



Fantasia difusa: as Festas Populares como “Lugares do Possível” nas cidades brasileiras.

Fantasías difusas: Fiestas populares como "lugares de lo posible" en las ciudades brasileñas

E6_06 - El patrimonio cultural urbano: construcciones desde la historiografía.

Fernanda Cé Bogucheski

Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil
fernandacebogucheski@gmail.com

Ariadne Moraes Silva

Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil
ariadnemoraes@gmail.com

Resumo: Este ensaio tem como objetivo estudar o papel das festas populares como potenciais lugares do possível nas cidades brasileiras que, mesmo sendo planejadas em função de um ideal de progresso, ostentam momentos impactantes com as ruas tomadas de gente. A imagem da cidade de Curitiba enquanto “modelo” emergiu na década de 1970, fruto do planejamento e das renovações urbanas da época e, alinhadas às políticas de planejamento urbano, surgiram também políticas culturais. Ao analisar a forma e os discursos atrelados à essa construção simbólica da cidade, é possível perceber que houve um processo de seleção e exclusão do que se entendia por cultura curitibana. Lemos o carnaval como um lugar que cria o “possível” - ou “possíveis”. Possíveis Curitibas, possíveis ruas. Enquanto uma multiplicidade de experiências estéticas, a festa é locus da heterogeneidade e da diversidade, devido às singularidades vivências sociais que a constroem. E é ali, no espaço público, entre o sagrado e o profano, entre as contradições da própria festa, que acontecem as mais variadas circulações de contestações político-sociais, mesmo que na sua efemeridade. Encaramos a festa como uma tática em si mesma, como uma astúcia frente ao planejamento urbano-cultural da cidade.

Palavras-chave: Carnaval; Tática; Planejamento urbano.

Resumen: *Este ensayo busca estudiar el papel de las fiestas populares como espacios de posibilidad en las ciudades brasileñas que, incluso planificadas según un ideal de progreso, presentan momentos impactantes con calles llenas de gente. La imagen de la ciudad de Curitiba como "modelo" surgió en la década de 1970, fruto de la planificación y las renovaciones urbanas de la época, y en consonancia con las políticas urbanísticas, también surgieron las políticas culturales. Al analizar la forma y los discursos vinculados a esta construcción simbólica de la ciudad, es posible percibir un proceso de selección y exclusión de lo que se entendía como cultura curitibana. Entendemos el Carnaval como un lugar que crea lo "posible" o las "posibilidades". Curitiba posibles, calles posibles. Como multiplicidad de experiencias estéticas, la fiesta es un lugar de heterogeneidad y diversidad, debido a las singulares experiencias sociales que la construyen. Y es allí, en el espacio público, entre lo sagrado y lo profano, en medio de las contradicciones de la propia fiesta, donde tienen lugar las más variadas circulaciones de la contestación política y social, incluso en su naturaleza efímera. Vemos el festival como una táctica en sí misma, como una forma inteligente de contrarrestar la planificación urbana y cultural de la ciudad.*

Palabras-clave: *Carnaval; Táctica; Planificación urbana.*

Notas Introdutórias

Festas são capazes de torcer o tempo, alterar percepções, reocupar e até ressignificar – mesmo que temporariamente – os espaços do cotidiano. Enquanto manifestações vivas da cultura, invertem o cotidiano de forma ritualística, ocupando um espaço e um tempo da e na cidade. Na sua ruptura do ordinário, as festas se colocam como um forte marco temporal, consolidando expressões como, no caso do carnaval: “o ano só começa depois do carnaval” ou “conheço de outros carnavais”, que são indícios dessa relação de tempo que o brasileiro estabelece com a festa.

Para que aconteça, a festa precisa tomar espaço para si: a rua assume um papel protagonista, deixando de ser local de passagem e se torna local de marcha, de desfile, de encontro e de apropriação. Trata-se da tomada de consciência de que na cidade não só se caminha ou perambula, mas também se dança, se brinca e se perde. A data, com sua inegável representatividade nacional, permeia de maneiras diferentes todas as regiões do território brasileiro, unindo pessoas em uma atmosfera de celebração coletiva. No entanto, mesmo com espetacularização em escala global do carnaval brasileiro, a festa em Curitiba não ganhou as mesmas proporções de outras cidades. Sob a perspectiva turística nacional, a cidade não se destaca no cenário do carnaval brasileiro, mas a percepção de que a festa inexistente e esvazia por completo a cidade é simplista.

O cronista Paulo Leminski (2012) manifestava a sua insatisfação frente a falta de cultura popular na cidade de Curitiba já na década de 1980, apontando o provincianismo da cidade como um dos fatores dessa preocupação com o pudor e com a ordem. Para ele, à cidade classe média e abstrata de Curitiba falta verticalidade e profundidade. Faltavam raízes. Para Leminski, Curitiba é a cidade dos desejos inconfessáveis, onde a sexualidade é reprimida sob a mística do trabalho, “reprimindo a criatividade, a explosão dos signos, a eflorescência das formas” (ibidem, p.117). E foi essa Curitiba, que se constituiu enquanto sujeito, e construiu para si uma imagem mítica, quase incontestável: de uma cidade ordenada, planejada e, por que não, europeia, onde o carnaval não teria lugar.

É deste senso comum e do incômodo de uma negação cultural que parte este ensaio, se debruçando sobre o tema da festa de carnaval cidade de Curitiba. Analisando sua construção estratégica enquanto modelo, utiliza-se das categorias elaboradas por Michel De Certeau (1998), para compreender as táticas de existência da festa dentro deste sistema hegemônico, que tensiona a construção pacífica - e quase cenográfica – da cidade de Curitiba desde os primeiros dias de janeiro.

Cabe aqui um pequeno comentário, visto o tamanho e a importância da festa de carnaval no Brasil: entendo que nem sempre e nem em todas as suas aparições a festa poderá ser entendida como tática. O carnaval já construiu para si um lugar hegemônico, principalmente quando comparado a outras festas e manifestações culturais, operando então no campo da estratégia. Entendo ainda que esta pesquisa, ao analisar um processo em andamento, está em constante devir e que o carnaval curitibano pode, a qualquer momento, ser reconfigurado, espetacularizado e absorvido enquanto um novo produto da cidade-modelo. Mas, mesmo com claro crescimento de interesse e mobilização de pessoas, neste momento o carnaval em Curitiba ainda enfrenta estigmas e resistências, e não é raro em saídas de ensaio de baterias das escolas de samba ou de blocos carnavalescos que se ouça “isso é para aqueles que dizem que Curitiba não tem carnaval”, ou declarações similares. Dada sua origem enquanto uma festa majoritariamente periférica e negra, optamos por colocá-lo enquanto uma tática, que opera “golpe por golpe”, ano após ano, nos cenários mais espetacularizados da cidade.

