, poucos artistas do Renascimento trabalharam no isolamento. A oficina de artesanato teve prosseguimento na forma do estúdio do artista, cheio de assistentes e aprendizes, mas os mestres desses estúdios efetivamente atribuíam um novo valor à originalidade do trabalho ali efetuado; a originalidade não era um valor celebrado pelos rituais da guilda medieval. O contraste ainda hoje informa nossa visão: a palavra "arte" parece designar obras únicas ou pelo menos singulares, ao passo que artesanato remete a práticas mais anônimas, coletivas e contínuas. Mas é preciso desconfiar desse contraste. A originalidade também é um rótulo social, e os originais estabelecem laços especiais com as outras pessoas (Sennett, 2015, p. 71).

Seguindo o raciocínio de Sennett, a "inovação" — para usar um termo próprio das políticas culturais — passou a ser a marca do artista-gênio, um indivíduo que, ao contrário do artífice medieval orientado pela comunidade, passou a voltar-se para si mesmo. Em síntese, a concepção de "arte" parece estar relacionada à ideia de criação e autoria: "o que diferencia o artista do artesão é justamente a atividade intelectual do primeiro" (Pifano, 1998, p. 121).

Ainda sob a perspectiva de Sennett (2017), a valorização do singular e do único — como nos discursos de que "gênio é gênio" ou de que "você não acha gênio em qualquer lugar" — cria a figura do "mestre sozinho", cuja habilidade parece tão pessoal que seus segredos e inspirações morrem com ele, dificultando a transmissão do conhecimento. Em consonância, o

historiador britânico Tim Blanning (1942-), na obra “O triunfo da música” (2011), reflete sobre a “sacralização” de determinados artistas, a exemplo de figuras como Beethoven, Wagner e Liszt, e como esse padrão de consagração tem se repetido na contemporaneidade.

Para esse autor, a comercialização da música levou a uma crescente bifurcação entre músicos que compunham e tocavam para o grande público e os que compunham e tocavam para si, na esperança de conseguir popularidade e recompensa material entre apreciadores da boa música, sem sacrificar sua integridade. “Qualquer ideia de compor música de fundo para ser tocada enquanto as elites jantavam, jogavam cartas ou assistiam a queimas de fogos era condenada” (Blanning, 2011, p. 125).

Em perspectiva oposta, as ciências humanas têm se baseado na desnaturalização de uma arte inefável, submetendo a obra, seus criadores e mediadores ao tratamento “ordinário” da análise científica, o que possibilita compreender as dinâmicas sociais, políticas e econômicas por trás de narrativas romantizadas. Isso implica desconstruir o mito do gênio criador, em que o artista seria alheio ao mundo burocrático, alienante e rotineiro. Segundo Bourdieu,

> A renúncia ao angelismo do interesse puro pela forma pura é o preço que é preciso pagar para compreender a lógica desses universos sociais que, através da alquimia social de suas leis históricas de funcionamento, chegam a extrair da defrontação muitas vezes implacável das paixões e dos interesses particulares a essência sublimada do universal (Bourdieu, 1996, p. 16).

*

A desigualdade social vivenciada pelos tocadores estimula um processo de autorrotulação que reflete diretamente o *habitus* formado sob condições de subordinação simbólica. Ao internalizar a desvalorização de seu ofício, esses agentes tendem a reproduzir, em sua própria autodefinição, a hierarquia que os relega a posições inferiores. A afirmação de Patrícia Rocha, por exemplo, ao se apresentar como “animadora de festas”, é mais do que uma simples escolha de palavras; expressa a aceitação prática de uma identidade criada e imposta pelo olhar dominante.

Ainda assim, embora os critérios de exclusão permaneçam implícitos nos editais, o músico percebe essa desvalorização e reage com ações destinadas a reverter sua representação social. Algumas delas já foram indicadas nas sessões anteriores: a padronização visual, o investimento em equipamentos de qualidade, a produção de arranjos e convenções autorais, o uso do *Virtual Sound* (VS), entre outras tentativas de acúmulo de capital simbólico por meio da manipulação da imagem.

*

É interessante observar, por exemplo, a contradição entre o orgulho de animar festas e o descontentamento com a sua representação social. Desse modo, a valorização do "dom" artístico — associado à habilidade de identificar o gosto do público e memorizar um repertório variado — pode ser lida de formas diversas. Primeiramente, o discurso representa a chamada "ideologia carismática", conforme criticada por Bourdieu:

> Contra a ideologia carismática, segundo a qual os gostos, em matéria de cultura legítima, são considerados um dom da natureza, a observação científica mostra que as necessidades culturais são o produto da educação: a pesquisa estabelece que todas as práticas culturais (frequência dos museus, concertos, leituras etc.) e as preferências em matéria de literatura, pintura ou música, estão estreitamente associadas ao nível de instrução (avaliado pelo diploma escolar ou pelo número de anos de estudo) e, secundariamente, à origem social (Bourdieu, 2007, p. 9).

Em outras palavras, o que é percebido como uma "aptidão natural" para cativar a audiência é, na verdade, a manifestação de um capital cultural incorporado, adquirido por meio de um longo processo de inculcação. A leitura da situação social — como "ler os lábios das pessoas" ou "sentir o clima" — resulta de um saber adquirido a longo prazo. A reprodução da "ideologia carismática", portanto, tende a encobrir as condições sociais, materiais e históricas que tornaram essa habilidade possível.

4.5 Entre táticas imediatistas e táticas de permanência

Como foi apresentado na introdução, a teoria de Bourdieu sugere que enquanto os agentes "dominantes" se utilizam de "estratégias de conservação" para manter suas posições elevadas no campo, os "pretendentes" empregam "estratégias de subversão" (Bourdieu, 1986). No entanto, reitero que interpretar as ações de agentes ingressantes como "estratégias de subversão" não reflete a realidade de todos os campos sociais. Nesta pesquisa, por exemplo, os tocadores não assumem condutas necessariamente subversivas, pois nem sempre se busca apreender a estrutura do campo, acumular os tipos de capital necessários e transformar o *status quo*.

Por essas razões, as ações do grupo de músicos aqui observados podem ganhar mais relevo sob o auxílio do conceito de "tática", proposto por Certeau (1998). Para este autor, "estratégia" é um tipo de ação típico de agentes detentores de poder, enquanto "tática" é a "arte do fraco" (Certeau, 1998, p. 47).

> Sem cessar, o fraco deve tirar partido de forças que lhe são estranhas. Ele o consegue em momentos oportunos onde combina elementos heterogêneos (assim, no supermercado, a dona-de-casa, em fazer de dados heterogêneos e

> móveis, como as provisões no *freezer*, os gostos, apetites e disposições de ânimo de seus familiares, os produtos mais baratos e suas possíveis combinações com o que ela já tem em casa etc.), mas a sua síntese intelectual tem por forma não um discurso, mas a própria decisão, ato e maneira de aproveitar a "ocasião" (Certeau, 1998, p. 47).

A partir dessas premissas, optei por agrupar as táticas identificadas em dois eixos: a) noções de "sergipanidade"; b) modos de lidar com a tecnocracia.

4.5.1 Noções de sergipanidade

Como foi visto, a expressão "sergipanidade" pode ser instrumentalizada com diversas finalidades. É, ao mesmo tempo, um recurso útil para a construção da "identidade local", para gerar sentimentos de pertencimento, para produzir lucros políticos, sociais e econômicos; e/ou para se alinhar ao ideário da economia criativa. Interpretei a "sergipanidade" propagada pelos órgãos públicos, por exemplo, como uma "tradição inventada" (Hobsbawn e Ranger, 2008).

Nesta seção, analiso a perspectiva de alguns músicos sobre a noção de "sergipanidade", seja no discurso verbal, seja nos modos de fazer música. Direciono o foco na produção musical dos tocadores, o que inclui concepções sobre autoria e gravação de mídias digitais. Em outras palavras, observo as formas de estruturação sonora, as escolhas de timbres, de levadas rítmicas, entre outros aspectos sonoros/estéticos que podem ou não se aproximar das expectativas estéticas das curadorias dos editais.

Cumpre ressaltar, nesse sentido, que grande parte das trajetórias dos tocadores nem sempre tem contato com o campo de gravação ou, quando tem, as produções não visam necessariamente atender às "exigências dos editais". Seria equivocado, portanto, interpretar a inserção no mundo das gravações como uma "tática" específica para participar dos editais. Em vez disso, faz mais sentido pensar a gravação e comercialização de músicas como um reflexo das expectativas artísticas de sujeitos socializados num contexto em que acumular *singles*, álbuns e videoclipes em seus respectivos portfólios[164] é uma forma de obter reconhecimento — capital simbólico. Por isso, são movimentos "táticos", mas desenvolvidos com o objetivo de integrar o campo mais amplo da música.

Mesmo sem absorver plenamente as regras explícitas e implícitas dos editais, e nem sempre com intenções de subverter a lógica dominante, esses músicos desenvolvem táticas baseadas em intuições, suposições ou compreensões fragmentadas das normas. Cada agente

[164] Ver os "mecanismos de distinção simbólica dos editais" no quadro 14.

interpreta as exigências dos editais a partir de um campo de visão específico, filtrando-as por suas próprias categorias de percepção e pelo horizonte de possibilidades que lhes é acessível. As ações que emergem dessa leitura não devem, contudo, ser compreendidas como equivocadas, mas como respostas coerentes com o modo particular de internalizar as estruturas simbólicas do campo.

*

Para um músico como Fabinho Melo, por exemplo, sergipanidade representa sua própria prática cotidiana de tocar forró, um tipo de forró que ele conhece e produz desde a adolescência, quando cantava nas "festas de prefeituras". Seu trabalho contém traços performáticos e sonoros que remetem àquele tipo de forró identificado como "forró eletrônico" — nas palavras de Trotta (2009) — ou "forró universitário" — nas palavras de Márcio, vocalista da banda Naurêa. Por isso, ele demonstra inconformismo ao não ser contemplado nos editais, pois, para ele, que nasceu e viveu em Propriá — interior do estado —, sua música representa a "autêntica" música sergipana.

Essa concepção, contudo, é fruto tanto das suas convicções — suas disposições incorporadas — como das narrativas institucionais que mobilizam o "interior" como fonte da diversidade cultural de Sergipe. Vale lembrar os discursos de gestores sobre a necessidade de conhecer a cultura do interior para "compreender suas próprias identidades". Como consequência, essas declarações ressoam nas subjetividades dos músicos, que passam a formular modos de obter visibilidade frente às políticas culturais.

Seja como for, tomemos como exemplo a sua música "O encanto"[165], lançada em março de 2025. O arranjo foi elaborado pelo tecladista Fagner Dias, mais conhecido como Faguinho, que já integrou a banda Calcinha Preta — e, por acaso, se tornou meu interlocutor ao ingressar na graduação em música da UFS em 2024, enquanto eu atuava como professor substituto naquela instituição. Por possuir conhecimento prático sobre a "linguagem musical" que Fabinho pretendia transmitir, Faguinho foi convidado para a produção. Ele estruturou a canção sobre a base do "forró romântico" — termo êmico usado para se referir à levada de bateria, baixo, guitarra e sanfona de bandas como Calcinha Preta, Limão com Mel, Magníficos, entre outras — e inseriu várias camadas de teclado sintetizador cujos timbres remetem à produção daquelas bandas.

Além disso, "O encanto" é uma "versão" da famosa canção "Take on me", do grupo norueguês A-ha. A primeira parte da introdução é uma "colagem" da música original. A

[165] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6asqmzAn84c&list=RD6asqmzAn84c&start_radio=1>. Acesso em: 26 de outubro de 2025.

melodia do canto é reproduzida de forma praticamente integral, preservando o contorno melódico e o desenho rítmico da obra de referência. Ainda na introdução, surge uma espécie de "vinheta", uma voz grave, como se fosse uma "voz de locutor", com efeitos de eco e reverberação, anunciando o nome do artista. Esse tipo de recurso é comum nas produções de bandas como Aviões do Forró e Asas Livres, por exemplo. As introduções de suas músicas frequentemente incluem uma locução masculina em registro grave, acompanhadas de frases de efeito, como "a sensação do momento", "o vaqueiro do sucesso" ou "volume 3". Ou seja, trata-se de uma obra "autoral" que conserva elementos estéticos explicitamente criticados pela cena alternativa, ao mesmo tempo em que são promovidos e instrumentalizados pela classe político-empresarial de Sergipe.

*

De maneira similar, para Penka Batera, "sergipanidade", em termos de música, é representada pelo arrocha. Embora demonstre satisfação em estar tocando com a banda Calcinha Preta, certa vez lhe perguntei se ele não tinha interesse em escrever projetos para os editais. Ele respondeu: "não, como baterista não, mas como cantor sim. Tenho aquele projeto lá que a gente fez no estúdio, mas foi um momento descontraído, né? Tipo uma brincadeira. Mas não tenho, tipo, um projeto. Só mesmo esse lance do estúdio".

Essa "brincadeira" que Penka comentou aconteceu no estúdio em que ele costuma ser contratado para gravar bateria em projetos musicais alheios. Num momento de "pausa", resolveu pegar o teclado e "brincar". Os amigos gravaram e postaram no YouTube[166]. Insisti, então, que os editais poderiam lhe possibilitar trilhar esse caminho. Ele reagiu com entusiasmo, perguntando-me sobre como deveria proceder. Passei algumas informações e destaquei o que eu imaginava ser valorizado nas instâncias políticas, como a ideia de fortalecer a cultura local. Desse modo, quando questionei como seria o seu projeto como cantor, ele respondeu da seguinte maneira:

> Eu ia tentar produzir alguns temas em cima de alguns artistas daí, tipo de arrocha, de música que tá tocando muito. Meu argumento seria que o arrocha é muito forte. Iria dar como exemplo os artistas que são estourados, que é o Devinho [Novaes...[167]], que é essa galera que toca muito por aí. Eles não são sergipanos e tal, mas eles fazem uma arrocha que basicamente é o ritmo que se consome mais, né? Mas isso aí já veio de fora. A galera acha que é cultura daí, mas não é. Porque a Bahia, basicamente, é a mãe do arrocha, né? Acho que, no Brasil, é também do axé e do pagode. E é o que a gente consome aí. Na Bahia, sim, existem os ritmos autênticos que a gente sabe, mas em Sergipe

[166]Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UUhzWattnDc&list=RDUUhzWattnDc&start_radio=1>. Acesso em 13 de agosto de 2025.
[167] Comento sobre Devinho Novaes quando descrevo as "terças do arrocha". Ver seção 3.1.3.

> [...], se parar para analisar, de Sergipe de forma nenhuma. Tem não, velho. Todo boteco que você vai é arrocha, velho. É difícil você ir num boteco hoje em Aracaju e não ter um teclado e um cara cantando. É arrocha, só que não é uma cultura daí. Então não é algo regional de forma nenhuma. Mas eu iria tentar trabalhar em cima disso aí, que é o que eles acham, né? (Penka Batera).

Ou seja, ele destaca a predominância do arrocha em Sergipe e reconhece que o gênero tem origem na Bahia. Apesar disso, ele interpreta que o arrocha é institucionalmente valorizado — "que é o que eles acham, né?" — e, a partir disso, se projetaria como cantor nesse nicho. Em outras palavras, trata-se de uma tática que, embora não tenha sido colocada em prática, revela como as concepções sobre a sergipanidade variam. Neste caso, como ele está envolvido com o "*mainstream* sergipano", a "sergipanidade institucional" que chega ao seu horizonte é aquela representada por discursos de uma classe política — que, reitero, não é a mesma que converge com os valores da cena alternativa.

É interessante notar que Penka nasceu em Brejo Grande, município situado na foz do rio São Francisco, ou seja, em um lugar mais próximo de Alagoas que de Sergipe, o que dá substância para entender a designação pejorativa "Sergipe é o quintal da Bahia". Ele passou a morar em Aracaju por volta de 2018, quando tinha 25 anos. Em outra ocasião, afirmou que o que lhe motivou a tocar bateria foi o "swing do pagodão" — cujos ícones nacionais são Léo Santana e Harmonia do Samba, por exemplo.



Figura 45: Penka Batera aos 11 anos tocando bateria. Fonte: Arquivo pessoal do baterista.

Mas o ponto a que quero chegar é que tanto Penka quanto Fabinho são do interior, ambos oriundos de cidades limítrofes, e possuem trajetórias permeadas por musicalidades que formaram seus gostos, moldaram suas carreiras e suas formas de pensar música. Ainda que isso possa ser interpretado sob um viés adorniano — como geralmente é —, ou seja, como um reflexo de uma indústria cultural que homogeneiza gostos, torna-se necessário identificar quais

discursos devemos considerar ao falarmos sobre “sergipanidade” ou “cultura do interior”. O que seria mais “legítimo”? O que é formulado por gestores culturais que nasceram e residem em Aracaju, resguardando-se em discursos consagrados de diversidade cultural? Ou as concepções de artistas nativos?

Nesse sentido, é representativa uma reportagem do “Giro Sergipe”, um quadro integrado à programação de uma emissora local afiliada da Globo[168]. Para celebrar o “Dia da Sergipanidade”, comemorado no dia 24 de outubro, o quadro entrevistou, em 2024, a Mestra Dona Nadir. Ela é considerada a principal representante das manifestações culturais da Mussuca, uma comunidade quilombola situada na cidade de Laranjeiras — cidade que, como se vê, é a principal referência para pensar as culturas de tradição oral no estado. Existem muitos estudos acadêmicos que refletem sobre a Mussuca e o papel de guardiã das manifestações deste lugar desempenhado por Dona Nadir, a exemplo dos grupos “Samba de Pareia” e “São Gonçalo” (Oliveira, 2007; Santos, 2017; Silva, 2019). Naquela entrevista, contudo, quando fora perguntada sobre qual era seu cantor favorito, ela respondeu: “Joilson, o fenômeno do arrocha”.

*

É interessante notar que algumas práticas musicais dos tocadores, ao se alinharem de alguma forma à estética do *mainstream*, tendem a não serem vistas como algo que está “à margem”, mas como uma espécie de desdobramento da lógica hegemônica. Isto é, embora não vinculados aos *castings* dos grandes empresários do ramo de eventos, suas condutas se alinham às formas dominantes de fazer música. Apesar disso, são “dominados” tanto no campo hegemônico quanto no campo das políticas culturais.

A similaridade com o *mainstream* também aparece em outros aspectos. As grandes bandas costumam circular em ônibus personalizados, com retratos e *slogans* estampados. Por sua vez, essa prática inspira artistas de menor projeção, que adaptam os recursos às suas possibilidades. No caso de Fabinho Melo, por exemplo, a divulgação é feita por meio de uma “carretinha” acoplada ao seu carro, plotada com sua logomarca.

[168] Disponível em: <https://redeglobo.globo.com/se/tvsergipe/noticia/assista-a-homenagem-aos-mestres-culturais-do-giro-sergipe-no-globoplay.ghtml>. Acesso em 23 de dezembro de 2024.



Figura 46: “Carretinha” com a marca de Fabinho Melo. Fonte: João Luís Meneses.

No canto, por exemplo, Fabinho Melo, Jotta e outros tocadores costumam cantar em tonalidades agudas, recurso comum entre intérpretes de forró e arrocha. Nesse universo, quanto mais extensa a tessitura vocal, maior o reconhecimento do cantor. Daniel Dial, vocalista da Calcinha Preta, atinge notas em torno de dó 5 — ou seja, acima do alcance médio de um tenor. Além da tessitura, a projeção vocal tende a ser “metalizada”. A descrição da fonoaudióloga Mara Behlau (2004) descreve bem esse tipo de emissão:

> O uso excessivo da laringe confere à emissão uma característica tensa, e identifica-se o foco vertical de ressonância como baixo. A voz parece estar presa na garganta e não apresenta riqueza de harmônicos e projeção adequada no ambiente. Também o uso excessivo da faringe confere à emissão uma característica tensa, mas o foco vertical não se apresenta tão baixo e é geralmente acompanhado de uma característica metálica na voz, pela reflexão do som nas paredes rígidas da faringe (Behlau, 2004, p. 105).

Quando eu tinha cerca de quinze anos, fui indicado pelo padre da igreja que eu cantava para fazer um teste em uma banda de arrocha chamada Asas Morenas, grupo que fazia sucesso no estado e adjacências. Durante o teste, diziam que, nas partes mais agudas, eu “desafinava”. Fui reprovado. Com o tempo, percebi que “desafinado” ali não se referia exatamente à falta de precisão tonal, mas à ausência de um timbre metálico e agudo. O que se esperava era um estilo de canto específico, associado a uma ideia igualmente específica de potência vocal.