ESTRATÉGIA

A imagem que será discutida dentro deste trabalho não é – no todo – concreta. Ela de fato aparece e transparece em recortes de jornais, fotografias históricas de acervos locais ou até edificações e espaços públicos, mas quase sempre de maneira simbólica, traduzida. É uma imagem atrelada a discursos, imaginários e políticas, construções simbólicas do urbano. Enquanto recorte, não dá conta do todo, ou seja, não é a realidade em si, mas representação contextual de visões de mundo, ideais e vontades (Lacarrieu, 2007). Mesmo com seu característico devir, por vezes as imagens das cidades perduram quase imutáveis no tempo, influenciando sobre o planejamento urbano e sobre as práticas sociais, tornando-se a “essência” e o material dos discursos e valores urbanos. Quando se constituem hegemônicas, as imagens organizam paisagens e cidades, legitimam e dão coerência ao espaço, controlando a construção de outras imagens e afetando imaginários. Para Monica Lacarrieu (2007, p.55), a imagem urbana é, em grande parte, um produto oficial e opera enquanto instrumento de poder nas “políticas dos lugares”. Se tornam produtos não só da cognição humana, como de uma sociedade de consumo, enquanto marketing urbano, colocando a cidade dentro de um circuito do mercado mundial de promoção e venda de urbanidades. Porém, mesmo sendo produtos desta ordem social, não são capazes de dizer tudo.

Ao analisar as “maneiras de fazer” cidade, caracterizados por uma combinação de discursos, disputas e estratégias de poder, que nada mais são que falas da cidade, acreditamos que convenha a apropriação do conceito desenvolvido por Michel de Certeau. Para o autor trata-se de estratégia o cálculo das relações de poder onde um sujeito – cidade-sujeito, neste caso – pode ser isolado, ela precisa de um lugar do querer e do poder próprios, que serão a base para a gestão de suas ações. Nesta seção nos debruçaremos brevemente sobre a produção destas falas especificamente no campo da cultura, destas construções discursivas que resultaram na construção mítica da cidade de Curitiba enquanto “modelo” de planejamento urbano nacional e internacional. Este reconhecimento é resultado de um longo processo de construção da sua imagem pelo poder público a partir de sequenciais projetos urbanos e do planejamento da cidade. Estas construções de cidade, com aparente objetividade, tratam os fatos sociais como inquestionáveis, mas, para Sanchez (2010), este realismo é puramente ideológico, fazendo com que um fato cultural se passe por natural. Quando se constituem hegemônicas, as imagens organizam paisagens e cidades, legitimam e dão coerência ao espaço, controlando a construção de outras imagens e afetando imaginários. Por mais consensuais que possam parecer ser, as imagens não estão isentas de conflitos e disputas, traduzindo visões de mundo, projeções e anseios de futuro dominantes. Falam, portanto, não só do objeto cidade, mas de quem tem poder de fazer cidade.

No contexto das políticas urbanas neoliberais, formuladas no campo de uma economia simbólica, buscam construir visões de mundo e retroalimentam os projetos de cidade ditas consensuais e competitivas (Sánchez, 2010, p.15). Para Sánchez (2010), estas políticas foram marcadas pela união da gestão e planejamento urbanos ao marketing, fazendo com que a comunicação e propaganda passassem a ter centralidade na execução dos projetos de cidade. O desenho urbano passa então a esconder opacidades de sua história social, política e espacial ao mesmo tempo que as incorpora. Ao entrar no circuito do mercado, esta cidade-mercadoria não permite que os processos de sua construção sejam identificados, ou seja, suas origens permanecem escondidas.

Neste sentido, esse novo planejar cidade não se encerra em propostas administrativas e gerenciais, mas sim como um processo de redefinição de poder (Vainer, 2002). As cidades tornadas sujeito¹ passam implementar uma nova lógica de construção urbana que legitimam a participação direta e a apropriação de instrumentos públicos por grupos empresariais privados. De acordo com Otília Arantes (2002), esta visão empresarial sobre a cidade resulta da convergência entre os governantes, urbanistas e burocratas na ideia de que a cidade, para ter protagonismo, deveria ter um Plano Estratégico “capaz de gerar respostas competitivas aos desafios da globalização” (ibidem, p.13). Para a autora este tipo de planejamento, que fez da dimensão cultural sua “menina dos olhos”, teve como cenário de origem o processo de volta à cidade, dando passos no sentido da “revitalização” urbana e da gentrificação, em um “reencontro glamuroso entre Cultura (urbana ou não) e Capital” (ibidem, p.15).

A construção mítica de Curitiba enquanto “modelo”

A imagem da cidade de Curitiba enquanto “modelo” emergiu na década de 1970, fruto do planejamento e das renovações urbanas da época. Dentro do “Milagre econômico” do regime militar, a cidade foi escolhida para se tornar a imagem de um Brasil urbano e moderno. Mas, mesmo sendo este o período que consolidou seus títulos, buscaremos olhar para o processo histórico-cultural da construção de Curitiba, para tentar identificar padrões de organização do discurso de ordenamento do território, entendendo que estas constantes reformas têm como alicerce a política, e não necessariamente a técnica. A compreensão da lógica da construção da cidade ou, nas palavras de Barthes, a decifração dos códigos que construíram o mito da cidade-modelo de Curitiba, remetem à sua origem enquanto plano urbanístico.

O Plano Diretor de fato seria colocado em prática a partir de 1971, o que só foi possível – em linhas bem gerais – por dois importantes fatores: tempo e consenso. O primeiro fator impõe a dificuldade de implantação do plano, visto seus tempos de formulação, adaptação das estruturas administrativas e efetiva execução de obras. Tudo em um único mandato é impraticável, se não impossível. E, por isso, a necessidade de consenso. Por consenso se entende aqui tanto entre as diferentes instâncias governamentais, como da prefeitura com o setor privado e sociedade civil, como dentro das próprias estruturas burocráticas municipais (Oliveira, 2000).

Além da continuidade político-partidária que possibilitou o consenso político, a implementação do plano ocorreu de forma relativamente rápida, auxiliando na construção de uma imagem e de um discurso de progresso. A nova proposta se situava entre uma abordagem modernista tradicional e uma posição crítica a este mesmo modelo, o que alguns autores chamaram de “Urbanismo Humanista” (Oliveira, 2000, p.49). Do primeiro, o plano trouxe a especialização funcional da cidade distribuída em zonas. No entanto, de forma crítica ao recorrente esvaziamento de espaços públicos atribuídos aos projetos modernistas, o projeto trouxe o conceito da “revitalização” de espaços públicos da cidade, tendo como foco o uso pelos habitantes. Alterava ainda o modelo de desenvolvimento urbano radial para um sistema linear de crescimento sobre uma rede viária existente, orientado, induzido e controlado pelo sistema viário – especialmente o transporte público de massa: as canaletas de ônibus, como ficaram conhecidos, os Eixos Estruturais concretizaram o modelo de transporte.

¹Sánchez (2010) também destaca essa transformação da cidade em sujeito: frases como “Curitiba inaugura...” ou “Curitiba se preocupa” passam a ser constantes nas peças publicitárias urbanas até os dias de hoje. Vale ressaltar que isso, assim como todo este processo narrado até aqui, se replica em diversas cidades, brasileiras ou não.

O que entendemos aqui como planejamento urbano-cultural trata-se de uma costura das políticas urbanas concretas (como as grandes obras viárias, por exemplo) à construção de um ideal curitibano, fortemente lastreado na cultura. Apropriando-se da definição de política cultural de Cristiane Silveira em sua tese de doutorado intitulada *Cultura Política versus política cultural: os limites da política pública de animação da cidade em confronto com o campo das artes visuais na Curitiba Lernerista (1971-1983)*, podemos entender dois pontos operativos importantes: o papel do Estado enquanto definidor do que se reconhece como cultura, e a organização de uma ação baseada na coerência, constância e reafirmação de uma ideia². Podemos pensar esta visão e uso da cultura como um processo de objetificação estratégico, isto é, como “ações contingentes e dotadas de propósito” (Gonçalves, 1966, p. 14). As categorias “étnicas”, que vão aparecer com recorrência no falar sobre o carnaval por exemplo, passam a ser lidas como “entidades ‘objetivas’”, existindo no mundo independentemente de ações, desejos, ideias e valores humanos, prontas para serem representadas por um sujeito epistemológico ou político” (ibidem). Gonçalves (1966) remete essa construção à uma realidade ficcional e construída, seja por buscar quase como um “mito fundador”, ou uma origem comum da cidade e de seus cidadãos. O que perceberemos no decorrer do trabalho, é que este mito foi seletivo na sua construção.

Em paralelo aos processos de humanização dos espaços públicos do centro que discursavam sobre um local de encontro de pessoas, o patrimônio era entendido, segundo Fernanda Sanchéz (2010), como um “instrumento de progresso”, de grande valor econômico vinculado ao turismo e à construção da imagem da cidade. Para a autora (ibidem), esta imagem resulta de uma “seleção simbólica de fragmentos”, fazendo da parte um todo, e é desta suposta totalidade que deriva a construção de espaços homogeneizados e sem conflitos, sugerindo que todos os cidadãos de fato têm acesso a toda esta modernidade. Ao tornar a cidade marca, e sua imagem marketing, constrói-se um “mito moderno”: uma reelaboração do senso comum a partir de fragmentos e estereótipos selecionados, simplificações da vida social (Barthes, 2001). É neste lugar que Curitiba – tornada sujeito uma vez mais – de fato construiu para si uma imagem de uma cidade cuja origem é europeia, muito em função das políticas culturais implementadas de forma sistemática e em paralelo ao planejamento urbano que lhe rendeu títulos e premiações. Esta imagem, no entanto, nunca deu conta do real. Para Marcia Sant’Anna (2017, p.61), a utilização estética dos centros antigos, fenômeno que se tornou comum também em Curitiba, não se tratava de olhar para os edifícios e conjuntos sob uma perspectiva histórica ou social, mas sim sob a égide do consumo, “na qual a aparência é mais importante do que o significado” (ibid). Para a autora, essa apropriação cultural inicialmente é “legítima”, pois se trata da atribuição de valor às áreas centrais, mas, ao fim o que existe é apenas uma imposição de uma visão única e excludente sobre patrimônio e sobre cultura, retirando sua função política mais ampla.

A transformação da rua XV de novembro em uma das áreas *pedestrianizadas* do centro foi uma dessas tentativas de resgate de uma “cultura do passado”, da origem da cidade, promovendo o chamado *footing*, e ainda a retomada da alcunha do período imperial: Rua das Flores. O feito,

²Silveira constrói sua definição a partir do livro *A invenção da Política Cultural*, do filósofo francês Philippe Urfalino, que busca as origens destas políticas na França, com a criação do Ministère des affaires culturelles. No Brasil, podemos pensar essa construção de forma idealizada a partir da criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o Sphan, por exemplo (como trará José Gonçalves em seu livro *A Retórica da Perda*), ou antes mesmo, com a criação do Ministério da Educação e Saúde em 1930, sob a gestão de Gustavo Capanema (1934-1945).

mesmo com oposição na época, foi divulgado pela prefeitura como “uma das marcas da revolução cultural de Curitiba” (Silveira, 2016, p. 123). O projeto foi feito de forma rápida, com estratégias que impedissem a reação da população: foram colocadas correntes inicialmente, que logo foram substituídas pela mudança da pavimentação para o *petit pave*. A rua foi inaugurada no dia 20 de maio de 1972, após apenas um fim de semana de obras.

Silveira aponta para a “ideia de tabula rasa” da vida cultural em Curitiba que se criava neste momento, aparentando que a equipe do prefeito não era muito próxima à cultura fora da oficialidade. É na esteira deste pensamento, e do incentivo federal à criação de entidades regionais e municipais, que Curitiba institucionaliza oficialmente a cultura por meio da Fundação Cultural de Curitiba (FCC), em 1973, com o objetivo de “fazer emergir as manifestações culturais da gente que faz Curitiba”³. Mas, ao contrário do discurso de validar a cultura de se fazer e viver a cidade, o órgão adotou uma postura contraditória, baseada principalmente na “animação cultural”, entendida como retorno dos cidadãos aos espaços públicos, uma ocupação organizada voltada ao lazer e ao entretenimento. Principalmente a partir da década de 1960, a animação cultural passou a ser instrumentalizada para integrar de forma passiva “os indivíduos e coletividades ao status quo cultural e, por tabela, político” (Coelho, 2014, p.54 apud Silveira, 2016, p.139)

Há aqui, portanto, um claro sentido de despolitização da vida pública em favor da criação de uma espécie de “mentalidade positiva”, forjada com recurso à construção e manutenção de certa imagem da cidade – moderna e agradável – e de seu “povo” – formado por determinadas etnias, por alguma razão, selecionadas, em detrimento de outras, e suas respectivas tradições. Nesse sentido, em sua “sala de estar” pública, o “curitibano” se esquece das “agruras do cotidiano” e, à maneira do espetáculo, em sua “cidade sem portas”, nada pode levá-lo a reconhecer seus problemas, sua realidade e, conseqüentemente, abordá-los “criticamente através da expressão cultural” (Silveira, 2016, p.138)

Pode-se entender a criação da Fundação Cultural de Curitiba como um importante marco nas políticas culturais da cidade, já que esta passaria a selecionar, incentivar e, ao fim e ao cabo, representar o que os planejadores entendiam por “cultura” para a cidade. Surgindo com um recorte étnico muito forte, o seu trabalho colaborou na construção da imagem da cidade de Curitiba que se buscava naquele momento: uma cidade cuja memória idealmente seria europeia.