Ainda sobre a maneira de cantar valorizada nesse estilo, vale ressaltar que é incomum incorporar o sotaque sergipano no canto. Ao mesmo tempo em que os cantores

possuem uma maneira de falar típica da região, quando passam a cantar, ouve-se “thi” e “dhi”, como se pronuncia no Rio de Janeiro, por exemplo, em vez de “ti” e “di”. No entanto, essa é uma prática comum entre diversos cantores, mesmo entre os alternativos. Uma das possíveis explicações para isso é a histórica hegemonia da cultura sudestina em nível nacional. O consumo de produtos culturais oriundos, especialmente, do eixo Rio-São Paulo orientou, mesmo que inconscientemente, a forma de cantar e falar de artistas nordestinos. Isso pode ser percebido, inclusive, em cantores de alcance nacional, como Chico César, Elba Ramalho, Zeca Baleiro. Entre Sergipe e o Rio Grande do Norte há diferenças culturais significativas, mas o “ti” e o “di” são compartilhados por todos os estados desse entremeio — a Bahia e o Ceará são exceções.

Por essa via, cabe um parêntese. Os músicos vinculados à cena alternativa têm feito esforços conscientes para não reproduzir sotaques de fora. Nos fonogramas essa constatação fica ainda mais evidente. Contudo, por se tratar de um movimento de caráter político e recente, percebe-se que nem sempre se consegue cantar uma música inteira com o mesmo sotaque. O mesmo se observa em discursos públicos tanto de artistas quanto de profissionais de outras áreas, como no jornalismo e no teatro.

Lembro-me que, nas minhas primeiras experiências com o teatro, por eu ter sido elencado como ator, produtor musical e preparador vocal, uma das minhas principais “reclamações” recaía sobre o sotaque. Na peça “Leandro na trilha do cordel”, do grupo Imbuaça, estávamos retratando a vida de um cordelista paraibano. Seria contraditório manter um sotaque dissociado daquela região. No entanto, minhas críticas nem sempre eram bem-vindas, porque há no mundo do teatro a ideia de “sotaque neutro”. Para muitos atores sergipanos, possuir um “sotaque neutro” faz parte de uma expectativa profissional; é um exercício diário, pois se pretende, em muitos casos, conseguir trabalhos em lugares como São Paulo e Rio de Janeiro. Ou seja, “sotaque neutro” — se é que existe — significa reproduzir maneiras de falar não nordestinas.

***

Outros músicos compreendem a “sergipanidade” de maneira relativamente próxima à noção compartilhada pelo Estado, isto é, a de que a autenticidade da música sergipana reside nas manifestações culturais do interior. Nesse sentido, dentre os tocadores, o único que se aproxima da ideia mais convencional de autoria e sergipanidade é Geo Sants. Suas composições, como descreverei a seguir, revelam um forte movimento de pesquisa e ressignificação de elementos da cultura de tradição oral.

Na semana em que se comemora o Dia da Sergipanidade, o cantor compartilhou em suas redes sociais uma foto — figura 52 — cuja legenda faz a seguinte pergunta: “Esse figurino te lembra alguma manifestação popular de Sergipe?”. Essa foi a primeira de uma série de publicações que sinalizavam o lançamento do seu novo álbum, “Sergipequeninho”, financiado pela Lei Paulo Gustavo (LPG).



Figura 47: Geo Sants divulgando seu novo trabalho autoral. Fonte: Perfil do Instagram de Geo.

Ao tentar responder à sua pergunta, antes mesmo de consultá-lo, sugeri que seu figurino faz lembrar trajes típicos de manifestações populares do ciclo natalino sergipano, sobretudo das “Taieiras”, do “Cacumbi” e do “São Gonçalo” — encontradas em diferentes cidades do estado: Laranjeiras, Lagarto, Japaratuba, Itaporanga, Nossa Senhora do Rosário etc. As mangas longas e coloridas, com babados e fitas, juntamente com a mistura das cores branca, rosa, laranja e vermelha, remetem, principalmente, ao aspecto festivo desses cortejos, que presenciei algumas vezes em edições do Encontro Cultural de Laranjeiras.

Por se tratar de uma indumentária estilizada, é difícil identificar um folguedo específico, o que me fez ter dúvidas. No entanto, quando lhe apresentei essa descrição, Géo confirmou minhas interpretações, acrescentando que os babados da camisa foram uma referência aos “Parafusos”, um grupo folclórico da sua cidade, Lagarto.



Figura 48: São Gonçalo no 49º Encontro Cultural de Laranjeiras. Fonte: Cláudia Fialho[169].

Embora Geo se identifique mais precisamente como um cantor "pop" — como demonstra a sua trajetória descrita na seção 4.1.5 —, ele passou a incorporar elementos "regionais" em seu trabalho autoral a partir de 2021, quando lançou o *single* "Pedaço-país"[170]. A letra, por ser um recurso verbal, é a que mais simboliza o sentimento de pertencimento ao estado de Sergipe:

> Esse é meu chão, esse sou eu, essa é a raiz
> É toda cor, luz e sabor, pedaço-país
> O pôr-do-sol, rio e farol, eu moro aqui
> Terra de fé, e quem quiser, chegue, é só vir

Essa música foi arranjada sob uma base rítmica que, para mim, parecia um maracatu, mas, para Geo, se trata de uma "taieira". Certo dia, apresentei a canção para Gleidson, o percussionista da banda Timbal de Rua, e perguntei que ritmo era aquele. Gleidson, então, confirmou que era uma "taieira" — um folguedo típico de Laranjeiras.

Com esse relato, busco enfatizar que Geo, apesar de afirmar não ter conhecimento teórico sobre música, seus esforços para compreender as regras do jogo transformaram-no em um pesquisador das culturas populares. Ele explica que seu processo criativo para músicas autorais começa com a própria voz, mesmo não sabendo distinguir os ritmos nominalmente.

[169] Disponível em: <https://fotodoc.com.br/ensaio/laranjeiras-a-cidade-do-folclore-sergipano/>. Acesso em: 13 de setembro de 2025.
[170] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K_oCz6pdKos&list=RDK_oCz6pdKos&start_radio=1>. Acesso em: 13 de setembro de 2025.

Ele canta e grava todas as linhas melódicas e rítmicas em aplicativos e depois envia o material para os produtores musicais com quem trabalha.

> Como eu não sou um musicista, né, como eu não sei tocar com habilidade instrumentos, então eu me aproximo da produção musical através do som da minha própria voz. Quando eu penso numa música, numa composição, eu vou fazer tudo o que eu penso com a minha voz. Eu pego aqui um aplicativo de gravação, qualquer um, e vou gravando com a minha voz o que eu penso que poderia ser. E é isso que eu mando pra Danilo, porque, tipo, você vai usar seu violão, vai usar o teclado, né? E eu vou usar a minha voz (Geo Sants).

Ou seja, apesar de não se considerar "musicista", ele demonstra bastante conhecimento sobre o conteúdo que quer transmitir. Em resumo, Geo Sants é um músico que desenvolveu habilidades na escrita de projetos a partir da pandemia. Isso foi dito por ele quando nos encontramos em 2023, na ocasião do Edital de Economia Criativa do SEBRAE — cuja dinâmica descrevi na seção 2.3.2. Apesar de aparentar ser "dominante" no campo das políticas culturais — sobretudo por ter sido selecionado em editais mais vezes que os demais músicos —, sua condição ainda é a de um pretendente, já que, além de recém-chegado, ele reside na cidade de Lagarto, onde não há tanta concorrência quanto em cidades mais próximas da região metropolitana. Essa informação estatística é importante para situá-lo no campo, pois os demais participantes moram em Aracaju ou Nossa Senhora do Socorro — cidade vizinha da capital.

Além disso, apesar de ser engajado politicamente, suas ações não visam subverter o *status quo*. Pelo contrário, seus esforços demonstram que ele apreendeu as regras do jogo, mas as mobiliza para ganhar espaço nos editais. Os projetos descritos — as músicas, o figurino etc. — expressam claramente essa assimilação. Quando ele utiliza a palavra "país" para intitular uma música, ele estabelece diálogo direto com o *slogan* "Sergipe é país do forró". Do mesmo modo, quando faz referência aos símbolos folclóricos ou aciona termos como "raiz", "chão" e "terra", ele está convergindo com a ideia institucionalizada de "diversidade cultural".

**

Com perspectiva ligeiramente parecida, Gleidson aponta que "Sergipe tem muito mais a oferecer do que os clichês sonoros que se ouvem nos rádios". Sua percepção está diretamente ancorada em sua trajetória iniciada com o projeto "Lateiros Curupira":

> Pô, velho, a gente teve a oportunidade de ter uma forma de conhecimento diferente da galera que vem hoje e até mesmo das antigas, na verdade. A gente teve oportunidade de conhecer a música sergipana, pô, na real mesmo, de ir lá, tá ligado? Tipo, a gente já teve isso dentro do projeto, na verdade, de ir para a Mussuca pra ver apresentações de Samba de Pareia, tá ligado? Mussuca é um povoado de laranjeiras, o quilombo mais antigo daqui (Gleidson).

Graças ao projeto Lateiros Curupira e à convivência com mestres como Ton Toy, Gleidson tornou-se um profundo conhecedor dos padrões rítmicos de diversas manifestações populares sergipanas. Foi por essa razão que recorri a ele durante a análise da música "Pedaço-país", de Geo Sants. Foi também por isso que ele acabou sendo uma espécie de "consultor" ao longo da pesquisa.

Em 2024, por exemplo, a TV Sergipe — afiliada da Globo — convidou-me para falar sobre música no Dia da Sergipanidade. A repórter que fez o contato destacou que minha presença seria pertinente por eu possuir formação em música — o que reforça o peso do capital cultural formulado por Bourdieu. Num primeiro instante, aceitei a proposta, considerando a visibilidade que o programa me proporcionaria. Mas quando ela passou os detalhes da dinâmica do programa, comecei a desconfiar que eu poderia passar por um constrangimento.

O local escolhido foi o Mercado Municipal — espaço que, em qualquer cidade, tende a funcionar como vitrine simbólica das "identidades locais", geralmente associadas a imagens e objetos tradicionalizados, como rendas, artesanato, comidas típicas etc. Além disso, eu dividiria o bloco com dois grupos folclóricos: os Bacamarteiros da cidade de Capela e a Banda de Pífanos de Propriá. Em entrevistas como essa, a expectativa tácita é de que o "especialista" seja capaz de distinguir, por exemplo, um samba de pareia de um samba de coco, ou de reconhecer as diferenças entre os ritmos, trajes, instrumentos e contextos de manifestações tradicionais. Ela não sabia, porém, que eu nada entendia sobre a sergipanidade que eles esperavam ouvir. Minha trajetória formativa esteve distante desses universos — tanto em termos de vivência quanto de pesquisa.

Chamei Gleidson para me acompanhar. Pedi para que ele falasse em meu lugar, mas ele se sentia tímido frente às câmeras. Então, combinamos que eu falaria resumidamente sobre aspectos culturais dos estilos e ele reproduziria no pandeiro as respectivas claves rítmicas.



Figura 49: Gleidson e eu na entrevista sobre o Dia da Sergipanidade[171].

No entanto, nosso "ensaio" não teve o resultado esperado. A entrevista foi rápida. As perguntas foram objetivas. Não houve tempo para elucubrações. Aliás, antes do início da transmissão, a orientação foi que todo mundo ficasse animado, "porque sergipanidade é alegria". Por fim, a impressão que ficou é mesmo a de que "talvez o sergipano sofra de ausência de caldo cultural" — repetindo a citação do jornalista Marcos Cardoso (2008, p. 186) —, pois a reportagem foi finalizada com uma execução coletiva de Luiz Gonzaga: Asa Branca.

*

Mas, para se contrapor a essa visão, bem como à ideia de que "Sergipe é o quintal da Bahia", Gleidson oferece argumentos que sugerem o oposto: a Bahia é que seria o quintal de Sergipe. Ele aponta para a existência de uma ancestralidade sergipana no axé baiano, citando o percussionista Pintado do Bongô, natural de Aracaju, como o "grande mestre" de Carlinhos Brown. Com efeito, há diversos registros em que o próprio Brown se refere a Pintado como mestre. Quando perguntado quem seria o seu ídolo, Carlinhos Brown respondeu:

> Por incrível que pareça, é Mestre Pintado do Bongô, que nasceu em Aracaju e veio morar neste bairro do Candeal. É de outra nação, da nação de Ketu — o Candeal é Angola. Me mostrou improvisação com percussão, muito antes de eu conhecer Miles Davis. Com ele eu soube o que era o Trio Mocotó e daí Jorge Ben. Ele tinha bandas do que se chama cuban jazz, tocava nos cruzeiros que vinham do Caribe e paravam na costa baiana. O cuban jazz aproxima muito a Bahia por causa da cultura iorubá. Cuba é iorubá, e a Bahia também (Carlinhos Brown, 2001 *apud* Lacerda, 2010, p. 109).

[171] Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/13040319/>. Acesso em: 25 de outubro de 2024.



Figura 50: Pintado do Bongô, Carlinhos Brown e Bebo Valdes. Fonte: Site de Carlinhos Brown[172].

A leitura de Gleidson, embora revele um sentimento pessoal de valorização da cultura sergipana, incorre no equívoco de atribuir a um indivíduo específico — no caso, o Mestre Pintado do Bongô — a origem ou a responsabilidade por um movimento cultural mais amplo. A trajetória de Brown e o próprio desenvolvimento do axé resultam de processos coletivos e históricos complexos, que envolvem redes de trocas, fluxos migratórios, transformações urbanas e apropriações múltiplas. Mesmo reconhecendo o papel formativo de Pintado na trajetória de Brown, é impreciso interpretar sua figura como a "fonte" da música baiana.

> Imaginem, como um caso extremo, uma pessoa que fez todas essas coisas: fez tudo, inventou tudo, representou, criou e experimentou o resultado, tudo sem a assistência ou cooperação de qualquer outra pessoa. Na verdade, quase não é possível imaginar tal coisa, porque todas as artes que conhecemos envolvem redes elaboradas de cooperação. Uma divisão do trabalho necessário ocorre. Caracteristicamente, muitas pessoas participam do trabalho sem o que a representação ou artefato não seria produzido. Uma análise sociológica de qualquer arte, portanto, investiga essa divisão de trabalho. Como são divididas as várias tarefas entre as pessoas que as fazem? (Becker, 1977, p. 206-207).

Além disso, recordo o cortejo da comunidade Maloca — o segundo quilombo urbano oficialmente reconhecido no Brasil — durante as festividades do Dia do Folclore, em 2023. Percebi que aquela ocasião poderia contribuir significativamente para esta pesquisa, pois estavam presentes nomes importantes como Ton Toy, Betinho Caixa D'água e outros mestres

[172] Disponível em: <https://www.carlinhosbrown.com.br/bio/1960-1989/>. Acesso em: 25 de outubro de 2024.

da comunidade. No ponto de parada do cortejo, havia um palco com sonorização montada. O grupo era formado por muitos tambores e apenas um violão, que estava sendo tocado pelo filho de Ton Toy. Cansado, ele me convidou para assumir o instrumento. Aceitei com entusiasmo e consegui acompanhá-los com facilidade, pois já conhecia grande parte do repertório — músicas da Timbalada, Olodum, entre outras. O episódio é ilustrativo: mesmo que mestres como Pintado do Bongô tenham desempenhado papel central na formação do axé baiano — anterior à própria criação da Timbalada —, o domínio da música baiana segue fortemente presente no imaginário cultural local.

*

Seja como for, sob a perspectiva de Gleidson, Sergipe possui ritmos musicais autênticos, dentre os quais ele destaca: Samba de Pareia, Samba de Coco, Embolada, São Gonçalo, Taieira, Lambe-Sujo, Caceteira e Batucada Buscapé. Esses ritmos, por sua vez, fazem parte do processo criativo da banda Timbal de Rua, que a partir de hibridismos rítmicos, sugere uma concepção própria de "autoria".

Nesse sentido, Gleidson enfatiza que a banda cria arranjos próprios ao incorporar músicas de outros gêneros. Essa flexibilidade, segundo ele, é crucial para a criatividade: "a gente pega música de arrocha e coloca no estilo da banda, mete um São Gonçalo na caixa, tá ligado? Porque a gente tem que ter identidade, né? Aí isso a gente faz. Isso eu faço questão: 'aqui vai ser meu arranjo'. Aí você pega um piseiro e coloca num ritmo de galope [...]. E por aí vai (Gleidson).

No entanto, para o grupo existe um certo limite nas misturas rítmicas. Ao falar sobre como a banda lida com o repertório, por exemplo, Baby distingue duas abordagens: uma para músicas consagradas e outra para músicas novas. Ele explica que, em alguns casos, manter os arranjos originais é uma forma de respeito e uma maneira de garantir a reação positiva do público, enquanto em outros, criar novos arranjos é essencial para firmar a identidade da banda:

> Eu acho que tem dois lados disso. Acho que não tem como tocar "Faraó" sem fazer o arranjo original, porque isso é história. Eu acho que tem que ter respeito. Eu acho que tem que conservar a história, tá ligado? Você pode mudar, mas tem arranjos e tem solos que não dá para mudar, tá ligado? Na minha cabeça não dá (Baby).

*

Vale comentar como essa busca de uma identidade sonora, incorporando elementos do que eles compreendem como "cultura local", é um interessante ponto de debate sob a perspectiva dos problemas que envolvem a noção de "sergipanidade". Por que eles ocupam

posição de pretendente no campo dos editais, mesmo dialogando com os princípios da inclusão social e diversidade cultural, tão importantes para as políticas culturais?

Quando perguntei sobre os motivos pelos quais os integrantes da Timbal de Rua acham que não são contemplados nos editais, as respostas convergem para uma mesma direção: a existência de "politicagem lá dentro [dos órgãos gestores]".

> Rapaz, [tem que ter] o conhecimento, velho. Acho que é isso. Quer dizer, eu tenho certeza que é conhecimento. Porque não existe, não, pô. Tipo, você tem portfólio, você tem tudo, você tá na ativa, você prova. Mas qualquer área que você coloca, você não entra. C******, assim, p****, o que é que tem que fazer pra chegar lá, tá ligado? P***, a gente tem tudo certo. A gente tem todos os requisitos, todos pra entrar. Porque a maioria da galera é negra. Só tem dois brancos. A gente é negro, a gente é da periferia. A gente tem o conhecimento, a gente conhece a história, que essa galera aí não tem, da música sergipana. Que é que eu tenho que fazer pra entrar agora? É o quê? Então, eu não sei nem explicar, na verdade. A única coisa é isso. Tem que ter alguém conhecido (Gleidson).

> A gente não foi contemplado em nenhum [edital], velho. E olhe que a gente já mandou proposta, viu? Gleidson mesmo, que é ele que fica responsável por essa parada. A gente dividiu funções dentro da parada, né, entre os sócios. Cada um ficou com uma área. E essa área de fechamento de show é Gleidson. Eu tô também ajudando, mas o contato mesmo é ele. Ele tentou muito aí. A gente segue, a gente segue tentando, na verdade, né? Onde tem, a gente pega e manda para ver se é contemplado (Baby).

Nesse sentido, "sergipanidade" parece funcionar como um marcador discursivo, cuja legitimidade varia de acordo com quem o produz. Assim sendo, o tipo de sergipanidade sustentado pela banda Timbal de Rua, mesmo que se aproxime dos valores institucionais, não é reconhecido.

4.5.2 Lidando com a tecnocracia

Para músicos acostumados à informalidade e às negociações diretas do circuito de bares e eventos, o primeiro contato com o campo dos editais representa um "choque" burocrático. As seleções públicas impõem uma série de exigências que são desafiadoras para agentes não "estabelecidos".

> Essa semana comecei a olhar pra essa realidade, mas eu não sei como fazer. É mais questão de instrução mesmo, saber como é que faz, questão de documentação e tudo mais. Eu acho que deveria ter uma expansão maior sobre como é que funciona isso, porque, para mim, eu só sei que existe, mas parece que na minha mente só existe para quem já é formado, para artista que já tá na praça, rodando por aí (Patricia Rocha).

Soma-se a isso a falta de acesso tecnológico: a inscrição nos editais depende do cadastro e da alimentação constante de plataformas digitais como o Mapa Cultural. Para quem tem pouco acesso à internet ou pouca familiaridade com o ambiente digital, essa exigência representa mais um fator de exclusão, privilegiando artistas que já possuem um acervo digital organizado e sabem como navegar nessas ferramentas institucionais.