Nos seus primeiros anos, a FCC estava sob a gestão do arquiteto Alfred Willer (1973-1976), que também participou do planejamento urbano da cidade. Esta escolha reflete o entendimento da municipalidade com relação à cultura e seu papel na construção da capital. Para a então assessora do prefeito à época, Lídia Dely, a Fundação era responsável por dar vida à obra instituída. Em suas palavras, a equipe era de “fazedores”: “Via uma casa: “ela precisa ser tombada”. “Aquele região precisa ser preservada” ou “precisamos ocupar essa praça”” (Dely, 1991, p.176). Nesta dinamicidade de implementação de um plano de ocupação da cidade, a equipe da Fundação trabalhava em projetos que iam desde criar espaços urbanos até a implantação de novos parques e seus respectivos programas de animação. Data desta época, e não por acaso, uma sequência de obras de “reciclagem” de edificações antigas que passaram a ser destinadas ao uso cultural, como a Casa Romário Martins (1973), o Museu Guido Viaro (1975), a Cinemateca (1975), e a edificação

³MENDONÇA, Maí Nascimento. Este boletim. In: BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS. Fundação Cultural de Curitiba. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v. 23, no 114, dez., 1996, p. 5

que a própria Fundação viria a ocupar (1975). O processo de seleção de edificações a serem protegidas e recicladas, e os eventos culturais já transpareciam uma predileção de classe:

A música foi uma área privilegiada na época, porque a Fundação Cultural queria estimular o interesse pela música clássica. Eu não concordo com a ideia de que a música clássica é elitista. Elitismo é querer nivelar por baixo o tipo de cultura que nós achamos ideal para as camadas populares. Elitismo é a Rádio Estadual acabar com o programa de música clássica, substituindo-a por música popular de terceiro nível. Eu acredito que a população tem direito a todos os tipos de manifestação cultural. Como na época não tínhamos orquestra sinfônica em Curitiba, a Fundação Cultural participou da criação da Camerata Antiqua, uma iniciativa do maestro carioca Roberto de Regina e da cravista Ingrid Seraphim, de Curitiba. Com ajuda da Fundação divulgou a música medieval e barroca e foi surpreendente sua aceitação, especialmente pelas novas gerações (Willer, 1991, p.140)

Podemos dizer que neste momento já se consolidava um discurso de construção de um cidadão ideal curitibano, provido de uma cultura de origens outras que não a popular e brasileira, um ideal “público citadino, capaz de apreciar o *footing* na Rua das Flores, os espetáculos do Teatro Paoli, os concertos de música barroca e renascentista da Camerata Antiqua e mesmo as ações mais prosaicas como o inusitado concurso de bolos confeitados” (Silveira, 2016, p.199).

Em um segundo momento, a FCC passa a ser gerida por Ennio Marques Ferreira (1976-1979). Vindo das artes visuais, sua gestão parecia “dedicada à construção e consolidação de certo status de “elevação” aos assuntos da cultura promovidos pela ainda jovem Fundação, por muitos considerada, de acordo com Ennio, “uma invenção geradora de superfluidades lúdicas ou de meras amenidades artísticas” cujo conceito “requeria ser revertido e definitivamente apagado” (Silveira, 2016, p. 190). É possível identificar duas características que marcaram sua gestão: a promoção de ações especializadas no campo das artes visuais, e a relutância de manter o Carnaval como uma das atribuições da Fundação. Segundo o dirigente, tratava-se de uma festa “de fora”:

Curitiba tem mesmo essa vocação cultural, mas uma vocação que não é, por exemplo, a de fazer carnaval. Eu acho que Curitiba, em termos de carnaval, poderia ser a cidade que atrairia turistas inclusive como a cidade que não tem carnaval. Eu respeito perfeitamente todas essas pessoas que estão envolvidas com o carnaval, mas é tão pouca gente, e que não sensibiliza o público da cidade. Por isso, na época em que eu estava na Fundação como diretor presidente, sempre fiz força para que a Prefeitura não nos entregasse a parte do carnaval, porque eu achava que era uma manifestação cultural não propriamente do curitibano. Era uma coisa que vinha de fora, que não tinha raízes na cidade. Naquela ocasião, não me parecia que o carnaval fosse uma coisa tão importante que devesse ser levada a sério como outras de que a cidade tinha necessidade. Eu acho que em matéria de carnaval a Prefeitura podia substituir os gastos que faz com desfiles por bailes nos bairros. Acredito que isso seja mais interessante para o público que um desfile (Ferreira, 1991, p.155-156)

Curitiba neste momento optava por selecionar sua cultura a partir de uma “identidade de oposição”, mostrando suas diferenças com relação a outras cidades no transporte, no lazer, mas também na cultura (Sanchez, 2010). A festa carnavalesca não passava no crivo da política cultural, que buscava um ideal de cidade onde a folia não teria lugar. O carnaval nunca foi apagado de

fato, mas foi escamoteado aos cantos da cultura local que privilegiava outras faces e origens. Nesse contexto, a festa seguiu recebendo recursos, mesmo que escassos, e seguiu existindo nas ruas da cidade, mesmo quando disseram não existir interesse por parte da população. Esta mesma postura transparecia na música: “Em termos de música, nós sempre achamos que a popular não precisava de grandes incentivos, diferentemente da música erudita, que precisa de um cuidado especial, de fazer com que o público se acostume” (Ferreira, 1991, p.159). Paradoxalmente, festas de origem italiana, alemãs ou polonesas não eram consideradas “de fora” e seguiram na agenda política da fundação. Artes visuais, mesmo que com o mesmo aparente desinteresse das pessoas da cidade, passaram a receber uma atenção diferente: com “investimento na difusão da linguagem entre os artistas e o público em geral” (Silveira, 2016, p.202).

No que o Brasil caminhava para uma abertura do regime, Sérgio Mercer (1979-1983) assume a gestão da Fundação com uma postura mais “solta” que as anteriores, mesmo que ainda “fazedora”, que criava e executava. Sua formação como publicitário acionou um forte apelo midiático das ações da municipalidade e de parcerias, sejam estas políticas ou empresariais, a cidade foi se colocando no cenário nacional cultural. Sequenciais eventos, fossem eles musicais, literários ou teatrais, aconteciam nos espaços culturais da cidade. No período da redemocratização, tanto a FCC como a prefeitura de Curitiba passaram por um momento de questionamento das políticas empregadas até então, com denúncias que a política cultural tinha uma “concepção elitista e autoritária que privilegia a cultura de uma classe e de um segmento social, em detrimento de outras classes, outros segmentos sociais”⁴. Fato é que, neste momento, a construção hegemônica da cidade – que partiu de processos de seleção e exclusão – foi questionada. Ao analisar a emergência de movimentos artísticos em Curitiba, Silveira (2016, p.213) aponta que “é justamente quando as práticas marginais emergem que se revela também a realidade da dominação”.

Mesmo com essas emergências, logo a cultura tomou o passo da mercantilização e espetacularização que da década de 1990, no que Curitiba tenta ampliar sua audiência e difusão de sua imagem para além dos habitantes locais, buscando novos públicos no restante do país e no mundo. As intervenções urbanas passaram a ser mais pontuais, com foco em equipamentos culturais de lazer e de turismo. Assim como em outras cidades brasileiras, o patrimônio e cultura foram transformados em dispositivos de poder, mobilizando aparatos discursivos, passando a produzir significados que hoje são muito associados à produção de identidade com fins comerciais (Sant’Anna, 2017, p. 69). A narrativa da cidade, agora edificada em monumentos e parques, consolida sua configuração mítica de modelo de urbanização nacional a partir de uma construção despolitizada da cidade. Para Barthes (2001), a construção do mito usa desse esvaziamento ou diminuição do sentido, purificando a realidade, para não esconder outras emergências ou a própria origem da sua imagem, mas sim deformá-la. Pode-se dizer que a construção da mitologia da imagem de modelo caminhou de braços dados à estratégia de cidade empreendimento de Curitiba:

⁴[Proposta de política de cultura] apud Millarch, Aramis. Grupo do PMDB quer departamento (e mais verbas) para a cultura. Este documento produzido em encontros coordenados por Carlos Marés, que reuniu “antropólogos, artistas, cineastas, historiadores, arquitetos, advogados, artesãos” denunciava a política cultural de Curitiba. Este grupo foi apresentado de forma irônica como o “grupo cultural do PMDB de Curitiba” pela oposição (agora composta pelo grupo do governo anterior). Cabe o destaque ao redator da notícia sobre este documento: Aramis Millarch, agora na posição de jornalista, mas que foi um dos colaboradores de Lerner no início da política cultural Curitibana. O trecho citado foi retirado da tese de doutorado de Silveira (2016), e faz parte do documento.

ambos os fenômenos se retroalimentaram e, para prosperar, buscaram consensos, empalideceram os conflitos.

Nesse sentido, a festa do carnaval não escapou ao processo de seleção e exclusão da imagem da cidade, já que Curitiba, enquanto cidade de suposta origem europeia, não poderia gostar da festa carnavalesca da forma como o Brasil fazia e faz. De fato, ao analisarmos os discursos apresentados até agora, e que constituíram a origem da política cultural curitibana, encontramos sequenciais afirmações que colocam o carnaval como algo “de fora”, pertencente ao “outro” e que, por consequência, não deveria estar sob a tutela da Fundação responsável pela promoção da cultura na cidade.

TÁTICAS

“Festejar é próprio do homem”, ao comemorar as caças, colheitas ou datas, e marcadas pela ideia “de que tudo pode acontecer”, as festas passaram a ser entendidas de forma genérica ao longo do tempo como “desafios à ordem estabelecida” (Ferreira, 2014, p.79), uma ruptura do tempo “ordinário”. Para Sant’Anna (2014, p.31), o momento festivo rompe com a vida cotidiana, diferenciando seu tempo, abrindo um “intervalo especial da festa”, capaz de “sacralizar ou distinguir o espaço” onde tem lugar. Para a autora, as festas são “poderosos ‘marcadores’ de espaços e instituidores de lugares e territórios aos quais memórias, sentimentos de identidade e de pertencimento estão associados. Seu potencial simbólico é, portanto, incomensurável.” No movimento de olhar para as nossas práticas culturais, como as festas populares, e para seus processos históricos, revelam-se as marcantes apropriações e apagamentos que construíram o Brasil enquanto nação. O carnaval, enquanto uma das maiores (se não a maior) festa popular brasileira, dispõe de um largo capital simbólico, expondo as disputas sociais ao longo do tempo. Nem sempre é possível enxergar estas disputas sob as lentes do presente e, por isso em geral direcionamos nosso olhar ao passado, para tentar entender dinâmicas que desapareceram, que seguem se manifestando ou que, eventualmente emergiram no curso do tempo.

Para a filósofa e antropóloga Lélia de Almeida Gonzales (1987 [2024], p.53), a festa possui origens pagãs, com raízes nas festas dionísicas, que eram “alegres procissões, com grupos dançantes de mascarados” consagradas ao deus grego do cultivo da uva Dionísio. Quando chegam na Roma antiga, as celebrações, agora denominadas bacanaís (visto que Baco é o deus romano equivalente ao Dionísio), vão de encontro ao cristianismo. Segundo Gonzales (2024), sem conseguir suprimir os festejos, a Igreja passa a integrá-la ao seu calendário, o que fez com que sua realização não fosse proibida em territórios coloniais e que surgissem as procissões das flores na Espanha, e os desfiles de máscara italianos e franceses.

Enquanto campo de estudo, Felipe Ferreira (2014) aponta para a descoberta das festas populares dentro das pesquisas folclóricas no final do século XVIII. Segundo o autor, é nesse momento que, associado à ascensão de uma burguesia capitalista, que emergem as festas carnavalescas, transformando o tempo do carnaval em algo além que apenas o período religioso. Começam então a despontar descrições da festa⁵ que cumpriam uma função que ia para além do relato, elas determinavam o formato que a festa deveria ser celebrada. Com a absorção das festas pagãs e os novos entendimentos da festa pública, as comemorações da quaresma passam a ser de divertimento exacerbado, com pessoas fantasiadas, mas sempre dentro dos limites de cada

⁵ O autor cita os desenhos de Bartolomeu Pinelli (1830) e relatos de Goethe (1829) que mostravam o carnaval romano da virada para o século XIX.

sociedade. Tudo o que extrapolasse esse limite era considerado desordem e não era tolerado. Para Ferreira, existia uma gradação de comemoração-festa-carnaval, sendo a última o limite máximo dos excessos, “além do qual a festividade degenerar-se-ia em descontrole passível de repressão. No entanto, quando a festa chega em Portugal, ela já não carregava a finesse dos outros carnavais europeus, e passa a assumir de fato um caráter violento. O entrudo, como era chamado o carnaval português, era um folguedo onde latas de água, tinta ou farinha eram atiradas sobre quem passava. E foi neste formato que ele chegou no Brasil.

Segundo Paulo Cesar Miguez (1996), datam do século XVII os registros mais antigos do entrudo em terras brasileiras, quase sempre sobre proibições de determinadas práticas na festa, o que resultaria na atitude oficial perante o festejo: de proibição. Acontece que, mesmo com as proibições, o entrudo encontrou grande receptividade na sociedade colonial do Brasil que, para o autor, faz completo sentido, visto o então já extenso calendário festivo que contava com trinta e cinco dias santos e dezoito feriados civis.

Pouco a pouco o entrudo foi sendo substituído pelo carnaval e que, ele mesmo, foi sofrendo alterações no tempo e no território brasileiro. Para Ferreira (2014), apesar das origens europeias e, em geral, religiosas, as festividades brasileiras são “resultados de intensas negociações entre os interesses dos colonizadores e aqueles das culturas negras e indígenas, que já tinham comemorações próprias”. Para Lélia Gonzales, foi esse movimento de transfiguração a partir do popular que transforma o carnaval em uma festa popular de fato.