> Como é que os agentes que são mais antigos, que não têm traquejo com tecnologia, escrita de projetos, que sempre estudaram para fazer a sua arte e não para ser web designer, não para ser marketing, não para ser influencer, entendeu? Como é que essas pessoas chegam a ter esse acesso? Só com alguma política pública eles competiriam, entre aspas, de uma maneira justa com essa galera que tá mais na mídia e que já aprendeu essa nova forma de fazer, porque hoje, qualquer profissão que você se forma, você vai precisar, além de ter todo o título da sua profissão, ainda saber editar vídeo, usar aplicativos. Enfim, o artista não é mais um artista (Geo Sants).

Proponho interpretar esse fenômeno estabelecendo analogia com o campo acadêmico. Para participar de um programa de pós-graduação, exige-se do candidato determinados conhecimentos prévios, muitos dos quais só se adquirem depois do seu ingresso, na prática de pesquisa, nas disciplinas cursadas e nas supervisões das orientações — com exceção de candidatos que, porventura, participaram do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) ou realizaram Trabalhos de Conclusão de Curso (TCC) em instituições em que a pesquisa científica é fomentada, com orientadores efetivamente engajados com a produção de conhecimento[173].

Desse modo, presume-se que o "anteprojeto" do candidato deve conter objeto de pesquisa definido, recorte espacial e histórico bem delineado, fundamentações teóricas consistentes, questões de pesquisa, cronograma etc. Negligencia-se, porém, que nem sempre a formação do graduando é orientada para a continuidade da carreira acadêmica. Além disso, em linhas de pesquisa mais ligadas às ciências humanas, esses requisitos — como a questão norteadora ou os aportes teórico-metodológicos — emergem durante a investigação, "no campo". Por essa via, não são raros os casos em que os projetos mudam de encaminhamento durante o processo de mestrado ou doutorado, pois muitas vezes os dados produzidos conduzem a uma direção oposta do que se previa.

[173] Sabe-se que, depois de alcançar um cargo efetivo, muitos professores universitários param de produzir artigos, de participarem de projetos de pesquisa etc. Essa realidade é proeminente na área da música, quando percebemos uma desconexão entre o papel de "educador" e o "artístico". Ouvi por muito tempo que a docência é o "ganha pão", enquanto a prática artística — ligada mais diretamente ao instrumento musical, ao desenvolvimento técnico virtuosístico ou a performance pública — é a "verdadeira vocação".

Similarmente, exige-se de candidatos às graduações em Música — com "M" maiúsculo — certo grau de conhecimento "técnico" — lê-se: habilidades valorizadas por culturas eurocêntricas, como a leitura de partitura à primeira vista —, desconsiderando que a educação básica no Brasil não oferece esse tipo de ensino. Assim, privilegia-se a admissão de músicos que tiveram contato com conservatórios, filarmônicas, entre outros espaços onde o saber europeu é difundido. Percussionistas do circuito "popular", por exemplo, cuja aprendizagem se dá geralmente em contextos informais, enfrentam mais dificuldade que um violinista, cuja formação é convencionalmente vinculada a instituições formais de ensino.

Ao avançar nessa direção, chega-se, invariavelmente, a questões que envolvem raça, etnia, gênero, classe etc. Em outras palavras, os cursos de música no Brasil atuam como "instituições disciplinares", como interpretaria Foucault (1987); como instrumento que visa à sujeição e gestão dos corpos. Essa gestão

> pode muito bem ser direta, física, usar a força contra a força, agir sobre elementos materiais sem, no entanto, ser violenta; pode ser calculada, organizada, tecnicamente pensada, pode ser sutil, não fazer uso de armas nem do terror, e, no entanto, continuar a ser de ordem física. Quer dizer que pode haver um "saber" do corpo que não é exatamente a ciência de seu funcionamento, e um controle de suas forças que é mais que a capacidade de vencê-las: esse saber e esse controle constituem o que se poderia chamar a tecnologia política do corpo. Essa tecnologia é difusa, claro, raramente formulada em discursos contínuos e sistemáticos; compõe-se muitas vezes de peças ou de pedaços; utiliza um material e processos sem relação entre si (Foucault, 1987, p. 29).

Embora a comparação com o campo acadêmico pareça se distanciar do objetivo desta tese, as similaridades entre os dois contextos evidenciam as maneiras "sutis" de exclusão de minorias sociológicas. A título de exemplo, alguns dos meus interlocutores enfrentaram dificuldades de acesso em ambos os campos: Dedé Batera, Jotta e Baby. Dedé já prestou vestibular para música duas vezes, reprovando na etapa da "Prova de Conhecimentos Específicos"[174], e nunca teve um projeto selecionado nos editais. Convém lembrar que o baterista também concorreu em editais voltados para a manutenção de espaços culturais[175], o que inclui estúdios de ensaio e gravações — Artigo 8º da LAB e LPG, e Artigo 10º da PNAB. Ou seja, teoricamente, ele teria um leque maior de possibilidades.

Em vista disso, reitero que alguns aspectos do mundo acadêmico são constatados no campo das políticas culturais, especialmente nos editais, interpretados aqui como uma

[174] Em outros estados, usa-se "Teste de Habilidades Específicas (THE).
[175] Na página 19, apresento os três principais meios de repasse dos recursos federais. A manutenção de espaços culturais é um deles.

"tecnologia de exclusão". Embora a adoção desse instrumento tenha crescido nos anos 2000 sob a justificativa de superar as limitações da "política de balcão" (Rubim e Neto, 2017, p. 127)[176], seu método continua dificultando acessos e reproduzindo desigualdades. Isso pode ser percebido através de duas principais condições: a) um conjunto de exigências documentais, incluindo o uso do padrão culto da linguagem, caracterizado pela impessoalidade, clareza e concisão; b) e alinhamento com a filosofia da economia criativa. Discorrerei sobre a primeira nas próximas linhas. Por ora, antecipo que ambas se inserem em uma mesma lógica tecnocrática: espera-se que os projetos se ajustem a um determinado "gênero discursivo".

*

Vale lembrar que, ao longo da tese, associei a familiaridade com o léxico político-progressista como uma forma de capital cultural que tem grande peso nas disputas por editais. Esse tipo de capital, contudo, não se adquire necessariamente por meios institucionais ou por hereditariedade. Também pode ser acumulado através da socialização, no convívio com determinados grupos. A interação com espaços, coletivos, sindicatos etc. contribui para a incorporação de um vocabulário específico, de modos de argumentação e de referências simbólicas valorizadas.

No entanto, mesmo que os pretendentes tentem se engajar com os encontros institucionais ou associações de classe, como uma forma "tática" de apreender algum tipo de habilidade discursiva, o processo de incorporação de capital cultural não se dá de maneira tão simples e objetiva; demanda, dentre outras coisas, "tempo livre", conforme sugeriu Bourdieu (1986):

> […] a duração do tempo pelo qual um dado indivíduo pode prolongar seu processo de aquisição depende da duração do tempo pelo qual sua família pode lhe proporcionar o tempo livre, ou seja, tempo livre de necessidade econômica, que é a pré-condição para a acumulação inicial (Bourdieu, 1986, p. 19).

Para além do "tempo perdido" — no sentido de que não há como recuperar um capital incorporável durante a infância, quando as condições familiares permitiriam o contato precoce com práticas culturais, leituras e estímulos simbólicos —, os tocadores enfrentam uma limitação estrutural: seu cotidiano de trabalho, baseado em prestações de serviço e jornadas irregulares, impede a dedicação continuada necessária à formação e ao aprimoramento desse tipo de capital. Enquanto as classes médias e altas dispõem de tempo e recursos para investir em atividades que ampliam o repertório cultural, os músicos inseridos em contextos de

[176] Ver página 22.

precarização vivem submetidos à urgência da sobrevivência, o que restringe as possibilidades de acumulação simbólica.

Tal situação faz lembrar as reflexões de Byung-Chul Han, no livro "Sociedade do cansaço" (2015), ao sugerir que uma das principais características do século XXI é o estímulo ao desempenho, ao trabalho multitarefado, em que a busca pelo "bem-viver" é substituída pelo "sobreviver". Han defende o ócio como condição humana fundamental. A ausência de "tempo livre" seria inimiga do aprofundamento contemplativo, da meditação artística e de um possível acúmulo de capital cultural. Sua analogia com a vida selvagem é elucidativa, nesse sentido:

> O animal ocupado no exercício de mastigação de sua comida tem de ocupar-se ao mesmo tempo também com outras atividades. Deve cuidar para que, ao comer, ele próprio não acabe comido. Ao mesmo tempo, tem de vigiar sua prole e manter o olho em seu(sua) parceiro(a). Na vida selvagem, o animal está obrigado a dividir sua atenção em diversas atividades. Por isso, não é capaz de aprofundamento contemplativo — nem no comer nem no copular. O animal não pode mergulhar contemplativamente no que tem diante de si, porque tem de elaborar ao mesmo tempo o que tem atrás de si (Han, 2015, p. 32).

De maneira similar, o ator Zé Celso, numa entrevista concedida ao Roda Viva em 1988, corrobora:

> [...] Eu sou [um decano do ócio]. Hoje, por exemplo, para vir aqui eu fui na sauna, eu dormi muito bem. Pra você fazer teatro, pra você tá com seu corpo vivo naquele momento, você não pode ficar de empregadinho, de prestador de coisinhas [...], você tem que se entregar inteiramente, você tem que relaxar. O teatro é aquele luxo que a sociedade se dá. É uma arte que vem do ócio, que vem do cio […]. A preguiça também é o maior palco dos grandes atores. Dormem até meio-dia. Até mais. Três, quatro horas da tarde. Agora, acontece o seguinte: é que eu pertenço a uma sociedade que considera isso pecado, que tem que estar enfastiado, servindo a algum senhor, a algum patrãozinho, com aquela fissura, com aquela imediatez de servir. O povo precisa de ócio. O povo precisa de dinheiro investido em ócio. Pro prazer dele. Pro prazer dessa atividade. [...] Eu estou trabalhando no ócio. É um outro tipo de trabalho que não é reconhecido pelos empregadinhos. Os empregadinhos só reconhecem aquilo que está pautado exatamente dentro do sistema que exclui o teatro. Que coíbe o teatro. O teatro não existe. Não é possível dentro dessa lógica. Eu trabalho pelo ócio. Eu trabalho pelo prazer, pelo cio. Porque eu acho que o teatro é um sacerdócio! [...] O que significa descansar? Significa você viver intensamente a vida, onde quer que ela possa ser vivida. [...] Isso é teatro. [...] O artista tem que viver tudo sobre a vida e sobre a morte. E onde não tem condições de vida, ele vai onde tem. Ele não vai jamais vender o saber dele e o trabalho dele por um postinho, por um carguinho, por uma coisinha. Ele vai trabalhar nisso[177].

Essa fala de Zé Celso é bastante reveladora de um modo de pensar que, embora critique o sistema capitalista, carrega traços de romantização — como se a arte pudesse existir à margem das condições materiais de produção que a sustentam. Ao mesmo tempo, reflete uma

[177] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y2K9-PWLI9s&t=882s>. Acesso em 27 de agosto de 2022.

crítica generalizada em Aracaju, murmurada nos bastidores: “fulano é assim [politizado] porque é playboy”. A título de exemplo, durante as manifestações contra a “PEC da blindagem” — que aconteceu num domingo, na orla de Aracaju —, enquanto alguns tocadores voltavam dos seus respectivos trabalhos em bares da praia ou em casas de veraneio, reuniam-se, num trio elétrico, artistas alternativos. Isso significa que um “domingo, com ou sem manifestação política — é experimentado de maneiras diferentes, por diferentes perfis socioeconômicos.

Em síntese, as práticas dos tocadores potencializam e estimulam um modelo trabalhista oposto ao ócio, comprometendo a perspectiva de associativismos, de engajamento político, de “tempo livre” para se dedicar à apreensão das normas ou à inserção em circuitos que favoreceriam o acúmulo de capital retórico — isto é, da familiaridade com a linguagem, os códigos e as estratégias argumentativas valorizadas nos espaços onde se definem os critérios de legitimidade cultural.

*

Dito isso, retorno às exigências dos editais. Tal como numa proposta de pesquisa científica, demanda-se um conhecimento técnico que deve incluir a descrição do objeto, justificativa, objetivos, metas e cronograma — condições que causam confusão mesmo para quem está imerso na vida acadêmica. Mas, para além disso, os artistas devem demonstrar: “capacitação” jurídica; experiência empresarial/gerencial; responsabilidades operacionais; comprovações fiscais; declaração/comprovação de atuação no setor cultural de, no mínimo, dois anos; certidão negativa de débitos em nível municipal, estadual e federal; cronograma de execução; e — o que considero ser a condição mais desafiadora — uma planilha orçamentária que detalhe previamente todas as pessoas envolvidas e seus respectivos documentos de identidade e currículos.

Sobre este último requisito, comentarei sobre minha experiência. Quando foram publicados os editais da Lei Paulo Gustavo (LPG) em Aracaju, pedi auxílio a pessoas que integram os órgãos de cultura, pois, diferentemente da Lei Aldir Blanc, exigia-se uma planilha orçamentária extremamente detalhada, o que me deixou intrigado. Nos editais 08/2023 e 09/2023, por exemplo, ambos da FUNCAJU, exigiu-se “coerência orçamentária, considerando os valores de mercado e pisos sindicais praticados *atualmente* e os valores propostos na planilha orçamentária do projeto” (Aracaju, 2023, grifo meu).

A partir disso, emergiu uma primeira questão: quais seriam os “valores de mercado”, se o mundo do trabalho musical é caracterizado pela informalidade, pela instabilidade e pela ausência de regras formalmente estabelecidas? Mas um outro edital da FUNCAP — 09/2023 — sugeriu uma resposta: “deve haver a indicação do parâmetro de preço

utilizado com a referência específica do item de despesa, conforme exemplo abaixo" (Sergipe, 2022):

Descrição do item	Justificativa	Unidade de medida	Valor unitário	Quantidade	Valor total	Referência de preço
Ex.: Fotógrafo	Profissional necessário para registro da oficina	Serviço	R$1.100,00	1	R$1.100,00	Salicnet – Oficina/workshop/seminário Audiovisual – Aracaju - Fotografia Artística – Serviço

Figura 51: Modelo de planilha orçamentária oferecida pela FUNCAP (Sergipe, 2022).

O Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura (SELICNET) — como consta na figura 57 — é uma plataforma vinculada ao MinC que disponibiliza informações sobre projetos aprovados na Lei Rouanet. Ou seja, trata-se de uma referência oriunda de política de fomento indireto, o que contrasta tanto com a natureza das leis emergenciais quanto com a realidade cultural de Aracaju. Por exemplo, no site da SALICNET não há informações sobre valores de cachês para profissionais sergipanos. Diante disso, a FUNCAJU orientou que fossem utilizadas referências de outras cidades, como São Paulo, supondo que as convenções do trabalho artístico daquela cidade são legítimas. Enfim, reiterando uma das conclusões desta tese, a Lei Rouanet continua sendo a referência para as políticas de fomento direto, o que reforça a ideia de que os editais "emergenciais" reproduzem métodos de períodos não pandêmicos.

Porém, outras referências de valores foram sugeridas pelos editais, a exemplo da "Tabela de Preços para Prestação de Serviços" criada pelo Fórum Audiovisual de Sergipe[178]. Por ser a associação coletiva mais atuante nas reivindicações políticas, os sistemas de cultura aceitaram sua sugestão como uma fonte de referência viável. Essa tabela, apesar de ter sido aceita, é fantasiosa sob diversos aspectos. Primeiramente, porque sugere uma distribuição de funções que não existe na prática, como por exemplo: operador de áudio, técnico de som direto, técnico de som guia, microfonista, assistente de som, supervisor de edição de som, editor de som etc., sem contar as funções relacionadas ao *making of*, fotografia, roteiro, direção, elenco etc.

Sabe-se que a atividade artística é geralmente empreendida de modo precário, seja por falta de profissionais capacitados, seja pelo individualismo dos processos de produção. Muitas vezes as tarefas descritas relativas à manipulação sonora são feitas por um só indivíduo,

[178] Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1GyzHglZxAuNqUtw41xnn8FWXlCY8mj2F/view>. Acessado em 02 de janeiro de 2024.

especialmente no contexto de *home studio*, com *softwares* que otimizam a mixagem, a masterização etc. Apesar de idealmente concebidos como algo coletivo, os "mundos artísticos" (Becker, 2010) são menos povoados do que o fórum parece imaginar. Talvez por isso, as premiações para o setor audiovisual nos editais da LPG chegaram a 1 milhão de reais, enquanto o prêmio máximo para o setor da música foi de 25 mil[179].

Se, por um lado, os órgãos sugerem "coerência orçamentária", por outro, eles aceitam uma proposta "incoerente", proveniente do setor audiovisual, que determina o cachê ilusório de um "microfonista" no valor de 1.200 reais. Dedé Batera, por exemplo, que é dono de um estúdio de gravação, revela que ganha cerca de 500 reais por música, assumindo as múltiplas funções da produção — microfonação, cabeamento, mixagem, masterização e, por vezes, distribuição. Em outros termos, trata-se de uma "conta que não fecha", pois, se essas mesmas referências de valores forem consideradas na planilha orçamentária de um projeto musical, como um álbum de 10 faixas, o projeto não teria condições de ser concluído, além de, mais uma vez, impossibilitar o recebimento de recurso pelo próprio proponente: a gratuidade do trabalho.

*

Mas, como disse, irei exemplificar a tecnocracia dos editais a partir de uma experiência própria. Depois dessas consultas, desenvolvi um projeto intitulado "Domingo no Parque". Tratava-se de um festival que abrangeria "músicos tocadores", utilizando como justificativa trechos da minha dissertação de mestrado.

Para ser "coerente", eu precisava incluir na planilha: os nomes dos artistas e empresas envolvidos; suas respectivas funções no projeto; números de CPF ou CNPJ; além de identificar gênero sexual e a quantidade de pessoas negras, indígenas e com deficiência (PCD). Para acompanhar tudo isso, eu precisava anexar o currículo de todos os integrantes do projeto: 57 pessoas.

Embora pareça uma exigência comprometida com as ações afirmativas, conseguir todos esses dados foi uma tarefa árdua, mesmo considerando minha posição no campo e os privilégios de conhecer profissionais diversos. As pessoas não se sentiam confortáveis ao expor seus dados pessoais ou sua sexualidade, por exemplo. Além disso, como meu projeto abarcava pessoas que não costumam participar das políticas culturais, a reunião de dados foi ainda mais difícil, pois os agentes que selecionei não possuíam portfólios prontos. Precisei fazer questionários e criar um currículo para cada um deles.

[179] Houve artistas do audiovisual contemplados em três categorias simultaneamente, acumulando cerca de 2,5 milhões de reais.

Quando percebi que não conseguiria coletar os dados a tempo, recorri a pessoas mais integradas ao campo cultural, o que foi muito revelador. Ao enviar mensagens, artistas e outros profissionais do mundo alternativo já tinham respostas prontas, com todo o conteúdo necessário para complementar a planilha. Alguns deles, inclusive, enviavam uma equipe técnica completa, com nomes, dados e biografias de pessoas que eu sequer conhecia. Enfim, isso tudo sugere que existem agentes tão integrados ao mundo dos editais, ao ponto de enviarem seus dados sem que eu precisasse me prolongar em explicações. Eles já sabiam do que eu precisava antes mesmo de mencionar a ocasião.

Ao relatar meu caso, a questão que gostaria de enfatizar é: como pessoas em situação de vulnerabilidade, com menos capital cultural e social que eu, conseguiriam elaborar projetos nesse nível de complexidade?

*

Embora eu não tenha sido aprovado, duas coisas me motivaram a concorrer na categoria "festivais": a primeira é que havia poucas oportunidades de inscrição para músicos, pois a LPG direcionava, legalmente, 70% dos recursos para o setor audiovisual; a segunda é que eu já havia assimilado a predominância da economia criativa nas ações culturais, isto é, a noção "empreendedora" de organizar eventos e "movimentar a cadeia produtiva".

Nesse sentido, cabe ressaltar que os editais da PNAB — mais do que a LAB e a LPG — deixaram ainda mais evidente o paradigma da economia criativa. Todos os editais estabeleciam ou nos títulos ou nos primeiros parágrafos "o fortalecimento da economia criativa". Os editais nº 02/2024, da FUNCAP, e 09/2024, da FUNCAJU, por exemplo, ofereciam bolsas para pesquisadores interessados em desenvolver "projetos da economia criativa em Aracaju/SE, a fim de dotar a gestão pública municipal de parâmetros científicos para a elaboração de políticas públicas para o setor da cultura" (Aracaju, 2024). Para complementar essa contextualização, pontuo que os demais editais tinham como propostas desenvolver "feiras", "festivais" etc. Ou seja, o próprio significado de "ações políticas de fomento direto" está sendo alterado para contemplar a economia criativa.