No que diz respeito ao carnaval, principalmente no centro-sul do Brasil, Queiroz (1992 apud Miguez, 1996, p. 44) identifica três fases distintas da festa: o entrudo, familiar e vicinal; o grande carnaval ou carnaval burguês; e o carnaval das Escolas de Samba ou o popular. Com o crescimento do turismo de massa, o carnaval passa a integrar os discursos que estruturavam as políticas voltadas ao setor, “descrito como nossa maior riqueza, algo que só o brasileiro sabe fazer, um produto comparável ao champanhe francês, ao uísque inglês ou ao “coquetel de sete andares americano”, como citam artigos jornalísticos brasileiros dos anos 1930” (Ferreira, 2014, p.86). Na esteira do turismo e da inserção da cultura dentro do rol de produtos vendáveis, a partir dos anos 1960 o carnaval de diversas cidades, não mais somente o carioca, passa a ser produto de exportação.

Ao narrar o surgimento de novas “folias” Brasil afora, Felipe Ferreira (2014, p.87) aponta para o “casamento de festa e música populares com alta tecnologia e visão empresarial”, demonstrando o caráter dinâmico das festas populares. As festas não são elementos “soltos no tempo”, são fenômenos socioculturais associados à história, à economia, às relações de poder e à organização das sociedades humanas (Sant’Anna 2014, p.32). Elas são contextuais. Sant’Anna orienta inclusive a abordá-las como “fato social total”, no sentido de concentrar em si diferentes aspectos de uma sociedade, “o que implica enfatizar seu aspecto coletivo, identificar crenças e práticas sociais dos grupos envolvidos na celebração, bem como os processos políticos, culturais (incluindo aqui os religiosos), sociais e econômicos que a atravessam” (ibidem).

Mas, fato é que ao mesmo tempo que a sua mercantilização pode esvaziá-la de sentido, tornando-a produto e marca, a festa segue existido de uma forma mais profunda e simbólica. Sob a perspectiva do potencial simbólico, o antropólogo Roberto DaMatta (1983, p.125), coloca as festas populares como manifestações culturais, arte em movimento que, ao ocupar ruas e espaços públicos com um “caminhar despreocupado”, subitamente os tornam um lugar seguro e humano. Mas, para o autor, na sua particularidade o carnaval consegue criar um espaço especial, “fora da

casa e acima da rua” (ibidem, p. 129). Nesse momento a rotina fica suspensa. Não se trata mais de acordar e ir ao trabalho, na certeza do cotidiano. Ao contrário, o indivíduo sai com motivações como “ter que se divertir” ou “fazer com que algo aconteça”, radicalmente opostas ao mundo diário. Para DaMatta (1983), enquanto o desfile do cotidiano é funcional, neste momento tudo passa a ser emocionante e simbólico. Para o historiador Luiz Antônio Simas, em entrevista ao repórter Rodrigo Chadas do Jornal Brasil de Fato em 2023, o carnaval permanece até hoje como um lugar de disputa, onde o povo se reinventa na tentativa de “se apoderar da festa, das ruas de suas próprias cidades e dos seus direitos”. Para Simas (2023), o Brasil foi construído sobre um projeto de exclusão, concentrador de renda e aniquilador de corpos não brancos e, desta forma, o carnaval acaba por inventar um Brasil possível, da diversidade, da solidariedade e contestador ao modelo hétero patriarcal, normativo e branco imposto.

Surge na rua essa figura andarilha que percorre a cidade a pé e usa da “lentidão do passear como desencadeadora de associações. Trata-se de um indivíduo que “desconstrói a imagem urbana no anonimato da multidão” (Ferrara, 1997, p.197-198). De Certeau (1998) também coloca no caminhar uma potencialidade de moldar espaços e fazer cidade. Para o autor (ibidem, p.170), “o caminhar é ter falta de lugar”, é tática. É a errância que faz do caminhar essa “experiência social de privação” colocadas sob o que deveria ser, de fato, o seu lugar, mas é apenas a cidade. São as práticas que ressignificam a ordem cotidiana, sem de fato deixá-la. Aproveitando-se não só das brechas, como também das oportunidades e ocasiões, permitindo astúcias. Em diálogo com Paola Berenstein Jacques, essas práticas podem ser vistas como táticas profanatórias, que dessacralizam espaços, restituindo-os ao uso dos homens comuns. A autora mobiliza estes conceitos de forma a criticar os espaços públicos midiaticizados e pacificados, associando as “táticas desviacionistas” às adaptações e invenções humanas que subvertem a lógica dominante. No que diz respeito à existência do carnaval em uma cidade planejada (e que se estabelece enquanto produto a partir dessa ordem) como Curitiba, as táticas de existência da festa são um ato de criatividade e astúcia.

O carnaval pode ser, nesse sentido, um lugar que cria o “possível” - ou “possíveis”. Possíveis Brasis, possíveis cidades, possíveis ruas. Enquanto experiência estética múltipla, a festa é heterogênea em essência, devido às diferentes vivências sociais que a constroem. E é ali, no espaço público, entre o sagrado e o profano, entre as contradições da própria festa, que acontecem as mais variadas circulações de contestações político-sociais, mesmo que na sua efemeridade. Cabe então questionar se, mesmo assim, o carnaval consegue gerar tensões sociais de mudança e transgressão, se suas possibilidades extrapolam esse momento de inversão e chegam ao cotidiano. Mesmo quando capturado pela lógica da circulação do capital, principalmente em grandes centros produtores da festa como Salvador e Rio de Janeiro, o carnaval consegue permanecer enquanto manifestação do Brasil possível? Para Simas (apud Chagas, 2023), essa “domesticação da rua pelo mercado é um perigo, pois pode aniquilar a espontaneidade do carnaval de rua”, porém, esta ameaça, que de fato existe e opera sobre a festa, não consegue controlá-la por inteiro. Sendo o próprio carnaval uma ruptura social, ele mesmo apresenta contradições e transgressões internas, não é uma festa única: Essencialmente heterogêneo e diverso, reside no carnaval um potencial lugar do possível, nas palavras de Henri Lefebvre. Trata-se de um lugar onde contestações e manifestações se colocam de forma desordenada, mas que seguem presentes em meio à folia e à publicidade exacerbada. Além da retomada do centro por corpos periféricos, a festa do carnaval reivindica para si o espaço público mais potente das cidades: a rua.

No negociar sua existência, podemos encarar a festa como uma tática em si mesma, em grandes espetáculos Brasil a fora, ou uma astúcia frente ao planejamento urbano-cultural da cidade. Aqui,

antes de avançarmos ao próximo subcapítulo, cabe também evidenciar que a imagem que nos deparamos quando olhamos a festa de carnaval curitibano não é a hegemônica festa carnavalesca soteropolitana ou carioca. Muito menos turística – mas não menos simbólica – a festa do carnaval em Curitiba, pelo menos até o momento em que este ensaio foi escrito, é uma tática que transita no espaço do outro, no lugar da estratégia. As próximas páginas trarão à tona o processo histórico de permanência do carnaval da cidade “modelo” que, como um bom ato de malandragem, comeu pelas beiradas, “driblando os perrengues” e seguiu existindo dentro de suas possibilidades. Mesmo com todo o planejamento do território, “há sempre algo que escapa ao controle ordenador, há sempre algum tipo de improviso que surge ou que sobrevive em lampejos” (Jacques, 2022, s.p.).

*Curitiba, tûmulo do samba?*⁶

Assim como no restante do país, a história da festa em Curitiba também remonta aos tempos do entrudo em meados do século XIX. Na mesma lógica de outras cidades, já no período colonial a festa era reprimida pelas autoridades pela sua violência e desordem urbana, o que não significou que ela de fato foi abolida. No entanto, poucos são os registros dessa época. Em seu *texto Este Carnaval de Tanta História*, parte da coletânea elaborada pela FCC *Nem que me mordas – Pequena história do carnaval de Curitiba* de 1974, Sabine Sammut aponta para essa dificuldade:

A história do Carnaval curitibano é um tanto obscura, pois somente após longa fase de transição e com muito custo, conseguiu implantar-se na Capital. Além disso, não se tem quase nenhum registro a respeito, e os documentos e jornais que comprovam sua existência pouca coisa informam.

Ao que parece, a proibição da festa nos formatos do Entrudo em Curitiba em 1861 acompanhou a emancipação política do estado do Paraná em 1853. Uma declaração do então secretário de polícia João Ricardo Guimarães, publicada no jornal 19 de dezembro no ano de 1868, recomendava a “observância” à referida lei, “que proíbe a venda de “limão de cheiro” pelo Entrudo, assim como os mais jogos destes”⁷. O curioso é que, no mesmo jornal, e no mesmo ano, Sammut (1974) encontra menções ao Bando Carnavalesco do Mohomet, identificado como um bloco dos tempos do Entrudo. Percebe-se aqui a clara convivência da festa com a proibição legal, que não tinha sido capaz de suspendê-la por completo.

Aos poucos, com a consolidação de uma imagem da burguesia paranaense, cresce também a proibição das festas populares, conhecidas como batuques ou fandangos. Segundo Blum (2013), para além de um processo de modernização e de equiparação com o modelo europeu, tratava-se de um “nítido processo de exclusão”, que caminhava passo a passo com o progresso. Como acontecia no restante do país, os folguedos de entrudo aos poucos foram substituídos pelos bailes em clubes sociais moldados nas sociedades francesa e italiana. Viacava (2010, p28) identifica como “primeiro carnaval de Curitiba” um baile de mascarados no Teatro de Curitiba na atual Rua Treze de Maio (então rua Direita ou rua dos Alemães), em 1854. A inspiração do baile à fantasia, inclusive sua localização em teatros, remetia aos bailes franceses que aconteciam da Ópera de Paris. Os bailes ocorriam em praticamente todos os clubes da cidade, embalados inicialmente por orquestras que tocavam modinha, valsa e polca, mas que a partir da década de 1920 passaram às

⁶ O título desta subseção faz referência a uma das reportagens encontradas no arquivo público Casa da Memória

⁷ Sammut, Sabine. Este carnaval de tanta história. O Diário do Paraná. 08 de fevereiro de 1970. In: Narozniak, Jorge. (org.) *Nem que me mordas: pequena história do carnaval de Curitiba*. Curitiba: Edições Paiol, 1974. p. 36.

marchinhas e ao choro (Blum, 2013). Para Sammut (1974), essa preferência musical do curitibano “conservador por excelência” se dava pela oposição ao samba, considerado “coisa de negros ou da classe mais baixa”. Roselys Vellozo Roderjan (1974) por sua vez, na mesma publicação organizada pela FCC, aponta que antes da absorção do samba ou das marchinhas, os bailes eram animados por maestros, também importada dos bailes europeus.

Ainda segundo Viacava (2010, p.28), os bailes de clubes sociais presenciaram o início das sociedades carnavalescas, mas, segundo a autora, são escassos os registros sobre estas organizações em Curitiba. Elas eram responsáveis por organizar os bailes e promover desfiles de carros alegóricos, ou o curso, como era denominado. O curso, organizado pelas sociedades carnavalescas, era inicialmente composto por charretes e cavalos alugados “nas cocheiras de Rua Ébano Pereira, onde os senhores Meneguito e Forbeck possuíam um belo estoque de cavalos para puxar os veículos ricamente ornamentados com flores e papel crepom” (Sammut, 1974, p. 36). Foi a partir do ano de 1919 que se encontram registros do aumento da presença de automóveis que, segundo contagens de um folião à época, das 623 alegorias ao todo, 573 eram automóveis, 39 eram autocaminhões e 11 carrocinhas (Sammut, 1974, p.36). Segundo Viacava (2010, p.31), as montagens dos carros e alegorias aconteciam por pessoas do setor de comércio e da indústria da cidade, sem verbas públicas para tal. No entanto, no conjunto de “Leis, Atos e Decretos” do ano de 1936 constam algumas destinações de recursos da Prefeitura Municipal para blocos.

A década de 1930 representou o ápice das festividades do curso, tomando as ruas da cidade em “mares de confetes e serpentinas”, concentrando, ao que consta, as camadas mais altas da sociedade (Viacava, 2010, p.32). Esta nova organização dos blocos carnavalescos de rua não se espalhava pelos bairros e ocupava principalmente o centro da cidade. Documentos demonstram que existiam blocos que saíam de regiões mais distantes, mas se direcionavam ao centro. Além desta clara centralização espacial da festa, mesmo com os bailes “avançando” para o espaço público, a rua poderia ser lida enquanto espaço de continuidade dos bailes, refletindo o acesso restrito das festividades. Nas ruas, o local mais privilegiado era a rua XV de Novembro, da qual já falamos aqui, onde as sacadas e janelas passaram a ser cobiçadas como uma forma de camarote da folia, que “passaram a ser alugadas e chegaram a se constituir como uma fonte de renda para seus moradores. Com o passar dos anos, a própria prefeitura procurou lucrar com esse negócio, passou a cobrar uma taxa sobre essa locação” (ibidem).

Nestas primeiras décadas do século XX esta configuração do carnaval curitibano foi mantida, com bailes e cursos de caráter excludente, restringindo o divertimento e a sociabilidade aos “nichos étnicos” e sociais. Organizados pelos clubes sociais, o carnaval apresentava uma “relação direta com a origem europeia de seus associados” (Viacava, 2010, p. 36). Entre as décadas de 1920 e 1930 os bailes explodiram na cidade, acontecendo em diversos clubes, como o Graciosa Country Club, o Coritiba Foot Ball Club, o Clube Atlético, o Círculo Militar, o Selecto e o Concórdia. Com essa expansão começam a surgir blocos mais organizados, com grupos de jovens originários de grêmios já existentes, grupos femininos entre outros.