*

Resumindo, tanto as exigências documentais quanto os estímulos remunerados de fortalecimento da economia criativa atuam como ferramentas reprodutoras do "poder simbólico" (Bourdieu, 2022), um poder calcado, sobretudo, no discurso, na retórica, na palavra pronunciada:

> O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste

> modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário. Isso significa que o poder simbólico não reside nos "sistemas simbólicos" em forma de uma "*illocutionary force*", mas que se define numa relação determinada — e por meio desta — entre os que exercem o poder e os que lhe estão sujeitos, quer dizer, isto, na própria estrutura do campo em que se produz e se reproduz a crença. O que faz do poder das palavras e das palavras de ordem, poder de manter a ordem ou de a subverter, é a crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia, crença cuja produção não é da competência das palavras (Bourdieu, 2022, p. 11).

Por outro ângulo, Certeau (1998) sugere que essas enunciações de poder são lidas sem passividade pelos "dominados". Segundo ele, os "fracos", apesar de não rejeitarem diretamente o que lhes é imposto, modificam, à sua maneira, as regras de uso para fins que lhe são próprios. A leitura astuciosa desses discursos institucionais seria um dos exemplos que Certeau utiliza para demonstrar a capacidade tática dos pretendentes. Enquanto Bourdieu descreve o poder do discurso que impõe a ordem — o escrito da estrutura —, Certeau fala sobre o poder das táticas — a leitura ou os usos adaptados —, que conseguem desviar, fragmentar e reempregar os enunciados e produtos do poder dominante para criar algo próprio (Certeau, 1998, p. 46-47).

*

Nesse sentido, uma das táticas observadas refere-se à busca, por parte de alguns músicos, por agentes "mediadores". Por não dominarem a linguagem técnica exigida nos editais, muitos recorrem à compra de "projetos editáveis" — modelos prontos que podem ser adaptados — ou contratam consultores especializados na escrita de propostas, que, em troca de pagamento, prometem aumentar as chances de aprovação. Essa prática contribui para a consolidação de um "mercado de projetos", no qual o saber técnico se transforma em mercadoria, criando novas camadas para a participação em políticas públicas[180].

Na literatura especializada, a expressão "mercado de projetos" foi inicialmente abordada como reflexo das desigualdades presentes nas políticas de incentivo fiscal. Segundo Cerqueira (2018), enquanto o Estado opta por uma lógica neoliberal na gestão cultural, privilegiando mecanismos como a Lei Rouanet, os editais se destacam pela tecnocracia e

[180] Na literatura especializada, a expressão "mercado de projetos" foi inicialmente abordada como reflexo das desigualdades presentes nas políticas de incentivo fiscal, conforme observa Amanda Cerqueira (2018). Segundo a autora, enquanto o Estado opta por uma lógica neoliberal na gestão cultural, privilegiando mecanismos como a Lei Rouanet, os editais se destacam pela tecnocracia e complexidade, estimulando o crescimento de um mercado de gestores e especialistas na elaboração de projetos culturais. Ainda que associados frequentemente às políticas de renúncia fiscal, tais características também se reproduzem nas políticas de fomento direto, como os editais analisados neste estudo, perpetuando, assim, desigualdades já percebidas nos mecanismos tradicionais.

complexidade, estimulando o crescimento de um mercado de gestores e especialistas na elaboração de projetos culturais. A emergência desse mercado pode ser observada na abundância de conteúdos disponíveis na internet, tais como “curso de gestão cultural”, “como escrever projetos”, ou “venda de projetos editáveis”. Vejamos o que diz o critério 1º dos editais 06/2023 e 07/2023, ambos da FUNCAP:

> Qualidade do Projeto — Coerência do objeto, objetivos, justificativa e metas do projeto. A análise deverá considerar, para fins de avaliação e valoração, se o conteúdo do projeto apresenta, como um todo, coerência, observando o objeto, a justificativa e as metas, sendo possível visualizar de forma clara os resultados que serão obtidos (Sergipe, 2023).

Ou seja, por serem critérios recorrentes, os objetivos, metas e justificativas de um projeto tornam-se elementos “editáveis”. Assim, não é incomum que proponentes adquiram projetos prontos — geralmente anunciados como “modelos aprovados em diversos editais” — e os adaptem às suas propostas artísticas. Os vendedores desse tipo de material, por sua vez, costumam estar inseridos no universo dos editais e dominam o repertório discursivo exigido.

Desse modo, surge a figura do “mediador” entre artistas e editais, ou entre artistas e instituições de cultura. Em Aracaju, essa mediação é observada na atuação de alguns músicos que se apresentam, por vezes, como empresários e/ou consultores. Além de ofertarem serviços de escrita de projetos, essas pessoas possuem vínculos estreitos com os sistemas de cultura. Num grupo de WhatsApp, um deles foi retratado como “chantagista”, pois sua rede de contatos no seio dos órgãos de cultura dá a entender que os projetos escritos por ele têm aprovação “garantida”. A figura 58 apresenta uma mensagem que circulou nos celulares quando os primeiros editais da LPG foram publicados:

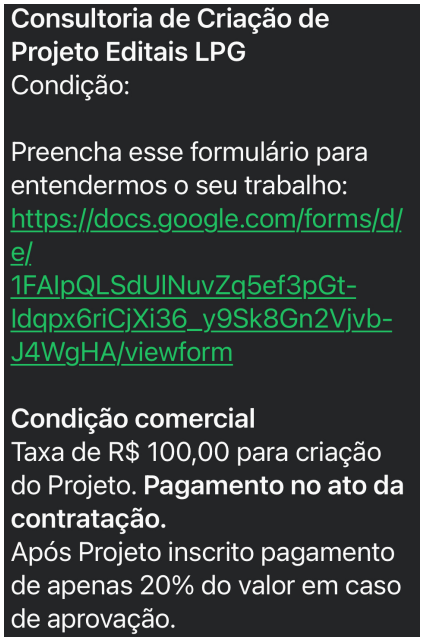


Figura 52: Proposta de consultoria.

O tipo de negociação representado na figura 58 sugere uma questão complexa: como pagar 20% do projeto, se a prestação de contas, rigorosamente exigida pelos editais, não permite o pagamento desse tipo de serviço? De qualquer modo, a cantora que o chamou de "chantagista" falou com certa "propriedade", pois ele teve cerca de 10 projetos aprovados.

O poder público possui conhecimento sobre essa mediação. Numa oitiva relativa à LPG, a então presidente da FUNCAP falou:

> Eu queria dizer o seguinte: uma das dificuldades que houve na lei eram os obstáculos para aqueles que não estão muito familiarizados com a leitura, compreensão de editais e a possibilidade de se inscrever. A gente montou naquele momento vários serviços de assistência pro zap, pro telefone e até presencialmente. Tudo isso será mantido. Vocês vão ver daqui a pouco os canais. Mas, além disso, nós vamos buscar instrumentalizar, potencializar cada artista, sobretudo aqueles que têm essas dificuldades, para que se representem por si só, que tenham um meio, né, para que eles não tenham que dividir com intermediário. Isso é uma coisa importante, porque, acreditem, ainda hoje muita gente não consegue, por um problema de um documento ou outro. Ser representada num contrato [...], isso morde um pouco do seu cachê. É um grito que a gente ouve constantemente. A gente vai montar uma capacitação a partir de segunda-feira. Eu vou dizer como vai funcionar isso, para que todos os artistas que queiram se representar por si próprios tenham acesso à regularização de toda a sua documentação (Conceição Vieira).

Mas é curioso notar que, enquanto ela falava, a pessoa/mediadora sobre a qual comentei estava sentada ao seu lado. Portanto, não se deve interpretar seu discurso como algo necessariamente comprometido com mudanças.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, analisei as disputas em torno dos editais culturais protagonizadas por dois grupos de trabalhadores da música na cidade de Aracaju: os “alternativos” e os “tocadores”. Para isso, considerei as ações culturais desenvolvidas entre os anos 2020 e 2025, período em que três leis federais foram instituídas no Brasil, representando um marco inédito para as políticas culturais do país. Constatei que o “edital” foi o principal mecanismo de distribuição de recursos adotado pelos sistemas de cultura e que os valores que orientaram a construção desses certames estão vinculados ao conceito de economia criativa. Também investiguei como os princípios desse modelo de gestão se manifestam nos editais e de que maneira eles são reinterpretados por gestores culturais e artistas de diferentes perfis socioeconômicos. Essas adaptações de significados contribuíram para a composição do quadro de “regras explícitas e implícitas”.

*

Na introdução — capítulo 1 —, sugeri que, durante a pandemia da COVID-19, as políticas culturais promovidas pelo Estado tinham como finalidade mitigar os efeitos da crise sanitária sobre os trabalhadores da cultura, o que, no entanto, revelou uma contradição: os artistas em maior situação de vulnerabilidade socioeconômica não foram contemplados por essas leis. Uma das justificativas para isso foi de que muitos já recebiam o “auxílio emergencial” da Lei nº 13.982/2020, destinado à população geral. Com isso, os recursos passaram a ser disputados por meio de uma lógica meritocrática que desconsiderava as diferenças socioeconômicas entre os trabalhadores da cultura. Tratou-se, em outros termos, da reprodução de um sistema consolidado de política cultural cujo *modus operandi* não passou por alterações durante a calamidade pública. A partir disso, duas questões nortearam a pesquisa: como se configuram as dinâmicas dos editais culturais em Aracaju? E como os trabalhadores da música participam desse processo?

Para respondê-las, no capítulo 2 realizei um levantamento histórico das políticas culturais no Brasil e, posteriormente, investiguei o processo de institucionalização da cultura em âmbito local, com base em duas referências normativas: o Sistema Nacional de Cultura (SNC) e a economia criativa. Para integrar o SNC, os estados e municípios precisam organizar seus respectivos sistemas de cultura a partir dos componentes estruturais definidos pelo MinC, a saber: coordenação; instâncias de articulação, pactuação e deliberação; instrumentos de gestão; e sistemas setoriais. Ao acompanhar esse percurso, indiquei que tanto o estado de

Sergipe quanto a sua capital, Aracaju, dispunham, desde o início dos anos 2000, de gestões administrativas que favoreceram a articulação com o Governo Federal.

Paralelamente ao SNC, o Governo Federal passou a promover o conceito de economia criativa, cujos valores orientam, entre outras coisas, a construção dos editais. Desde a criação da primeira Secretaria de Economia Criativa (SEC), em 2011, o Ministério da Cultura (MinC) deixou claro que esse conceito iria além da administração de uma pasta do organograma. Seria um modelo de política cultural de natureza transversal. Seu propósito principal é mobilizar a "cultura" enquanto insumo para o desenvolvimento econômico, teoricamente comprometido com o bem-estar social. O Plano da Secretaria de Economia Criativa (PSEC) é a principal referência para entender o conceito adotado no Brasil. Nele são apresentados quatro princípios norteadores: sustentabilidade, inclusão social, inovação e diversidade cultural. Esses princípios, por sua vez, são utilizados como recursos discursivos que nem sempre convergem com seus sentidos originais. Apesar de evocarem o imaginário progressista, são muitas vezes ressignificados sob uma lente neoliberal.

Ainda no capítulo 2, propus que essas releituras podem ser catalisadas pela concepção generalizada de "trabalhador da cultura". Para ser considerado como tal, não basta obter renda por meio do trabalho artístico ou possuir familiaridade com as artes, mas, sobretudo, aderir à lógica do empreendedorismo, tornando-se promotor da "sustentabilidade", isto é, de projetos culturais capazes de se manterem sem financiamento estatal a longo prazo. Isso ficou evidenciado de maneira mais clara a partir do Plano Nacional Aldir Blanc (PNAB), em que o objetivo de promover os valores da economia criativa ficou explícito nos títulos dos editais, como "Festivais, Feiras e Mostras". Nesse tipo de edital, o proponente ideal é aquele capaz de criar e administrar eventos que envolvam a pluralidade de segmentos produtivos: música, teatro, gastronomia, turismo etc.

Em outras situações, o estímulo ao empreendedorismo "sustentável" é observado em exigências como: capacidade de gestão; abertura de contas bancárias digitais; planilhas orçamentárias complexas; aceitação de riscos, tida como "inerente" à criatividade humana; e necessidade de inscrição como pessoa jurídica para concorrer a categorias que oferecem valores mais altos. Mesmo em premiações mais modestas, a inscrição como pessoa jurídica é estimulada porque os recursos são isentos de tributação, enquanto inscrições como pessoa física estão sujeitas a uma retenção automática de cerca de 17%.

De modo semelhante, "a inclusão social" vai além da integração de minorias sociológicas. O objetivo implícito é "incluir" grupos marginalizados no mundo das relações econômicas, inculcando nos indivíduos a perspectiva empreendedora, especialmente por meio

de cursos de capacitação ou de orientações de agentes territoriais — selecionados pelo próprio Estado. Já quanto ao princípio da "inovação", não há indícios de que se busque contemplar, necessariamente, experimentações artísticas "vanguardistas", mas sim "ideias criativas" que se apropriam de propriedades simbólicas que remetem a expressões culturais consagradas. Por fim, destaquei o princípio da "diversidade cultural", apresentando os usos estratégicos mais comumente observados, isto é, associados à ideia de "cultura local". Interpretei que as noções hegemônicas de "sergipanidade" são resultados de interesses políticos e econômicos específicos.

A partir do capítulo 3, apresentei o primeiro grupo de músicos que participam da dinâmica dos editais, bem como suas práticas musicais e os valores que as orientam. Sugeri que, apesar de serem artistas reconhecidos socialmente como "alternativos", muitos deles não representam um movimento de contra-hegemonia frente ao *status quo*, como sugere o rótulo "alternativo". Em vez disso, são pessoas que ocupam posições elevadas no campo cultural, sobretudo quando esse espaço de disputas é analisado sob o filtro dos editais. Isso porque muitas das trajetórias analisadas apresentam pontos de convergência com as regras institucionalmente estabelecidas. Por outro lado, destaquei que a designação "alternativa" não é infundada. Uma das características que colaboram para essa identificação simbólica é o *ethos* transgressor que acompanha o grupo desde a década de 1980, quando as primeiras bandas de rock surgiram em Aracaju. Posteriormente, a transgressão passou a ser representada por outros signos distintivos: gêneros musicais socialmente lidos como subversivos; valorização de criações "autorais"; e engajamento político.

Por fim, argumentei que esses elementos — associados à preferência por instrumentos percussivos, timbres acústicos, células rítmicas regionais e elementos ligados ao princípio da "diversidade cultural" — funcionam como estratégias de conservação no campo cultural, ao mesmo tempo em que representam estratégias de distinção em relação ao que identifiquei como *mainstream* sergipano. Em outras palavras, essas escolhas estéticas passam a ser consideradas "criativas/transgressoras" quando comparadas às musicalidades comercialmente hegemônicas, marcadas, por sua vez, pelo uso do teclado de ritmos, timbres sintetizados e gêneros como o arrocha e o forró "eletrônico".

Já no capítulo 4, apresentei os músicos designados como "tocadores". Suas práticas musicais se opõem esteticamente às dos alternativos, especialmente por serem associadas ao *mainstream* sergipano. Isso ocorre devido à própria natureza do trabalho musical em que estão imersos, cuja função principal é animar festas. Para manterem seus trabalhos em circulação e dependerem dessa atividade profissional para a subsistência, os tocadores adequam seus

repertórios e suas formas de apresentação em favor da satisfação dos contratantes. Algumas vezes essa "adequação" é consciente e explicitamente contrária aos gostos pessoais. Em outras, reflete condicionamentos de classe, pois, apesar das individualidades, a maioria desses artistas compartilha características comuns: cor de pele, origem socioeconômica, nível de escolaridade, posicionamentos políticos e experiências de trabalho musical.

*

Um dos objetivos desta tese consistiu em perceber como diferentes músicos se relacionam com os editais. Argumentei que, para participar das disputas com competitividade, faz-se necessário conhecer as regras explícitas e implícitas contidas no jogo. Essas regras, no entanto, não são facilmente assimiláveis, pois dependem de certa familiaridade com o contexto institucional local. Os significados dos princípios da economia criativa, por exemplo, bem como das exigências tecnocráticas que ela produz, variam de acordo com as disposições adquiridas — tanto dos proponentes quanto dos músicos. Descrevi, por exemplo, que a participação política é um dos fatores determinantes para que as demandas artísticas sejam reconhecidas pelo poder público. Nesse sentido, reforcei como o engajamento político dos alternativos contribui para a manutenção de sua posição no campo. Em sentido oposto, os tocadores tendem a ser despolitizados e reacionários, o que faz com que, muitas vezes, eles sequer disputem por recursos públicos. Quando resolvem disputar, as formas como concebem as "regras" divergem dos significados instituídos.

Dentre essas regras, a que mais analisei na tese está relacionada à "diversidade cultural", que, sob a ótica das políticas culturais, significa fortalecer uma "identidade local" vinculada às manifestações tradicionais "do interior". Nesse sentido, os músicos alternativos parecem estar integrados à lógica institucional, pois, mesmo quando suas obras não se estruturam a partir de sonoridades "tradicionais", esses referenciais são frequentemente mobilizados, seja no plano discursivo, na indumentária ou em outros marcadores simbólicos. Já os tocadores tendem a interpretar a "sergipanidade" de um modo mais próximo do *mainstream*, isto é, considerando o forró eletrônico ou o arrocha como sendo musicalidades representativas do estado. Entretanto, vale lembrar que alguns tocadores, como os percussionistas do Timbal de Rua, iniciaram suas trajetórias musicais aprendendo levadas rítmicas associadas a grupos folclóricos de Sergipe. Ainda assim, embora seus projetos indiquem esse conhecimento, eles não são aprovados pela curadoria, o que revela que as regras elencadas são flexíveis e passíveis de reinterpretação.

*

Cabe reiterar que a comparação entre esses dois grupos de músicos faz parte de uma construção de pesquisa que visa representar algumas desigualdades percebidas no campo das políticas culturais, utilizando, para tanto, a descrição de “tipos ideais”. Nesse sentido, as categorizações não devem ser lidas de maneira rígida, pois, na prática, os dois mundos se cruzam constantemente. Há diversos casos de músicos — especialmente de instrumentistas — que transitam entre a cena alternativa e as formas de trabalho experimentadas pelos tocadores.

REFERÊNCIAS

AGERKOP, Yukio. *Poética de uma paisagem: discurso e atuação de quatro grupos musicais da região do mangue*. 2007. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) – Faculdade de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

ALVES, Elder P. Maia; SOUZA, Carlos Alexsandro de Carvalho. *A economia criativa no Brasil: o capitalismo cultural brasileiro contemporâneo*. Latitude, v. 6, n. 2, p. 06-21, 2012.

ANTUNES, Ricardo. *O privilégio da servidão: o novo proletariado de serviços na era digital*. São Paulo: Boitempo, 2018.

ARAUJO, Samuel. *Práxis sonora em tempos de incerteza; considerações sobre os dilemas da investigação musical no Brasil pós-2016*. El Oído Pensante, v. 9, n. 1, p. 18-36, fev.-ago. 2021.

ARAUJO, Samuel; PAZ, Gaspar. *Música, linguagem e política: repensando o papel de uma práxis sonora*. Terceira Margem, Rio de Janeiro, n. 25, p. 211-231, jul./dez. 2011.

BATESON, Gregory. A theory of play and fantasy. In: BATESON, Gregory. *Steps to an ecology of mind*. New York: Ballantine, 1972. p. 177-193.

BAYARDO, Rubens. A política cultural na Argentina do século XXI. In: *Observatório Itaú Cultural. Perspectivas sobre política e gestão cultural na América Latina*. Revista Observatório Itaú Cultural, n. 18, p. 46-53, jul./dez. 2015.

BECKER, Howard. *Mundos da arte*. Tradução de Luis San Payo. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BECKER, Howard S. *Tricks of the trade: how to think about your research while you're doing it*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

BECKER, Howard. *Uma teoria da ação coletiva*. Tradução de Maria Lucia Pereira. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

BEHLAU, Mara (org.). *Voz: o livro do especialista – volume 1*. 2. impr. Rio de Janeiro: Revinter, 2004.

BOTELHO, Isaura. Criatividade em pauta: alguns elementos para reflexão. In: *BRASIL. Ministério da Cultura. Plano da Secretaria da Economia Criativa: políticas, diretrizes e ações, 2011-2014*. 1. ed. Brasília: MinC, 2011.

BOTELHO, Isaura. *Romance de Formação: FUNARTE e Política Cultural. 1976–1990*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2000.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Tradução de Daniela Kern e Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2016. p. 183-192.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Lisboa: Edições 70, 2022.

BOURDIEU, Pierre. *Questões de Sociologia*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século Edições, Sociedade Unipessoal, LTDA., 2003.

BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Tradução de Mariza Corrêa. Campinas, SP: Papirus, 1996.

BOURDIEU, Pierre. The forms of capital. In: RICHARDSON, John G. (Ed.). *Handbook of theory and research for the sociology of education*. Westport: Greenwood Press, 1986. p. 241-258.

BRASIL. *Análise — Política Nacional Aldir Blanc*. Tribunal de Contas da União. Brasília: TCU, 2024.

BRASIL. *Decreto nº 50.293, de 23 de fevereiro de 1961*. Cria o Conselho Nacional de Cultura e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 24 fev. 1961.

BRASIL. *Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010*. Institui o Plano Nacional de Cultura - PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 3 dez. 2010.

BRASIL. *Ministério da Cultura. Plano da Secretaria da Economia Criativa: políticas, diretrizes e ações. 2011-2014.* Brasília: MinC, 2011.

BRASIL. *Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020*. Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 30 jun. 2020.

BRASIL. *Lei Complementar nº 195, de 8 de julho de 2022*. Dispõe sobre apoio financeiro da União aos Estados, ao Distrito Federal e aos Municípios para garantir ações emergenciais direcionadas ao setor cultural. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 8 jul. 2022.

BRASIL. *Lei nº 14.399, de 8 de julho de 2022*. Institui a Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 8 jul. 2022.

BRASIL. *Lei nº 14.835, de 4 de abril de 2024*. Institui o marco regulatório do Sistema Nacional de Cultura (SNC), para garantia dos direitos culturais, organizado em regime de colaboração entre os entes federados para gestão conjunta das políticas públicas de cultura. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 4 abr. 2024.

CALABRE, Lia. Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas. In: RUBIM, Antônio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (org.). *Políticas culturais no Brasil.* Salvador: EDUFBA, 2007. p. 87-108.

CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

CALABRE, Lia. Políticas culturais no Brasil no século XXI: cenários e desafios. In: LUSTOSA, Frederico (Org.). *Política e gestão cultural: perspectivas Brasil e França*. Salvador: Edufba, 2013.

CALABRE, Lia. Sobre o conceito de políticas culturais. In: GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Política cultural: conceito, trajetória e reflexões*. Organizadores: Renata Rocha, Juan Ignacio Brizuela. Salvador: EDUFBA, 2019. p. 133-140.

CAMPOS, Fábio Antonio de. *Meios e fins do desenvolvimento para Celso Furtado*. Revista Espaço Acadêmico, v. 162, nov. 2014.

CANCLINI, Néstor Garcia. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. In: GARCIA CANCLINI, Néstor (Org.). *Políticas Culturales en América Latina*. Buenos Aires: Grijalbo, 1987. p. 13-59.

CANCLINI, Néstor García. *Política cultural: conceito, trajetória e reflexões*. Organizadores: Renata Rocha, Juan Ignacio Brizuela. Salvador: EDUFBA, 2019.

CANDIDO, Antonio. O significado de Raízes do Brasil. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CARDOSO, Marcos. *Sempre aos domingos: antologia de textos jornalísticos*. São Cristóvão: Editora UFS, 2008.

CARMO, Cleide Mara Vilela do. *Instrumentos e políticas públicas de cultura: o caso dos editais do Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal no período de 2011 a 2014*. 2016. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento, Sociedade e Cooperação Internacional) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2016.

CERQUEIRA, Amanda Patrycia Cerqueira Coutinho de. *Política cultural e trabalho nas artes: o percurso e o lugar do Estado no campo da cultura*. Estudos Avançados, v. 32, n. 92, p. 119-136, 2018.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

CONCEIÇÃO, Mirtes Rose Menezes da. *Construindo uma identidade: um download do Museu da Gente Sergipana*. 2014. 122 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2014.

CONSELHO NACIONAL DE CULTURA. *Caravana da Cultura: programa.* Anexo I. Documento obtido no Arquivo do Conselho Federal de Cultura, alocado no Palácio Gustavo Capanema, em fase de tratamento, 1964.

COSTA, Lilian Araripe Lustosa da. Política cultural e a atuação do Conselho Nacional de Cultura (1961-1964). In: *Seminário Internacional Políticas Culturais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011.

COSTA, Rodrigo Heringer; SOUSA, Caio Luiz Jardim. *A música como ocupação no Brasil em 2019: análise da composição do mercado de trabalho*. Opus, v. 29, p. 1-24, 2023.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Flow: the psychology of optimal experience; steps toward enhancing the quality of life*. New York: HarperPerennial, 1990.

DARDOT, P.; LAVAL, C. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. São Paulo: Editora Boitempo, 2016. 402p.

ERTHAL, Júlio Cesar Silva. *Trabalho com música: um estudo etnográfico sobre as formas de organização e sustentação de grupos que atuam em Londrina*. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. 2017

FOUCAULT, Michel. *Nascimento da biopolítica: curso dado no Collège de France (1978-1979)*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987. 288 p.

FURTADO, Celso. *O mito do desenvolvimento econômico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

GARCIA, T. da C. *A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50*. ArtCultura, v. 12, n. 20, 2010.

GREEN, Lucy. *Research in the Sociology of Music Education: some introductory concepts*. Music Education Research, Abingdon: Taylor & Francis, v. 1, n. 2, p. 159–170, 1999.

GREGORY, Jonathan Alexander Araújo. *Os Carnavais do Monobloco: um estudo etnomusicológico sobre blocos e oficinas de percussão no Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2012.

GUAZINA, Laíze. *As configurações do trabalho musical e a pandemia da Covid-19: precarização, luto, resiliência e redes de cooperação*. Opus, v. 27 n. 3, p. 1-27, set/dez. 2021.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). *A invenção das tradições*. Tradução de Celina Cardim Cavalcante. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

JÚNIOR, Durval Muniz de Albuquerque. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

KLEIN, Naomi. *A doutrina do choque: a ascensão do capitalismo de desastre*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

KLEIN, Ricardo; ZAMORANO, Mariano M.; RIUS, Joaquim. Algumas reflexões em torno da construção de modelos de políticas culturais. In: *Observatório Itaú Cultural. Perspectivas sobre política e gestão cultural na América Latin*a. Revista Observatório Itaú Cultural, n. 18, p. 22-36, jul./dez. 2015.

LEITÃO, Cláudia Sousa (org.). *Criatividade e emancipação nas comunidades-rede*. São Paulo: Itaú Cultural; Martins Fontes, jun. 2024.

LEITÃO, Cláudia. Por um Brasil criativo. In: *Observatório Itaú Cultural. Perspectivas sobre política e gestão cultural na América Latina*. Revista Observatório Itaú Cultural, n. 18, p. 74-84, jul./dez. 2015.

Lacombe, Fabiano Thomaz. *O Cordão do Boi-Tatá: relação com as noções de indústria cultural, profissionalismo, tradição e mudança*. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

MACHADO, Rosi Marques. *Da indústria cultural à economia criativa*. Alceu, v. 9, n. 18, p. 83-95, jan./jun. 2009.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Tradução de Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2008.

MENESES, João Luís. *Cachê sangrento: uma etnografia do trabalho musical em Aracaju*. 1. ed. Aracaju, SE: Criação Editora, 2022.

MENESSES, João Luís. *Entre a rebeldia e a alienação: a década de 1980 e a massificação do rock no Brasil*. Relatório Final (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica – PIBIC/CNPq) – Universidade Federal de Sergipe, Pró-Reitoria de Graduação e Pesquisa, Coordenação de Pesquisa, São Cristóvão, 2013.

MENEZES, Joelina Souza. Prefácio. In: SANTOS, Eufrázia Cristina Menezes (org.). *Múltiplos olhares sobre o São João de Sergipe*. 1. ed. Aracaju, SE: Criação Editora, 2022.

MENGER, Pierre Michel. *Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo*. Tradução de V. Borges, D. Place e I. Gomes. Lisboa: Roma Editora, 2005.

NERES, Hudson Cláudio Lima. *A hierarquia como método: uma etnografia da produção da música de concerto*. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.

MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1964.

MICELI, Sérgio. *Teoria e prática da política cultural oficial no Brasil*. Revista de Administração de Empresas, v. 24, n. 1, mar. 1984.

MILITO, Flora Kuri. *"Tem boi na linha": as práticas musicais no metrô do Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado em Música), Programa de Pós-Graduação em Música - Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2019

NAVARRO, Leon dos Santos. *A cena de música autoral independente em Niterói: perspectivas de atuação e profissionalização*. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em Licenciatura em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NETO, Carlos Beyrodt Paiva. Modelo federal de financiamento e fomento à cultura. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; VASCONCELOS, Fernanda Pimenta (orgs.). *Financiamento e fomento à cultura no Brasil: estados e Distrito Federal*. Salvador: EDUFBA, 2017. p. 15-62.

OBSERVATÓRIO ITAÚ CULTURAL. *Da web 2.0 à web 3.0: a economia criativa em transformação e os desafios da regulação*. Revista Observatório Itaú Cultural, n. 35, 2023.

OBSERVATÓRIO ITAÚ CULTURAL. *Perspectivas sobre política e gestão cultural na América Latina*. Revista Observatório Itaú Cultural, n. 18, jul./dez. 2015.

OLSON, Mancur. *A lógica da ação coletiva: os benefícios públicos e uma teoria dos grupos sociais*. Tradução de Fábio Fernandez. São Paulo: Edusp, 1999.

OLIVEIRA, Vitor Hugo. *Samba de Pareia: uma análise da arte como processo cultural*. N. 13, vol. 2. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2007.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS (ONU). *Objetivos de Desenvolvimento Sustentável: 17 objetivos para transformar o nosso mundo*. Brasília: ONU Brasil, 2023.

PEIRANO, Mariza G. S. *A alteridade em contexto: antropologia como ciência social no Brasil.* Série Antropologia. UnB: Brasília, 1999.

PEIRCE, Charles Sanders. *Philosophical writings of Peirce*. Edição de Justus Buchler. New York: Dover, 1955.

PACHECO, Marina Bonfim. *Perspectivas do militar músico sobre a atividade musical*. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em Licenciatura em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.

PACHECO, Marina Bonfim. *Velhos chorões de Jacarepaguá: um estudo etnográfico sobre as práticas musicais do Regional Tocata do Rio*. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2020.

PERES, Douglas Rocha. *Escola que tem professor de música é outra coisa: um debate sobre as práticas docentes em educação musical no Ensino Fundamental da rede pública municipal do Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015.

PERES, Leonardo Rugero. *Com Respeito aos Oito Baixos: um estudo etnomusicológico do estilo nordestino da Sanfona de Oito Baixos*. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.

PRESTES Filho, Luís Carlos. *A Cadeia Produtiva da Economia do Carnaval*. In: CRIBARI, Ana Isabela (Org.). Economia da Cultura. Recife: FUNDAJ/Editora Massangana, 2009.

QUIJANO, Aníbal. *Coloniality and modernity/rationality*. Cultural Studies, v. 21, n. 2-3, p. 168-178, mar./maio 2007.

RÊGO, Tânia Maria Silva. *As instrumentistas, suas trajetórias, práticas e expectativas: uma etnografia com viés feminista e interseccional sobre o trabalho com música, na atualidade, em São Luís do Maranhão*. Tese (Doutorado em Música) Programa de Pós-Graduação em Música - UNIRIO) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2022.

RIBEIRO, Hugo Leonardo. *Da fúria à melancolia: a dinâmica das identidades na cena rock underground de Aracaju*. São Cristóvão: Editora UFS; Aracaju: Fundação Oviêdo Teixeira, 2010.

RIBEIRO, Jamerson Farias. O campo de trabalho de músicos-cavaquinistas na cidade do Rio de Janeiro. Tese (Doutorado em Programa de Pós-Graduação em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2023.

RUBIM, Antônio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (org.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007.

RUBIM, Antonio Canelas; NETO, Carlos Beyord Paiva. Panorama do financiamento e fomento à cultura: estados e Distrito Federal. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; VASCONCELOS, Fernanda Pimenta (org.). *Financiamento e fomento à cultura no Brasil: estados e Distrito Federal*. Salvador: EDUFBA, 2017.

RUBIM, Antônio Albino Canelas; VASCONCELOS, Fernanda Pimenta (org.). *Financiamento e fomento à cultura no Brasil: estados e Distrito Federal*. Salvador: EDUFBA, 2017.

SALGADO, José Alberto. *Construindo a profissão do músico: uma etnografia entre estudantes universitários de música*. Tese (Doutorado em Música) – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2005.

SALGADO, J. A.; Neves, K. A.; Silva, L. O. *Conjuntos musicais e sua sustentação — um levantamento sobre o trabalho autônomo em grupos de música na cidade do Rio de Janeiro (2016-2020)*, In: Anais do 6º Nas Nuvens... Congresso de Música, 2020.

SANDRONI, Clara. *O ensino de canto popular nas universidades públicas brasileiras*. Tese (Doutorado em Música) Programa de Pós-Graduação em Música - UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2017.

SANTOS, Danilo Rodrigues dos; SANTOS, João Hiago Oliveira dos; PEREIRA, Sara Maylyne dos Santos. *Mexeu comigo: um documentário sobre a influência do arrocha no interior sergipano*. 2023. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Cinema e Audiovisual) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2023.

SANTOS, Edeise Gomes Cardoso. *Samba de Pareia na encruzilhada: traduções de uma dança afrocentrada*. Dissertação de Mestrado. PPGDança. Salvador: Universidade Federal da Bahia. UFBA. 2017.

SARAIVA, Enrique. *Financiamento das atividades culturais*. In: COSTA, Frederico Lustosa. Política e gestão cultural: perspectiva Brasil-França. Salvador: Edufba, 2013. p. 97-144.

SEN, Amartya. *Desenvolvimento como liberdade*. Tradução: Laura Teixeira Motta. Revisão técnica de Ricardo Doninelli Mendes. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SILVA, Jonathan Rodrigues. Samba de Pareia pelos saberes do corpo que samba. 195 f. il. 2019. Dissertação (Mestrado em Culturas Populares) – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Culturas Populares, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2019.

STRATHERN, Ann Marilyn. Os limites da autoantropologia. In: *O efeito etnográfico e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

STRAW, Will. Cenas culturais e as consequências imprevistas das políticas públicas. In: JANOTTI Jr., Jeder (Org.). *Comunicações e territorialidades: cenas musicais*. Coleção Comunicações e Cultura. Guararema, SP: Anadarco, 2013. pp. 9-23.

STANDING, Guy. *O precariado: a nova classe perigosa*. Tradução de Cristina Antunes. 1. ed., 1. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

SZEMERE, Anna. *Music, Informal Learning and the School: A New Classroom Pedagogy by Lucy Green*. Aldershot; Burlington: Ashgate Publishing Limited, 2008. *Popular Music*, Cambridge: Cambridge University Press, v. 30, n. 2, p. 288–290, mai. 2011.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Música folclórica e movimentos culturais*. Debates: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, Rio de Janeiro, n. 6, p. 89-113, 2002.

TROTTA, Felipe. Cenas Musicais e Anglofonia: sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro. In: JANOTTI Jr., Jeder (Org.). *Comunicações e territorialidades: cenas musicais. Coleção Comunicações e Cultura*. Guararema, SP: Anadarco, 2013. pp. 9-23.

TROTTA, Felipe. O forró eletrônico no Nordeste: um estudo de caso. Intexto, Porto Alegre: UFRGS, v. 1, n. 20, p. 102-116. 2009.

TROTTA, Felipe. *O samba e suas fronteiras: pagode romântico e samba raiz nos anos 1990*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

TROTTA, Felipe; MONTEIRO, Márcio. *O novo mainstream da música regional: axé, brega, reggae e forró eletrônico no Nordeste*. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação – E-compós, Brasília, v. 11, n. 2, maio/ago. 2008.

TURINO, Thomas. *Music as social life: the politics of participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

URFALINO, Philippe. *A invenção da política cultural*. Tradução de Fernando Kolleritz. São Paulo: Edições Sesc, 2015. 272 p.

UNCTAD. *Creative Economy Report 2008: The Challenge of Assessing the Creative Economy – Towards Informed Policy-Making*. Geneva: United Nations, 2008.

UNCTAD. Relatório de Economia Criativa 2010: economia criativa, uma opção de desenvolvimento viável. São Paulo: UNCTAD, Itaú Cultural, Ministério da Cultura, 2012.

UNESCO. Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural. Paris: UNESCO, 2002.

UNITED NATIONS BRAZIL. *Agenda 2030 para o desenvolvimento sustentável*. ONU Brasil, 2015.

VELÓN, Marcela S. *Ação e obra de três coletivos de mulheres músicas na cidade do Rio de Janeiro — análise feminista e decolonial*. Tese (Doutorado em Música) Programa de Pós-Graduação em Música - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2022.

WEBER, Max. *Economy and Society*. ROTH, Guenther & WITTICH, Claus (eds.). Berkeley: University of California Press, 1978.

APÊNDICE A – Cronologia dos marcos históricos e normativos (1930-2024)

CRONOLOGIA DOS MARCOS HISTÓRICOS E NORMATIVOS

1930	Criação do Ministério de Educação e Saúde (MES).
1932	Criação da Superintendência de Educação Musical e Artística.
1935	Criação do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo.
1936	Criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo.
1936	Criação do Serviço de Radiodifusão Educativa.
1937	Criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN).
1937	Criação do Serviço Nacional do Livro.
1937	Criação do Serviço Nacional de Teatro.
1938	Criação do Conselho Nacional de Cultura.
1938	Criação do Museu Nacional de Belas Artes.
1939	Criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP).
1939	A Cátedra de Folclore Musical Nacional passa a ser presidida por Luiz Heitor Correa de Azevedo.
1953	Instalação do Ministério da Educação e Cultura (MEC).
1961	Criação dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE).
1961	Decreto Nacional nº 50.293 — cria o Conselho Nacional de Cultura.
1963	Criação do Movimento de Cultura Popular em cidades de Pernambuco.
1964	Caravana Nacional de Cultura — o Governo Federal inicia uma caravana de cultura entre Rio de Janeiro e Alagoas.
1966	Criação do Conselho Federal de Cultura.
1966	Criação da Secretaria de Cultura do Ceará, primeira secretaria estadual do Brasil.
1967	Lei Estadual nº 1.478 — cria o Conselho Estadual de Cultura.
1972	Conferência da EUROCULT em Helsinque.
1972	Carta do México — amplia a definição de patrimônio cultural e inclui expressões de outros grupos étnicos.
1972	Criação da empresa estatal Telecomunicações Brasileiras (Telebras).
1973	Conferência da ASIACULT em Jacarta, Indonésia.
1973	Conferência da AFRICACULT na cidade de Accra, em Gana.
1973	Criação do Plano de Ação Cultural.
1973	Criação do Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA).
1975	Criação do Plano Nacional de Cultura (PNC).
1975	Criação da Fundação Nacional das Artes (FUNARTE).
1975	Criação do Centro Nacional de Referência Cultural.
1975	Lei Estadual nº 1.962 — Institui o Fundo de Promoção Cultural de Sergipe.
1976	Criação do Conselho Nacional de Cinema.
1976	Criação da Empresa Brasileira de Radiodifusão (Radiobras).
1976	Lei Estadual nº 2.069 — dispõe sobre o Patrimônio Histórico do Estado.
1978	Conferência da AMERICACULT em Bogotá, Colômbia.

1979	Criação da Fundação Pró-Memória.
1981	Conferência da ARABIACULT em Bagdá, Iraque.
1982	Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais (Mondiacult) no México.
1985	Criação do Ministério da Cultura (MinC).
1986	Declaração sobre o Direito ao Desenvolvimento da ONU: um direito humano inalienável.
1986	Decreto nº 91.144/1986 — cria a Política Nacional de Cultura.
1986	Lei nº 7.505/1986 — Lei Sarney, a primeira lei de incentivo fiscal à cultura do país.
1986	Lei Municipal nº 1.160 — cria o Conselho Municipal de Cultura de Aracaju.
1987	Criação da Secretaria de Apoio à Produção Cultural no organograma do MinC.
1987	Criação da Fundação Nacional de Artes Cênicas.
1987	Criação da Fundação do Cinema Brasileiro.
1987	Criação da Fundação Nacional Pró-Leitura.
1987	Lei Municipal nº 1.266 — dispõe sobre criação do fundo de desenvolvimento cultural em Aracaju.
1988	Criação da Fundação Cultural Palmares.
1988	Lei Municipal nº 1.445 — reestrutura o Conselho Municipal de Cultura de Aracaju.
1989	Marilena Chauí assume a Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo durante o governo de Luiza Erundina (1989-1993).
1989	Lei Estadual nº 2770 — modifica pela primeira vez a Lei nº 1.478 e reestrutura o Conselho Estadual de Cultura (SEC) de Sergipe.
1990	O presidente Fernando Collor extingue o Ministério da Cultura e órgãos como a FUNARTE e a Embrafilme.
1991	Lei nº 8.313/1991 — cria o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC).
1991	Lei nº 8.313/1991 — cria a Lei Rouanet.
1992	Recriação do Ministério da Cultura durante o governo de Itamar Franco.
1993	Lei nº 8.685/1993 — institui a Lei do Audiovisual.
1995	Reformulação da Lei Rouanet durante a gestão de Francisco Weffort no MinC.
2000	Decreto nº 3.551/2000 — institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial.
2001	Lei Estadual nº 4.990 — altera a Lei nº 1.962/1975 que criou o Fundo Estadual de Desenvolvimento Cultural e Artístico (FUNCART).
2003	Gilberto Gil é assume o cargo de Ministro da Cultura entre 2003 e 2008, sob o governo de Lula (PT).
2003	Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial.
2005	Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais.
2008	Juca Ferreira passa a comandar o MinC.
2010	Lei nº 12.343/2010 — cria o Plano Nacional de Cultura (PNC).
2011	Portaria nº 123/2011 — estabelece 53 metas para o Plano Nacional de Cultura (PNC).
2011	Criação da Plano da Secretaria de Economia Criativa: 2011 a 2014.
2011	Criação da Secretaria de Economia criativa (SEC).
2011	Ana de Hollanda assume a gestão do MinC.
2011	Primeiro “Edital Brasil Criativo”, desenvolvido pela Secretaria de Economia Criativa (SEC).
2011	Criação do Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação (MCTI).

2011	O Banco Santander cria o "Prêmio Universitário" para contemplar projetos alinhados aos princípios da Economia Criativa.
2012	Marta Suplicy é nomeada Ministra da Cultura pela então presidente Dilma Roussef (PT).
2012	Emenda Constitucional nº 71/2012 — cria o Sistema Nacional de Cultura (SNC).
2012	Lei nº 12.761 — institui a Lei do Vale-Cultura.
2013	Lei Municipal nº 4.480 — revoga a Lei nº 4.480/1988 e reestrutura o Conselho Municipal de Política Cultural (CMPC) de Aracaju.
2014	Juca Ferreira volta a liderar o Ministério da Cultura (Minc).
2014	Implementação do Sistema Nacional de Cultura (SNC).
2014	Lei nº 13.018/2014 — institui a Política Nacional de Cultura Viva.
2015	Lei Estadual nº 8.005 — institui o Sistema Estadual de Cultura (SEC) de Sergipe.
2016	Sérgio Sá Leitão passa a coordenar o MinC.
2016	A presidente Dilma Rousseff (PT) sofre impeachment.
2016	Marcelo Calero é nomeado Ministro da Cultura durante o governo de Michel Temer (MDB).
2016	Marcelo Calero é substituído por Roberto Freire na gestão do MinC.
2016	Projeto de Lei nº 4.271/2016 — regulamenta o § 3º do art. 216-A da Constituição Federal, para dispor sobre o Sistema Nacional de Cultura (SNC).
2017	Lei nº 13.543/2017 — estabelece normas sobre a comercialização de produtos culturais.
2018	Portaria nº 27/2018 — dispõe sobre o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC) e seu portal *web*.
2019	Decreto Municipal nº 9.891/2019 — dispõe sobre o Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC).
2020	Lei Federal nº 14.017/2020 — institui a Lei Aldir Blanc (LAB).
2020	Lei Estadual nº 8.775 — modifica pela segunda vez a Lei nº 1.478 e reorganiza o Conselho Estadual de Cultura (CEC).
2020	Decreto Municipal nº 6.188 — nomeia os membros do Conselho Municipal de Política Cultural.
2020	Edital nº 06/2020 — Edital desenvolvido pela FUNCAP com verbas da LAB.
2020	Edital nº 04/2020 — Edital desenvolvido pela FUNCAJU com verbas da LAB.
2021	Lei nº 14.156/2021 — aumenta o prazo de vigência da Lei do Plano Nacional de Cultura (PNC) de 2010 para 12 anos.
2021	Edital nº 01/2021 — edital desenvolvido pela Secretaria de Cultura de Nossa Senhora do Socorro com verbas da LAB.
2021	Lei Municipal nº 5.441 — dispõe sobre a Lei Orçamentária Anual (LOA) para o exercício de 2022.
2022	Lei nº 14.468/2022 — aumenta o prazo de vigência do Plano Nacional de Cultura (PNC) de 2010 para 14 anos.
2022	Lei Complementar nº 195/2022 — institui a Lei Paulo Gustavo (LPG).
2022	Portaria nº 46/2022 — Dispõe sobre a integração dos entes federados ao SNC
2022	Lei Federal nº 14.399/2022 — institui a Política Nacional Aldir Blanc (PNAB).
2022	Lei Municipal nº 5.518 — dispõe sobre a LDO para o exercício de 2023.
2022	Lei Municipal nº 5.447 — dispõe sobre o Plano Plurianual (PPA) para o quadriênio 2022-2025.
2022	Lei Municipal nº 5.549 — dispõe sobre a LOA para o exercício de 2023.

2023	Lançamento da Frente Parlamentar Mista para institucionalizar políticas vinculadas à economia criativa.
2023	Decreto nº 11.740/2023 — regulamenta a Política Nacional Aldir Blanc (PNAB).
2023	Decreto nº 11.525/2023 — regulamenta a Lei Paulo Gustavo (LPG).
2023	Decreto nº 11.453/2023 — dispõe sobre o fomento à cultura.
2023	Edital nº 08/2023 — edital desenvolvido pela FUNCAJU com verbas da LPG.
2023	Edital nº 09/2023 — edital desenvolvido pela FUNCAJU com verbas da LPG.
2023	Edital nº 04/2023 — edital desenvolvido pela Secretaria de Cultura (SECULT) da cidade de Nossa Senhora do Socorro com verbas da LPG.
2023	Edital nº 05/2023 — edital desenvolvido pela SECULT de Nossa Senhora do Socorro com verbas da LPG.
2023	Portaria nº 68/2023 — cria o Programa Territórios da Cultura.
2023	Lei Estadual nº 9.155/2023 — dispõe sobre a Lei Orçamentária Anual (LOA) de Sergipe para o exercício de 2023.
2023	Lei Estadual nº 9.245 — dispõe sobre a Lei de Diretrizes Orçamentárias (LDO) de Sergipe para o exercício de 2024.
2023	Lei Municipal nº 5.835 — dispõe a LOA de Sergipe para o exercício de 2024.
2024	Lei Municipal nº 5.886 — altera a Lei Municipal nº 5.835 e estabelece uma nova LOA para o exercício de 2024.
2024	Lei nº 14.835/2024 — institui o Marco Regulatório do Sistema Nacional de Cultura (SNC).
2024	Lei nº 14.903/2024 — institui o Marco regulatório do fomento à cultura.
2024	Edital nº 04/2024 — edital desenvolvido pela FUNCAP com recursos do Fundo Estadual de Desenvolvimento Cultural e Artístico (FUNCART) e de Emendas Parlamentares; o certame objetivou a contratação de artistas para compor os festejos juninos.
2024	Lei Estadual nº 9.371 — dispõe sobre o Plano Plurianual (PPA) para o período de 2024-2027.
2024	Lei Estadual nº 9.372 — dispõe sobre a LOA para o exercício de 2024.
2024	Lei Estadual nº 9.536 — dispõe sobre a LDO para o exercício de 2025.

Quadro 7: Marcos históricos.

APÊNCIDE B – Quadros de conselheiros, leis e conferências

	CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA (TITULARES)	ENTIDADE	CONSELHEIROS (SUPLENTES)
1.	**José Eugênio Eneas Dos Santos**	Conselheiro nato – Diretor de Políticas Culturais da FUNCAP/SE	**Não Possui Suplente**
2.	**Pascoal Maynard D'ávila Junior**	Fundação de Cultura e Arte Aperipê de Sergipe	**Laís Kalena Salles De Aragão**
3.	**Márcio Lyncoln Fontes De Almeida**	Fundação de Cultura e Arte Aperipê de Sergipe	
4.	**Fernando José Ferreira Aguiar**	Governo do Estado de Sergipe	
5.	**Martha Luzia Bastos Rodrigues De Mendonça**	Governo do Estado de Sergipe	**Daiane De Oliveira Santana**
6.	**Marcos De Oliveira Souza**	Governo do Estado de Sergipe	**Rosângela Santos Reis**
7.	**Irineu Silva Fontes Junior**	Secretaria de Estado da Educação, do Esporte e da Cultura de Sergipe	
8.	**Sueli Maria Da Silva Pereira**	Universidade Federal de Sergipe	**Tereza Raquel De Sena Ribeiro**
9.	**José Rivadálvio Lima**	Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe	**Tereza Cristina Cerqueira Da Graça**
10.	**Luzia Maria Da Costa Nascimento**	Academia Sergipana de Letras	**Paulo Amado Oliveira**
11.	**Frank Rolim De Almeida Santos**	Academia de Letras de Aracaju	**Gustavo Aragão Cardoso**
12.	**Johnatas De Souza Aragão**	Filarmônica Nossa Senhora da Conceição	**Valtênio Alves De Souza**
13.	**Maria José Porto Severo Dos Santos**	Casa de Cultura Afro-Brasileira	**Marilza Bispo Dos Santos**
14.	**Artur Barreto Doria**	Mamulengo de Cheiroso	**Ram Sashi Doria Duarte**
15.	**Cecília Cavalcante Vieira**	Portal Hanna Belly	**Maria Angélica Silva Sobral**

Quadro 8: Lista dos conselheiros titulares e suplentes.

ANO	LEI/EVENTO	INSTITUIÇÃO
1961	Decreto Nacional nº 50.293	Cria o Conselho Nacional de Cultura
1964	Caravana Nacional de Cultura	Governo Federal dá início à caravana de cultura entre Rio de Janeiro e Alagoas
1967	Lei Estadual nº 1.478	Cria o Conselho Estadual de Cultura
1976	Lei Estadual nº 2.069	Dispões sobre o Patrimônio Histórico do Estado
1986	Lei Municipal nº 1.160	Cria o Conselho Municipal de Cultura
1988	Lei Municipal nº 1.445	Reestrutura o Conselho Municipal de Cultura

1989	Lei Estadual nº 2770	1ª modificação da Lei nº 1.478 e reorganização o Conselho Estadual de Cultura
2015	Lei Estadual nº 8.005	Institui o Sistema Estadual de Cultura (SEC)[181]
2013	Lei Municipal nº 4.480	Revoga a Lei nº 4.480/1988 e reestrutura o Conselho Municipal de Política Cultural
2020	Lei Estadual nº 8.775	2ª modificação da Lei nº 1.478 e reorganização o Conselho Estadual de Cultura
2020	Decreto Municipal nº 6.188	Nomeia os componentes do Conselho Municipal de Política Cultural

Quadro 9: Conselhos estaduais e municipais.

ANO	LEI	DESCRIÇÃO
1975	Lei Estadual nº 1.962	Institui o Fundo de Promoção Cultural de Sergipe
1987	Lei Municipal nº 1.266	Dispõe sobre criação do fundo de Desenvolvimento cultural
2001	Lei Estadual nº 4.990	Altera a Lei nº 1.962/1975, que passa a ser chamado de Fundo Estadual de Desenvolvimento Cultural e Artístico (FUNCART)
2021	Lei Municipal nº 5.390	Dispõe sobre a LDO para o exercício de 2022
2021	Lei Municipal nº 5.441	Dispõe sobre a LOA para o exercício de 2022
2022	Lei Municipal nº 5.518	Dispõe sobre a LDO para o exercício de 2023
2022	Lei Municipal nº 5.447	Dispõe sobre o Plano Plurianual (PPA) para o quadriênio 2022-2025
2022	Lei Municipal nº 5.549	Dispõe sobre a LOA para o exercício de 2023
2023	Lei Estadual nº 9.245	Dispõe sobre a LDO para o exercício de 2024
2023	Lei Municipal nº 5.835	Dispõe a LOA para o exercício de 2024
2024	Lei Municipal nº 5.886	Altera a Lei Municipal nº 5.835 e estima uma nova LOA para o exercício de 2024
2024	Lei Estadual nº 9.371	Dispõe sobre o Plano Plurianual (PPA) para o período de 2024-2027
2023	Lei Estadual nº 9.155	Dispõe sobre a LOA para o exercício de 2023
2024	Lei Estadual nº 9.372	Dispõe sobre a LOA para o exercício de 2024
2024	Lei Estadual nº 9.536	Dispõe sobre a LDO para o exercício de 2025

[181] Disponível em: <https://leisestaduais.com.br/se/lei-ordinaria-n-8005-2015-sergipe-institui-o-sistema-estadual-de-cultura-sec-estabelece-diretrizes-para-o-plano-estadual-de-cultura-pec-e-da-providencias-correlatas>. Acesso em 14 de setembro de 2024.

Quadro 10: Legislações dos sistemas de financiamento.

ANO	PRESIDENTE/SECRETÁRIO	ÓRGÃO	GOVERNO
1999	Fabiano Oliveira	SECULT	Albano Franco (PSDB)
2003	Benedito Figueiredo	SECULT	João Alves (PFL)
2007	Luiz Alberto dos Santos	SECULT	Marcelo Déda (PT)
2009	Eloísa Galdino	SECULT	Marcelo Déda (PT)
2015	Elber Batalha	SECULT	Jackson Barreto (PMDB)
2016	Irineu Fontes	SECULT	Jackson Barreto (PMDB)
2019	Conceição Vieira	FUNCAP	Belivaldo Chagas (PSD)
2023	Antônia Amorosa	FUNCAP	Fábio Mitidieri (PSD)
2024	Gustavo Paixão	FUNCAP	Fábio Mitidieri (PSD)

Quadro 11: Lista de presidentes/secretários em nível estadual.

ANO	PRESIDENTE/SECRETÁRIO	ÓRGÃO	GOVERNO
2001	João Francisco dos Santos	FUNCAJU	Marcelo Déda (PT)
2003	Tânia Soares	FUNCAJU	Marcelo Déda (PT)
2004	Stella Maris Moreira	FUNCAJU	Marcelo Déda (PT)
2005	Karlene Sampaio	FUNCAJU	Marcelo Déda (PT)
2007	Lucimara Dantas Passos	FUNCAJU	Edvaldo Nogueira (PcdoB)
2009	Waldoilson dos Santos Leite	FUNCAJU	Edvaldo Nogueira (PcdoB)
2013	Josenito Vitale	SECULT	João Alves (DEM)
2017	Silvio Santos	FUNCAJU	Edvaldo Nogueira (PCdoB)
2019	Cassio Murilo Costa	FUNCAJU	Edvaldo Nogueira (PCdoB)
2020	Luciano Correia	FUNCAJU	Edvaldo Nogueira (PDT)
2024	Irineu Fontes	FUNCAJU	Edvaldo Nogueira (PDT)

Quadro 12: Lista de presidentes/secretários em nível municipal.

APÊNDICE C – Editais analisados

DOCUMENTO/PROJETO	ORIGEM	INSTITUIÇÃO	SINOPSE
EDITAL Nº 01/2021	LAB 1	Secult/Socorro	Chamada para seleção de "apresentações musicais e folclóricas"
EDITAL Nº 13/2023	Fundo Próprio	SEBRAE	Seleção de projetos nos setores de artesanato, artes cênicas, artes visuais, audiovisual, dança, moda, literatura, música, bandas filarmônicas, games e arquitetura, com apoio financeiro de até R$ 20.000,00 por projeto.
QUINTAS DA GENTE/2023	Fundo Próprio	Instituto Banese	Seleção de projetos artísticos culturais de diversas linguagens para ocupação do auditório do Museu da Gente Sergipana nas noites de quinta-feira.
EDITAL Nº 06/2020	LAB 1	FUNCAP	Premiação destinada a apoiar artistas e agentes culturais sergipanos por meio da gravação de singles, videoclipes, EPs, álbuns e DVDs, em resposta à pandemia de Covid-19, com recursos da Lei Aldir Blanc.
EDITAL Nº 04/2020	LAB 1	FUNCAJU	Seleção de projetos culturais para todos os segmentos.
EDITAL Nº 08/2023	LPG	FUNCAJU	Edital de apoio financeiro à produção audiovisual em Aracaju, com objetivo de fomentar a cultura local através de projetos como filmes, videoclipes, podcasts, e séries, em resposta aos impactos da pandemia de Covid-19.

EDITAL 09/2023	LPG	FUNCAJU	Apoio financeiro para as demais linguagens, com um fundo total de R$ 1.536.433,12.
EDITAL Nº 07/2023	LPG	FUNCAP	Apoio financeiro para as demais linguagens
EDITAL Nº 06/2023	LPG	FUNCAP	Apoio financeiro para o audiovisual
EDITAL Nº 04/2024 FESTEJOS JUNINOS 2024	Fundo Próprio	FUNCAP	Chamada pública para seleção de atrações artísticas locais, com foco em manifestações culturais do ciclo junino, especialmente forró e tradições sergipanas, visando promover e valorizar a identidade cultural do Estado.
EDITAL Nº 05/2023	LPG	Secult/Socorro	Apoio financeiro para as demais áreas culturais
EDITAL Nº 04/2023	LPG	Secult/Socorro	Apoio financeiro para o audiovisual
EDITAL S/N	Fundo Próprio	FUNCAP	Edital de chamamento público para a Segundona do Turista

Quadro 13: Editais analisados.

APÊNDICE D – Lista de nomes pessoais citados na tese

NOME	TERMO DE CONSENTIMENTO	CATEGORIA/DESCRIÇÃO DA FONTE
ALEX SANT'ANNA	Sim	Citado com informações pessoais (Entrevistado/Termo de consentimento)
BANDA DOS CORAÇÕES PARTIDOS (DIANE VELOSO)	Sim	Banda citada com informações pessoais (Via entrevista de integrante)
PATRÍCIA ROCHA	Sim	Citada com informações pessoais (Entrevistada/Termo de consentimento)
DEDÉ BATERA	Sim	Citado com informações pessoais (Entrevistado/Termo de consentimento)
FABINHO MELO	Sim	Citado com informações pessoais (Entrevistado/Termo de consentimento)
FAGNER DIAS	Sim	Citado com informações pessoais (Interlocutor/Aluno)
FERRARO TRIO (SAULINHO FERREIRA, RAFAEL JUNIOR E ROBSON MACAXEIRA)	Sim	Banda citada com análise de show
GEO SANTS	Sim	Citado com informações pessoais (Entrevistado/Termo de consentimento)
TIMBAL DE RUA (GLEIDSON. BBAY, LULINHA)	Sim	Citado com informações pessoais (Entrevistado/Termo de consentimento - Banda Timbal de Rua)
JOTTA	Sim	Citado com informações pessoais (Entrevistado/Termo de consentimento)
PENKA BATERA	Sim	Citado com informações pessoais (Entrevistado/Termo de consentimento)
TÁIA	Sim	Citada com informações pessoais (Entrevistada/Termo de consentimento)
ROBERT MCKBASS (ROBERT MCKNIGHT)	Sim	Citado com informações pessoais (Entrevistado/Termo de consentimento)
ADELVAN KENOBI	Não	Jornalista citado com fontes de informação pública.
ALBANO FRANCO	Não	Gestor público (Ex-Governador)
ANA DE HOLLANDA	Não	Gestor público (Ex-Ministra da Cultura)
ANTONIA AMOROSA	Não	Gestor público (Ex-Presidente da FUNCAP) e Artista consagrada
ANTÔNIO DA CRUZ	Não	Gestor público (Conselheiro Estadual de Cultura)
ANTÔNIO ROGÉRIO	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
ARTHUR MATOS	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
ARTUR BARRETO DORIA	Não	Gestor público (Conselheiro Estadual de Cultura)
ASAS LIVRES (BANDA)	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
ASAS MORENAS (BANDA)	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
AVIÕES DO FORRÓ (BANDA)	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
BEBO VALDES	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
BELIVALDO CHAGAS	Não	Gestor público (Ex-Governador)

BELO	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
BENEDITA DA SILVA	Não	Gestor público (Deputada autora de lei)
BENEDITO FIGUEIREDO	Não	Gestor público (Ex-Secretário de Cultura)
BETINHO CAIXA D'ÁGUA	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
BOB LELIS	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
BOLSONARO (JAIR BOLSONARO)	Não	Gestor público (Ex-Presidente)
BUMCELLO	Não	Banda referenciada numa fala transcrita de Alex Sant'Anna
CAETANO VELOSO	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
CALCINHA PRETA (BANDA)	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
CAPITÃO COOK	Não	Ponto de encontro/local de show citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
CARLINHOS BROWN	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
CAROL MENDONÇA	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
CASSIO MURILO COSTA	Não	Gestor público (Ex-Presidente da FUNCAJU)
CASTELO BRANCO	Não	Gestor público (Ex-Presidente/Ditadura Militar)
CECÍLIA CAVALCANTE VIEIRA	Não	Gestor público (Conselheira Estadual de Cultura)
CHÊ	Não	Ponto de encontro/local de show citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
CHICO CÉSAR	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
CHICO QUEIROGA	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
CHICO SCIENCE	Não	Artista citado com fontes de informação pública
CLÁUDIA FIALHO	Não	Artista citado com fontes de informação pública
CLÁUDIA LEITÃO	Não	Gestor público (Secretária de Economia Criativa)
CLEBER	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
CLEMILDA	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
CLEVERTON RAMOS	Não	Gestor público (Representante da Ordem dos Músicos)
CONCEIÇÃO VIEIRA	Não	Gestor público (Ex-Presidente da FUNCAP)
CROVE HORRORSHOW (BANDA)	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
DAGUADA	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena)
DAIANE DE OLIVEIRA SANTANA	Não	Gestora pública (Conselheira Suplente)

DANIEL DIAL	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
DANIELA MERCURY	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
DANILO DUARTE	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
DAVID DAVI	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
DEBAYRES	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
DENISSON	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
DENNY	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
DEVINHO NOVAES	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
DILMA ROUSSEFF	Não	Gestor público (Ex-Presidente)
DJ DOLORES	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
DJ RAFA ARAGÃO	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
DOCA	Não	Ponto de encontro/local de show citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
DOMINGUINHOS	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
DONA LALINHA	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
DONA NADIR	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
EDGAR DO ACORDEON	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
EDVALDO NOGUEIRA	Não	Gestor público (Prefeito de Aracaju)
ELBER BATALHA	Não	Gestor público (Ex-Secretário de Cultura)
ELBA RAMALHO	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
ELOÍSA GALDINO	Não	Gestor público (Ex-Secretária de Cultura)
EMÍLIA CORRÊA	Não	Gestor público (Prefeita eleita)
FABIANO OLIVEIRA	Não	Gestor público (Vereador/Empresário) e ex-Secretário
FÁBIO LIMA	Não	Artista citado com dados públicos (Programação de museu)
FÁBIO MITIDIERI	Não	Gestor público (Governador de Sergipe)
FERNANDO COLLOR	Não	Gestor público (Ex-Presidente)
FERNANDO JOSÉ FERREIRA AGUIAR	Não	Gestor público (Conselheiro Estadual de Cultura)
FRANCISCO WEFFORT	Não	Gestor público (Ex-Ministro da Cultura)
FRANK ROLIM DE ALMEIDA SANTOS	Não	Gestor público (Conselheiro Estadual de Cultura)
GABRIEL PERNINHA	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
GABRIELA CALDAS	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
GARIBALDI MENDONÇA	Não	Gestor público (Deputado Estadual)
GENIVAL LACERDA	Não	Artista citado com fontes de informação pública.

GEORGEO PASSOS	Não	Gestor público (Deputado Estadual)
GETÚLIO VARGAS	Não	Gestor público (Ex-Presidente/Histórico)
GILBERTO GIL	Não	Gestor público (Ex-Ministro) e Artista citado com fontes de informação pública.
GILSON BATATA	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
GUSTAVO ARAGÃO CARDOSO	Não	Gestor público (Conselheiro Suplente)
GUSTAVO CAPANEMA	Não	Gestor público (Ex-Ministro/Histórico)
GUSTAVO PAIXÃO	Não	Gestor público (Presidente da FUNCAP)
HANNA BELLY	Não	Gestor público (Conselheira Suplente)
HARMONIA DO SAMBA (BANDA)	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
HEITOR COSTA	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
HÉLOA	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
HILTON LACERDA	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
IGOR GNOMO	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
IRINEU FONTES	Não	Gestor público (vários cargos)
ISAAR	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
ISMAR BARRETO	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena)
ÍTALO NENO	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena)
IVO ADNIL	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena)
JACKSON BARRETO	Não	Gestor público (Ex-Governador)
JACKSON DO PANDEIRO	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
JANDIRA FEGHALI	Não	Gestor público (Deputada autora de lei)
JÉSSIKA LIMA	Não	Representante civil (Fórum Audiovisual/Dados públicos)
JOÃO ALVES (JOÃO ALVES FILHO)	Não	Gestor público (Ex-Governador/Ex-Prefeito)
JOÃO BRAZIL	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena)
JOÃO FRANCISCO DOS SANTOS	Não	Gestor público (Ex-Presidente da FUNCAJU)
JOÃO VENTURA	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena)
JOÉSIA RAMOS	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena)
JOHNATAS DE SOUZA ARAGÃO	Não	Gestor público (Conselheiro Estadual de Cultura)
JORGE BEN JOR	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
JORGE DE ALTINHO	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
JOSÉ EUGÊNIO ENEAS DOS SANTOS	Não	Gestor público (Conselheiro Nato/Diretor FUNCAP)
JOSÉ RIVADÁLVIO LIMA	Não	Gestor público (Conselheiro Estadual de Cultura)
JOSENITO VITALE	Não	Gestor público (Ex-Secretário de Cultura)

JOUBERTO UCHÔA DE MENDONÇA	Não	Empresário citado com dados públicos
JUCA FERREIRA	Não	Gestor público (Ex-Ministro da Cultura)
JULICO	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
JÚLIO RÊGO	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
JUNIOR DI LIMA	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
KAELZINHO FERRAZ	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
KARLENE SAMPAIO	Não	Gestor público (Ex-Presidente da FUNCAJU)
KARNE KRUA	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
KELVIN FARIAS	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
LAÉRCIO OLIVEIRA	Não	Gestor público (Senador/Político)
LAIRTON E SEUS TECLADOS	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
LAÍS KALENA SALLES DE ARAGÃO	Não	Gestor público (Conselheira Suplente)
LAMPIÃO	Não	Personagem histórico citado com dados públicos
LÉO AIRPLANE	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
LÉO SANTANA	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
LENINE	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
LIENE SHOW	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
LIMÃO COM MEL (BANDA)	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
LINDA BRASIL	Não	Gestor público (Deputada Estadual)
LINDOLFO AMARAL	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).)
LISZT (FRANZ LISZT)	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
LOS GUARANIS (BANDA)	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
LUANZINHO MORAIS	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
LUCAS CAMPELO	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
LUCIANO CORREIA	Não	Gestor público (Ex-Presidente da FUNCAJU)
LUCIMARA DANTAS PASSOS	Não	Gestor público (Ex-Presidente da FUNCAJU)
LUIZA ERUNDINA	Não	Gestor público (Ex-Prefeita de SP/Histórico)
LUIZ ALBERTO DOS SANTOS	Não	Gestor público (Ex-Secretário de Cultura)
LUIZ CALDAS	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
LUIZ GONZAGA	Não	Artista citado com fontes de informação pública.

LUIZ HEITOR CORREA DE AZEVEDO	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
LUIZ ROBERTO	Não	Gestor público (Candidato a Prefeito/Ex-Secretário)
LU SILVA	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
LUZIA MARIA DA COSTA NASCIMENTO	Não	Gestor público (Conselheira Estadual de Cultura)
MAGO DE TARSO	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
MAGNÍFICOS (BANDA)	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
MAÍSA MITIDIERI	Não	Gestor público (Deputada Estadual)
MAMÁ	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
MANO BROWN	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
MANU CHAO	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
MARCELO CALERO	Não	Gestor público (Ex-Ministro da Cultura)
MARCELO DÉDA	Não	Gestor público (Ex-Governador/Ex-Prefeito)
MÁRCIO ANDRÉ (MÁRCIO DE DONA LITINHA)	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
MÁRCIO LYNCOLN FONTES DE ALMEIDA	Não	Gestor público (Conselheiro Estadual de Cultura)
MÁRCIO TAVARES	Não	Gestor público (Secretário do MinC)
MARCOS CARDOSO	Não	Citado com dados públicos (Jornalista/Autor)
MARCOS DE OLIVEIRA SOUZA	Não	Gestor público (Conselheiro Estadual de Cultura)
MARCOS ODARA	Não	Artista citado com dados públicos (Post em rede social)
MARGARETH MENEZES	Não	Gestor público (Ministra da Cultura)
MARIA JOSÉ PORTO SEVERO DOS SANTOS	Não	Gestor público (Conselheira Estadual de Cultura)
MARILZA BISPO DOS SANTOS	Não	Gestor público (Conselheira Suplente)
MARIO DE ANDRADE	Não	Gestor público (Histórico/Departamento de Cultura SP)
MARTHA LUZIA BASTOS RODRIGUES DE MENDONÇA	Não	Gestor público (Conselheira Estadual de Cultura)
MASTRUZ COM LEITE (BANDA)	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
MAYRA FÉLIX	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
MESTRE DECA	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
MESTRE MADRUGUINHA	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
MESTRINHO	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
MICHAEL JACKSON	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
MICHEL TEMER	Não	Gestor público (Ex-Presidente)

MILES DAVIS	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
MISTER SCHOOL	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
MOEMA PASCOINE	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
NAÇÃO ZUMBI (BANDA)	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
NADSON	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
NANÁ VASCONCELOS	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
NANDA AQUINO	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
NARA COSTA	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
NATTANZINHO	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
NAURÊA (BANDA)	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
NEW ROX	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
NEY BRAGA	Não	Gestor público (Ex-Ministro da Educação)
NINHA	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
NINO KARVAN	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
ODÍLIO SAMINEZ	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
OLODUM	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
OS TRAVESSOS	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
PANTERA	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
PASCOAL MAYNARD	Não	Gestor público (Diretor da FUNCAP)
PATO FU	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
PAULA LAVIGNE	Não	Citada com dados públicos (Produtora cultural)
PAULINHA ABELHA	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
PAULO AMADO OLIVEIRA	Não	Gestor público (Conselheiro Suplente)
PEDRO LUIS E A PAREDE	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
PINTADO DO BONGÔ	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
PLÁSTICO LUNAR	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
RAFAEL RAMOS	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
RAM SASHI DORIA DUARTE	Não	Gestor público (Conselheiro Suplente)
RICARDO VASCONCELOS	Não	Gestor público (Vereador)

ROBERTO CARLOS	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
ROBERTO FREIRE	Não	Gestor público (Ex-Ministro da Cultura)
RODRIGUINHO	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
ROGÉRIO CARVALHO	Não	Gestor público (Senador/Candidato)
ROGÉRIO (CANTOR)	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
ROSÂNGELA SANTOS REIS	Não	Gestor público (Conselheira Suplente)
SANDYALÊ	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
SÉRGIO SÁ LEITÃO	Não	Gestor público (Ex-Ministro da Cultura)
SHANTEL	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
SILVANO SALLES	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
SILVIO SANTOS	Não	Gestor público (Ex-Presidente da FUNCAJU)
SNOOZE	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
STELLA MARIS MOREIRA	Não	Gestor público (Ex-Presidente da FUNCAJU)
STEVIE WONDER	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
SUELI MARIA DA SILVA PEREIRA	Não	Gestor público (Conselheira Estadual de Cultura)
TÁ MARYA	Não	Representante civil (Delegada em conferência/Dados públicos)
TÂNIA SOARES	Não	Gestor público (Ex-Presidente da FUNCAJU)
TATÁ	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
TAYRONE CIGANO	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
TEREZA CRISTINA CERQUEIRA DA GRAÇA	Não	Gestor público (Conselheira Suplente)
TEREZA RAQUEL DE SENA RIBEIRO	Não	Gestor público (Conselheira Suplente)
TÉSSERA	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
THALES ROSA	Não	Artista citado como inventor de instrumento, com descrição etnográfica sem potencial de risco para produzir imagem social negativa.
THE BAGGIOS (BANDA)	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
THIAGO	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
TIAGO IORC	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
TIMBALADA (BANDA)	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
TOM ZÉ	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
TON TOY	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).

TONICO SARAIVA	Não	Gestor público (Presidente de Sindicato) e artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
TRIO MOCOTÓ	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
UNHA PINTADA	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
VALMIR DE FRANCISQUINHO	Não	Gestor público (Ex-Prefeito)
VALTÊNIO ALVES DE SOUZA	Não	Gestor público (Conselheiro Suplente)
VANESSA DA MATA	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
VILLA-LOBOS	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
VITOR KLEY	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
WAGNER (RICHARD WAGNER)	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
WALDOILSON DOS SANTOS LEITE	Não	Gestor público (Ex-Presidente da FUNCAJU)
WÉRCIO GRILO	Não	Representante civil (Coordenador de Fórum/Dados públicos)
WERDEN	Não	Artista/assessor político citado com fontes de informação pública.
WESLEY SAFADÃO	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
WINNIE SOUZA	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
XEXÉU	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
YAMANDU COSTA	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
YANNE BÊ	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
ZECA BALEIRO	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
ZÉ CELSO	Não	Artista citado com fontes de informação pública.
ZÉ DA VELHA	Não	Artista citado com fontes de informação pública (mapeamento de cena).
ZEZO	Não	Artista citado com fontes de informação pública.

Quadro 14: Lista de nomes citados na tese.

APÊNDICE E – Termos de consentimento assinados

UNIRIO

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

Esta pesquisa foi desenvolvida conforme as Resoluções nº 466/12 e 510/2016 do Conselho Nacional de Saúde, que regulamenta pesquisas em Ciências Humanas e Sociais (CNS) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Comprometemo-nos a seguir todas as recomendações que versam sobre a ética em pesquisa com seres humanos. Por ter aceitado participar desta pesquisa, você receberá uma via do TCLE e, caso queira, pode entrar em contato com o pesquisador e/ou o Comitê de Ética responsável pela autorização da pesquisa.

TÍTULO: Entre shows, tocadas e editais: música, trabalho e políticas culturais em aracaju (2020-2025)

OBJETIVOS DO ESTUDO: O estudo analisou as dinâmicas do campo dos editais culturais voltados aos trabalhadores da música em Aracaju, considerando trajetórias profissionais, práticas musicais e relações institucionais.

PARTICIPAÇÃO NO ESTUDO: Sua participação consistiu na realização de entrevistas e em colaboração ativa na construção da pesquisa. Além de relatar sua trajetória profissional e experiências, você pôde sugerir questões, comentar interpretações, analisar trechos redigidos pelo pesquisador, indicar ajustes, solicitar exclusões ou propor acréscimos de informações relacionadas à sua participação.

REGISTRO E USO DO MATERIAL: As entrevistas puderam ser registradas em áudio para fins de transcrição e análise. Além das entrevistas formais, também foram consideradas, quando autorizadas e pertinentes à pesquisa, conversas, encontros informais e outras formas de sociabilidade comuns às relações entre músicos, ocorridas no contexto do trabalho de campo. O material coletado foi e será utilizado exclusivamente para fins acadêmicos, incluindo tese, artigos e apresentações científicas.

RISCOS E BENEFÍCIOS: Os riscos envolvidos foram de natureza simbólica e relacional. Considerando que a pesquisa analisou disputas em torno de editais culturais, hierarquias no campo musical e diferentes posicionamentos políticos e profissionais, poderia haver eventual desconforto ao tratar de experiências de exclusão, vulnerabilidade econômica, conflitos institucionais ou críticas a políticas públicas. Também existia a possibilidade de que determinadas interpretações produzidas na tese gerassem incômodo ou divergência de leitura. Não houve riscos físicos ou materiais. O pesquisador comprometeu-se a minimizar eventuais exposições indevidas por meio da confidencialidade dos dados, da possibilidade de revisão de trechos e da autorização prévia quanto à identificação nominal. Não houve benefícios diretos individuais. Contudo, a participação contribuiu para a produção de conhecimento sobre as condições de trabalho dos músicos, as dinâmicas de consagração simbólica e os efeitos das políticas culturais em Aracaju, podendo fomentar reflexões críticas e debates no campo musical e acadêmico.

CONFIDENCIALIDADE: As informações foram utilizadas exclusivamente para fins acadêmicos. Nos casos em que o nome civil ou artístico do participante é mencionado na tese, a

identificação ocorreu mediante leitura prévia dos trechos correspondentes e concordância expressa com o conteúdo apresentado. Os participantes que preferiram não ter seus nomes divulgados foram mantidos em anonimato. Em todos os casos, buscou-se respeitar a integridade das falas e o contexto em que foram produzidas. O pesquisador compromete-se a utilizar o material de forma responsável, evitando interpretações que distorçam as contribuições realizadas.

RESSARCIMENTO E DANOS: A participação não gerou custos financeiros aos participantes. Não houve previsão de ressarcimento ou compensação, uma vez que a colaboração ocorreu de forma voluntária e sem despesas envolvidas.

CONSENTIMENTO

Diante do exposto nos parágrafos anteriores eu, firmado abaixo, concordo em participar do estudo intitulado "Entre shows, tocadas e editais: música, trabalho e políticas culturais em aracaju (2020-2025)".

Eu fui completamente orientado pelo pesquisador João Luís dos Santos Meneses, que realizou o estudo, de acordo com sua natureza, propósito e duração. Eu pude questioná-lo sobre todos os aspectos do estudo. Além disso, ele me entregou uma via da folha de informações para os participantes, a qual li, compreendi e me deu plena liberdade para decidir acerca da minha espontânea participação nesta pesquisa.

Depois de tal consideração, concordei em cooperar com este estudo e informar ao pesquisador responsável qualquer anormalidade observada.

Estive ciente de que fui livre para sair do estudo a qualquer momento, se assim desejasse.

Estou recebendo uma via assinada deste Termo.

Pesquisador: João Luís dos Santos Meneses

Data: 12/02/2026

Assinatura: _____

Participante: Nome: Fágner George Dias

Data: 13/02/2026

Assinatura: Fágner George Dias

Contato do CEP/UNIRIO:

Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Avenida Pasteur, 296 subsolo do prédio da Nutrição – Urca – Rio de Janeiro – RJ – Cep: 22290-240, no telefone 2542-7796 ou e-mail cep@unirio.br

identificação ocorreu mediante leitura prévia dos trechos correspondentes e concordância expressa com o conteúdo apresentado. Os participantes que preferiram não ter seus nomes divulgados foram mantidos em anonimato. Em todos os casos, buscou-se respeitar a integridade das falas e o contexto em que foram produzidas. O pesquisador compromete-se a utilizar o material de forma responsável, evitando interpretações que distorçam as contribuições realizadas.

RESSARCIMENTO E DANOS: A participação não gerou custos financeiros aos participantes. Não houve previsão de ressarcimento ou compensação, uma vez que a colaboração ocorreu de forma voluntária e sem despesas envolvidas.

CONSENTIMENTO

Diante do exposto nos parágrafos anteriores eu, firmado abaixo, concordo em participar do estudo intitulado "Entre shows, tocadas e editais: música, trabalho e políticas culturais em aracaju (2020-2025)".

Eu fui completamente orientado pelo pesquisador João Luís dos Santos Meneses, que realizou o estudo, de acordo com sua natureza, propósito e duração. Eu pude questioná-lo sobre todos os aspectos do estudo. Além disso, ele me entregou uma via da folha de informações para os participantes, a qual li, compreendi e me deu plena liberdade para decidir acerca da minha espontânea participação nesta pesquisa.

Depois de tal consideração, concordei em cooperar com este estudo e informar ao pesquisador responsável qualquer anormalidade observada.

Estive ciente de que fui livre para sair do estudo a qualquer momento, se assim desejasse.

Estou recebendo uma via assinada deste Termo.

Pesquisador: João Luís dos Santos Meneses

Assinatura: _____

Participante: Nome: Alex Alves de Sant'Anna

Assinatura: ___ gov.br Documento assinado digitalmente ALEX ALVES DE SANT ANNA Data: 14/02/2026 17:07:00-0300 Verifique em https://validar.iti.gov.br _____

Contato do CEP/UNIRIO:

Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Avenida Pasteur, 296 subsolo do prédio da Nutrição – Urca – Rio de Janeiro – RJ – Cep: 22290-240, no telefone 2542-7796 ou e-mail cep@unirio.br

identificação ocorreu mediante leitura prévia dos trechos correspondentes e concordância expressa com o conteúdo apresentado. Os participantes que preferiram não ter seus nomes divulgados foram mantidos em anonimato. Em todos os casos, buscou-se respeitar a integridade das falas e o contexto em que foram produzidas. O pesquisador compromete-se a utilizar o material de forma responsável, evitando interpretações que distorçam as contribuições realizadas.

RESSARCIMENTO E DANOS: A participação não gerou custos financeiros aos participantes. Não houve previsão de ressarcimento ou compensação, uma vez que a colaboração ocorreu de forma voluntária e sem despesas envolvidas.

CONSENTIMENTO

Diante do exposto nos parágrafos anteriores eu, firmado abaixo, concordo em participar do estudo intitulado "Entre shows, tocadas e editais: música, trabalho e políticas culturais em aracaju (2020-2025)".

Eu fui completamente orientado pelo pesquisador João Luís dos Santos Meneses, que realizou o estudo, de acordo com sua natureza, propósito e duração. Eu pude questioná-lo sobre todos os aspectos do estudo. Além disso, ele me entregou uma via da folha de informações para os participantes, a qual li, compreendi e me deu plena liberdade para decidir acerca da minha espontânea participação nesta pesquisa.

Depois de tal consideração, concordei em cooperar com este estudo e informar ao pesquisador responsável qualquer anormalidade observada.

Estive ciente de que fui livre para sair do estudo a qualquer momento, se assim desejasse.

Estou recebendo uma via assinada deste Termo.

Pesquisador: João Luís dos Santos Meneses

Assinatura: _____

Participante: Nome: Natália Cruz Alves

gov.br Documento assinado digitalmente
NATALIA CRUZ ALVES
Data: 12/02/2026 11:17:04-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Assinatura: _____

Contato do CEP/UNIRIO:

Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Avenida Pasteur, 296 subsolo do prédio da Nutrição – Urca – Rio de Janeiro – RJ – Cep: 22290-240, no telefone 2542-7796 ou e-mail cep@unirio.br

identificação ocorreu mediante leitura prévia dos trechos correspondentes e concordância expressa com o conteúdo apresentado. Os participantes que preferiram não ter seus nomes divulgados foram mantidos em anonimato. Em todos os casos, buscou-se respeitar a integridade das falas e o contexto em que foram produzidas. O pesquisador compromete-se a utilizar o material de forma responsável, evitando interpretações que distorçam as contribuições realizadas.

RESSARCIMENTO E DANOS: A participação não gerou custos financeiros aos participantes. Não houve previsão de ressarcimento ou compensação, uma vez que a colaboração ocorreu de forma voluntária e sem despesas envolvidas.

CONSENTIMENTO

Diante do exposto nos parágrafos anteriores eu, firmado abaixo, concordo em participar do estudo intitulado "Entre shows, tocadas e editais: música, trabalho e políticas culturais em aracaju (2020-2025)".

Eu fui completamente orientado pelo pesquisador João Luís dos Santos Meneses, que realizou o estudo, de acordo com sua natureza, propósito e duração. Eu pude questioná-lo sobre todos os aspectos do estudo. Além disso, ele me entregou uma via da folha de informações para os participantes, a qual li, compreendi e me deu plena liberdade para decidir acerca da minha espontânea participação nesta pesquisa.

Depois de tal consideração, concordei em cooperar com este estudo e informar ao pesquisador responsável qualquer anormalidade observada.

Estive ciente de que fui livre para sair do estudo a qualquer momento, se assim desejasse.

Estou recebendo uma via assinada deste Termo.

Pesquisador: João Luís dos Santos Meneses

Assinatura: _____

Participante: Nome: Josivaldo Santana dos Santos filho

Assinatura: gov.br Documento assinado digitalmente JOSIVALDO SANTANA DOS SANTOS FILHO Data: 12/02/2026 11:51:36-0300 Verifique em https://validar.iti.gov.br _____

Contato do CEP/UNIRIO:

Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Avenida Pasteur, 296 subsolo do prédio da Nutrição – Urca – Rio de Janeiro – RJ – Cep: 22290-240, no telefone 2542-7796 ou e-mail cep@unirio.br

identificação ocorreu mediante leitura prévia dos trechos correspondentes e concordância expressa com o conteúdo apresentado. Os participantes que preferiram não ter seus nomes divulgados foram mantidos em anonimato. Em todos os casos, buscou-se respeitar a integridade das falas e o contexto em que foram produzidas. O pesquisador compromete-se a utilizar o material de forma responsável, evitando interpretações que distorçam as contribuições realizadas.

RESSARCIMENTO E DANOS: A participação não gerou custos financeiros aos participantes. Não houve previsão de ressarcimento ou compensação, uma vez que a colaboração ocorreu de forma voluntária e sem despesas envolvidas.

CONSENTIMENTO

Diante do exposto nos parágrafos anteriores eu, firmado abaixo, concordo em participar do estudo intitulado "Entre shows, tocadas e editais: música, trabalho e políticas culturais em aracaju (2020-2025)".

Eu fui completamente orientado pelo pesquisador João Luís dos Santos Meneses, que realizou o estudo, de acordo com sua natureza, propósito e duração. Eu pude questioná-lo sobre todos os aspectos do estudo. Além disso, ele me entregou uma via da folha de informações para os participantes, a qual li, compreendi e me deu plena liberdade para decidir acerca da minha espontânea participação nesta pesquisa.

Depois de tal consideração, concordei em cooperar com este estudo e informar ao pesquisador responsável qualquer anormalidade observada.

Estive ciente de que fui livre para sair do estudo a qualquer momento, se assim desejasse.

Estou recebendo uma via assinada deste Termo.

Pesquisador: João Luís dos Santos Meneses

Data: 12/02/2026

Assinatura: _____

Participante: Nome: George dos Santos Menezes Fontes

Data: 12/02/2026

Assinatura: _____ gov.br Documento assinado digitalmente GEORGE DOS SANTOS MENEZES FONTES Data: 12/02/2026 09:52:30-0300 Verifique em https://validar.iti.gov.br

Contato do CEP/UNIRIO:

Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Avenida Pasteur, 296 subsolo do prédio da Nutrição – Urca – Rio de Janeiro – RJ – Cep: 22290-240, no telefone 2542-7796 ou e-mail cep@unirio.br

identificação ocorreu mediante leitura prévia dos trechos correspondentes e concordância expressa com o conteúdo apresentado. Os participantes que preferiram não ter seus nomes divulgados foram mantidos em anonimato. Em todos os casos, buscou-se respeitar a integridade das falas e o contexto em que foram produzidas. O pesquisador compromete-se a utilizar o material de forma responsável, evitando interpretações que distorçam as contribuições realizadas.

RESSARCIMENTO E DANOS: A participação não gerou custos financeiros aos participantes. Não houve previsão de ressarcimento ou compensação, uma vez que a colaboração ocorreu de forma voluntária e sem despesas envolvidas.

CONSENTIMENTO

Diante do exposto nos parágrafos anteriores eu, firmado abaixo, concordo em participar do estudo intitulado "Entre shows, tocadas e editais: música, trabalho e políticas culturais em aracaju (2020-2025)".

Eu fui completamente orientado pelo pesquisador João Luís dos Santos Meneses, que realizou o estudo, de acordo com sua natureza, propósito e duração. Eu pude questioná-lo sobre todos os aspectos do estudo. Além disso, ele me entregou uma via da folha de informações para os participantes, a qual li, compreendi e me deu plena liberdade para decidir acerca da minha espontânea participação nesta pesquisa.

Depois de tal consideração, concordei em cooperar com este estudo e informar ao pesquisador responsável qualquer anormalidade observada.

Estive ciente de que fui livre para sair do estudo a qualquer momento, se assim desejasse.

Estou recebendo uma via assinada deste Termo.

Pesquisador: João Luís dos Santos Meneses

Data: 12/02/2026

Assinatura: _____

Participante: Nome: _____

Data: _____

Assinatura: _____

gov.br Documento assinado digitalmente
GLEIDSON DOS SANTOS RODRIGUES ANDRADE
Data: 12/02/2026 12:46:39-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Contato do CEP/UNIRIO:

Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Avenida Pasteur, 296 subsolo do prédio da Nutrição – Urca – Rio de Janeiro – RJ – Cep: 22290-240, no telefone 2542-7796 ou e-mail cep@unirio.br

identificação ocorreu mediante leitura prévia dos trechos correspondentes e concordância expressa com o conteúdo apresentado. Os participantes que preferiram não ter seus nomes divulgados foram mantidos em anonimato. Em todos os casos, buscou-se respeitar a integridade das falas e o contexto em que foram produzidas. O pesquisador compromete-se a utilizar o material de forma responsável, evitando interpretações que distorçam as contribuições realizadas.

RESSARCIMENTO E DANOS: A participação não gerou custos financeiros aos participantes. Não houve previsão de ressarcimento ou compensação, uma vez que a colaboração ocorreu de forma voluntária e sem despesas envolvidas.

CONSENTIMENTO

Diante do exposto nos parágrafos anteriores eu, firmado abaixo, concordo em participar do estudo intitulado "Entre shows, tocadas e editais: música, trabalho e políticas culturais em aracaju (2020-2025)".

Eu fui completamente orientado pelo pesquisador João Luís dos Santos Meneses, que realizou o estudo, de acordo com sua natureza, propósito e duração. Eu pude questioná-lo sobre todos os aspectos do estudo. Além disso, ele me entregou uma via da folha de informações para os participantes, a qual li, compreendi e me deu plena liberdade para decidir acerca da minha espontânea participação nesta pesquisa.

Depois de tal consideração, concordei em cooperar com este estudo e informar ao pesquisador responsável qualquer anormalidade observada.

Estive ciente de que fui livre para sair do estudo a qualquer momento, se assim desejasse.

Estou recebendo uma via assinada deste Termo.

Pesquisador: João Luís dos Santos Meneses

Assinatura: _____

Participante: Nome: João Paulo de Almeida Silva

Assinatura: _____ gov.br Documento assinado digitalmente JOAO PAULO DE ALMEIDA SILVA Data: 12/02/2026 11:10:55-0300 Verifique em https://validar.iti.gov.br _____

Contato do CEP/UNIRIO:

Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Avenida Pasteur, 296 subsolo do prédio da Nutrição – Urca – Rio de Janeiro – RJ – Cep: 22290-240, no telefone 2542-7796 ou e-mail cep@unirio.br

identificação ocorreu mediante leitura prévia dos trechos correspondentes e concordância expressa com o conteúdo apresentado. Os participantes que preferiram não ter seus nomes divulgados foram mantidos em anonimato. Em todos os casos, buscou-se respeitar a integridade das falas e o contexto em que foram produzidas. O pesquisador compromete-se a utilizar o material de forma responsável, evitando interpretações que distorçam as contribuições realizadas.

RESSARCIMENTO E DANOS: A participação não gerou custos financeiros aos participantes. Não houve previsão de ressarcimento ou compensação, uma vez que a colaboração ocorreu de forma voluntária e sem despesas envolvidas.

CONSENTIMENTO

Diante do exposto nos parágrafos anteriores eu, firmado abaixo, concordo em participar do estudo intitulado "Entre shows, tocadas e editais: música, trabalho e políticas culturais em aracaju (2020-2025)".

Eu fui completamente orientado pelo pesquisador João Luís dos Santos Meneses, que realizou o estudo, de acordo com sua natureza, propósito e duração. Eu pude questioná-lo sobre todos os aspectos do estudo. Além disso, ele me entregou uma via da folha de informações para os participantes, a qual li, compreendi e me deu plena liberdade para decidir acerca da minha espontânea participação nesta pesquisa.

Depois de tal consideração, concordei em cooperar com este estudo e informar ao pesquisador responsável qualquer anormalidade observada.

Estive ciente de que fui livre para sair do estudo a qualquer momento, se assim desejasse.

Estou recebendo uma via assinada deste Termo.

Pesquisador: João Luís dos Santos Meneses

Assinatura: _____

Participante: Nome: Claudevan de Almeida Cardoso

Assinatura: _____ gov.br Documento assinado digitalmente CLAUDEVAN DE ALMEIDA CARDOSO Data: 13/02/2026 09:03:44-0300 Verifique em https://validar.iti.gov.br ____

Contato do CEP/UNIRIO:

Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Avenida Pasteur, 296 subsolo do prédio da Nutrição – Urca – Rio de Janeiro – RJ – Cep: 22290-240, no telefone 2542-7796 ou e-mail cep@unirio.br

identificação ocorreu mediante leitura prévia dos trechos correspondentes e concordância expressa com o conteúdo apresentado. Os participantes que preferiram não ter seus nomes divulgados foram mantidos em anonimato. Em todos os casos, buscou-se respeitar a integridade das falas e o contexto em que foram produzidas. O pesquisador compromete-se a utilizar o material de forma responsável, evitando interpretações que distorçam as contribuições realizadas.

RESSARCIMENTO E DANOS: A participação não gerou custos financeiros aos participantes. Não houve previsão de ressarcimento ou compensação, uma vez que a colaboração ocorreu de forma voluntária e sem despesas envolvidas.

CONSENTIMENTO

Diante do exposto nos parágrafos anteriores eu, firmado abaixo, concordo em participar do estudo intitulado "Entre shows, tocadas e editais: música, trabalho e políticas culturais em aracaju (2020-2025)".

Eu fui completamente orientado pelo pesquisador João Luís dos Santos Meneses, que realizou o estudo, de acordo com sua natureza, propósito e duração. Eu pude questioná-lo sobre todos os aspectos do estudo. Além disso, ele me entregou uma via da folha de informações para os participantes, a qual li, compreendi e me deu plena liberdade para decidir acerca da minha espontânea participação nesta pesquisa.

Depois de tal consideração, concordei em cooperar com este estudo e informar ao pesquisador responsável qualquer anormalidade observada.

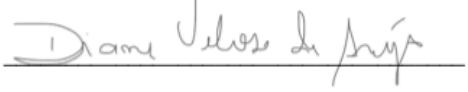
Estive ciente de que fui livre para sair do estudo a qualquer momento, se assim desejasse.

Estou recebendo uma via assinada deste Termo.

Pesquisador: João Luís dos Santos Meneses

Assinatura: _____

Participante: Nome: Diane Velôso de Araújo

Assinatura: 

Contato do CEP/UNIRIO:

Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Avenida Pasteur, 296 subsolo do prédio da Nutrição – Urca – Rio de Janeiro – RJ – Cep: 22290-240, no telefone 2542-7796 ou e-mail cep@unirio.br

identificação ocorreu mediante leitura prévia dos trechos correspondentes e concordância expressa com o conteúdo apresentado. Os participantes que preferiram não ter seus nomes divulgados foram mantidos em anonimato. Em todos os casos, buscou-se respeitar a integridade das falas e o contexto em que foram produzidas. O pesquisador compromete-se a utilizar o material de forma responsável, evitando interpretações que distorçam as contribuições realizadas.

RESSARCIMENTO E DANOS: A participação não gerou custos financeiros aos participantes. Não houve previsão de ressarcimento ou compensação, uma vez que a colaboração ocorreu de forma voluntária e sem despesas envolvidas.

CONSENTIMENTO

Diante do exposto nos parágrafos anteriores eu, firmado abaixo, concordo em participar do estudo intitulado "Entre shows, tocadas e editais: música, trabalho e políticas culturais em aracaju (2020-2025)".

Eu fui completamente orientado pelo pesquisador João Luís dos Santos Meneses, que realizou o estudo, de acordo com sua natureza, propósito e duração. Eu pude questioná-lo sobre todos os aspectos do estudo. Além disso, ele me entregou uma via da folha de informações para os participantes, a qual li, compreendi e me deu plena liberdade para decidir acerca da minha espontânea participação nesta pesquisa.

Depois de tal consideração, concordei em cooperar com este estudo e informar ao pesquisador responsável qualquer anormalidade observada.

Estive ciente de que fui livre para sair do estudo a qualquer momento, se assim desejasse.

Estou recebendo uma via assinada deste Termo.

Pesquisador: João Luís dos Santos Meneses

Assinatura: _____

Participante: Nome: José Roberto dos Santos Filho

Assinatura: _ Documento assinado digitalmente gov.br JOSE ROBERTO DOS SANTOS FILHO Data: 15/02/2026 11:00:05-0300 Verifique em https://validar.iti.gov.br _____

Contato do CEP/UNIRIO:

Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Avenida Pasteur, 296 subsolo do prédio da Nutrição – Urca – Rio de Janeiro – RJ – Cep: 22290-240, no telefone 2542-7796 ou e-mail cep@unirio.br

identificação ocorreu mediante leitura prévia dos trechos correspondentes e concordância expressa com o conteúdo apresentado. Os participantes que preferiram não ter seus nomes divulgados foram mantidos em anonimato. Em todos os casos, buscou-se respeitar a integridade das falas e o contexto em que foram produzidas. O pesquisador compromete-se a utilizar o material de forma responsável, evitando interpretações que distorçam as contribuições realizadas.

RESSARCIMENTO E DANOS: A participação não gerou custos financeiros aos participantes. Não houve previsão de ressarcimento ou compensação, uma vez que a colaboração ocorreu de forma voluntária e sem despesas envolvidas.

CONSENTIMENTO

Diante do exposto nos parágrafos anteriores eu, firmado abaixo, concordo em participar do estudo intitulado "Entre shows, tocadas e editais: música, trabalho e políticas culturais em aracaju (2020-2025)".

Eu fui completamente orientado pelo pesquisador João Luís dos Santos Meneses, que realizou o estudo, de acordo com sua natureza, propósito e duração. Eu pude questioná-lo sobre todos os aspectos do estudo. Além disso, ele me entregou uma via da folha de informações para os participantes, a qual li, compreendi e me deu plena liberdade para decidir acerca da minha espontânea participação nesta pesquisa.

Depois de tal consideração, concordei em cooperar com este estudo e informar ao pesquisador responsável qualquer anormalidade observada.

Estive ciente de que fui livre para sair do estudo a qualquer momento, se assim desejasse.

Estou recebendo uma via assinada deste Termo.

Pesquisador: João Luís dos Santos Meneses

Assinatura: _____

Participante: Nome: José Fábio Melo dos Santos

gov.br Documento assinado digitalmente
JOSE FABIO MELO DOS SANTOS
Data: 12/02/2026 14:39:55-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Assinatura: _____

Contato do CEP/UNIRIO:

Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Avenida Pasteur, 296 subsolo do prédio da Nutrição – Urca – Rio de Janeiro – RJ – Cep: 22290-240, no telefone 2542-7796 ou e-mail cep@unirio.br

identificação ocorreu mediante leitura prévia dos trechos correspondentes e concordância expressa com o conteúdo apresentado. Os participantes que preferiram não ter seus nomes divulgados foram mantidos em anonimato. Em todos os casos, buscou-se respeitar a integridade das falas e o contexto em que foram produzidas. O pesquisador compromete-se a utilizar o material de forma responsável, evitando interpretações que distorçam as contribuições realizadas.

RESSARCIMENTO E DANOS: A participação não gerou custos financeiros aos participantes. Não houve previsão de ressarcimento ou compensação, uma vez que a colaboração ocorreu de forma voluntária e sem despesas envolvidas.

CONSENTIMENTO

Diante do exposto nos parágrafos anteriores eu, firmado abaixo, concordo em participar do estudo intitulado "Entre shows, tocadas e editais: música, trabalho e políticas culturais em aracaju (2020-2025)".

Eu fui completamente orientado pelo pesquisador João Luís dos Santos Meneses, que realizou o estudo, de acordo com sua natureza, propósito e duração. Eu pude questioná-lo sobre todos os aspectos do estudo. Além disso, ele me entregou uma via da folha de informações para os participantes, a qual li, compreendi e me deu plena liberdade para decidir acerca da minha espontânea participação nesta pesquisa.

Depois de tal consideração, concordei em cooperar com este estudo e informar ao pesquisador responsável qualquer anormalidade observada.

Estive ciente de que fui livre para sair do estudo a qualquer momento, se assim desejasse.

Estou recebendo uma via assinada deste Termo.

Pesquisador: João Luís dos Santos Meneses
Data: 12/02/2026
Assinatura: _____

Participante: Nome: Patricia Rocha de Melo
Data: 12/02/2026
Assinatura: Patrícia da Rocha Melo

Contato do CEP/UNIRIO:

Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Avenida Pasteur, 296 subsolo do prédio da Nutrição – Urca – Rio de Janeiro – RJ – Cep: 22290-240, no telefone 2542-7796 ou e-mail cep@unirio.br