Mas foi na década de 1940 que o perfil carnavalesco começou a se alterar. O curso começou a entrar em decadência e cedeu seu espaço privilegiado na rua XV de Novembro para os blocos que cresciam na cidade. Segundo Viacava (2010), as fontes não são muito precisas com relação ao motivo do fim dos cursos, mas a pesquisadora sugere que o preço do aluguel destes automóveis poderia ser uma causa. No entanto, dentro dos clubes sociais, os bailes carnavalescos continuaram acontecendo e fazendo muito sucesso, sofrendo com uma sensível redução nos anos 1990 devido

aos custos dos direitos à exibição das canções carnavalescas (Viacava, 2010, p.36). A pesquisadora relata que nessa época o carnaval iniciava por volta das 16h ou 17h, no início da Rua XV de Novembro, partindo sentido a Boca Maldita, onde acontecia uma batalha de instrumentos. Foi nessa década também que o carnaval curitibano passa por um grande tensionamento sociorracial: surgiam as primeiras organizações denominadas “escolas de samba” que, somando-se aos outros tipos de manifestação, alteravam a forma de fazer carnaval. Fazendo parte desta fase inicial, a pioneira escola de samba Colorado *invade* (e aqui me permito o uso deste verbo enquanto tática) a rua XV. Chegavam ao centro os moradores da Vila Tassi.

Nascida em uma comunidade na região onde hoje está a Rodoferroviária de Curitiba, a Colorado era formada em sua maioria pelos trabalhadores da Rede Ferroviária, mas também por “jogadores de futebol, donas de casa, malandros e lavadeiras” (Blum, 2013, p.127). Essa formação é explicada pelo modo como surgiram essas comunidades operárias, visto que eram resultado do processo de expansão da rede ferroviária no Paraná, com a criação da Rede Viária Paraná-Santa Catarina (RVPSC) em 1942, e da formação de Oficinas Ferroviárias nos bairros Cajuru, Capanema e Rebouças, que impulsionavam o crescimento de núcleos habitacionais no entorno. Com o crescimento habitacional, os equipamentos de lazer logo começaram a surgir, como por exemplo o surgimento de uma sociedade esportiva em 1930 – o Clube Atlético Ferroviário, que se transformou no Boca Negra -, e as organizações voltadas à música e ao carnaval, como a escola de samba Colorado, que nasce em 1945. Segundo o criador da escola, Ismael Cordeiro, conhecido como Maé da Cuíca, mestre de bateria dos Boca Negra e líder da escola por 45 anos (apud Viacava 2010, p.43):

Foi na Vila Tassi que nasceu a Escola de Samba Colorado. Ela ficava onde hoje é o moinho Anaconda. Ali na frente tinha a balança da Rede, um poço e três árvores. Ali nós fazíamos o samba. Às vezes começávamos no sábado, mas principalmente no domingo que vinha aquele pessoal da cidade e ficavam do outro lado da rua, que nem tinha asfalto, assistindo à batucada. Tinha até gente em cima dos vagões. Tinha umas vinte casas na Vila Tassi, mas nesses dias com o povo que aparecia ali juntava uma multidão. A gente passava o ano inteiro fazendo samba lá debaixo dos eucaliptos até que em 1945 nós juntamos 16 pessoas, vestimos lá uma camisa de futebol do bairro e fomos para a cidade. A gente temia um pouco, porque o povo crioulo, o povo pobre era discriminado em Curitiba. Mas não teve reação contrária. Agradou tanto que no ano seguinte registramos a escola, criamos estatuto e fizemos uma diretoria.

O processo de venda e de remoção da comunidade ficou registrado pelo Mestre Maé da Cuíca⁸ no enredo do samba homônimo à vila: “*Quem diria que a Vila Tassi iria se acabar/ Quem diria que somente três casas/ Iriam ficar/ Elas ficaram pra mostrar ao carnaval/ Que o samba lá da Vila/ Sempre tem o seu lugar*”. Este foi o primeiro samba autoral apresentado na avenida até então. Segundo Viacava (2010, p.44), as agremiações na época não desfilavam com músicas originais e autorais, mas executavam sambas de “meio de ano” que vinham do Rio de Janeiro. Blum (2010, p.131) relata ainda, a partir de entrevistas realizadas por seu grupo de pesquisa com o Mestre Maé da Cuíca, que a escola – e as pessoas que a compunham – passou a atuar para além do lazer, e começou a agir no campo social da sua comunidade, tentando organizar essa população

⁸ Estima-se que o samba tenha sido escrito na década de 1940, quando surgiu a escola de samba, mas não há registro da data oficial de lançamento.

marginalizada, como por exemplo, o fornecimento de carteiras para os membros da escola, “o que os livrava de complicações com a polícia na época”. A necessidade de ações de suporte e fomento à cidadania se faziam necessárias pelo fato de o samba ser tratado como caso de polícia, segundo relatos à pesquisadora. Curitiba já buscava construir para si a imagem de cidade que descendia da Europa, como se não existissem pessoas negras no seu território. Sendo líder e parte um grupo de sambistas majoritariamente negro, Maé colocava o samba como forma de enfrentamento e resistência:

“eu fundei o grupo de samba Partido Alto Colorado pra enfrentar aquela discriminação, preconceito, não era fácil naquela época, Curitiba era terra de alemão, italiano, polaco ... era terrível”. (apud Viacava, 2010, p.46)

Nessa primeira geração de escolas de samba, a Colorado foi a única cuja origem não eram os clubes sociais. Nos termos de Roberto DaMatta, neste momento passava-se das marchas aos desfiles, enquanto jeitos diferentes de se fazer e festejar o carnaval. No período que os desfiles estão acontecendo na rua XV de Novembro existem registros de um “incalculável” número de espectadores, como narra Blum (2013, p.129). Em 1957 o carnaval passa a assumir alguns contornos de organização, com o primeiro concurso carnavalesco promovido pelo jornal Tribuna do Paraná. Pouco tempo depois essa organização é assumida pela prefeitura de Curitiba, que passa a fornecer subsídios para as agremiações. Segundo Viacava (2010, p.49), estas negociações muitas vezes eram delicadas, visto que alguns prefeitos não se entusiasmavam com a ideia de fazer crescer o carnaval. Segundo a pesquisadora, um dos carnavalescos mais presente nos momentos de negociação era o José Cadilhe de Oliveira da Embaixadores da Alegria, que liderava as negociações pelo aumento dos recursos destinados às agremiações. Nesse momento a prefeitura passou a ser responsável pela promoção da festa e do concurso, incluindo a seleção dos jurados responsáveis por avaliar as escolas. Segundo a pesquisa de Isabela Borghetti Miranda, a burocratização da festa chegou a limitar até a quantidade de instrumentos de sopro que as escolas poderiam utilizar, buscando estabelecer uma ordem inclusive no momento do carnaval

Viacava (2010, p.36) sugere uma leitura sobre o carnaval dessa época a partir de sua territorialização, o que nos parece coerente para o entendimento da festa. Ora como já dissemos anteriormente, se o carnaval precisa de um espaço para acontecer, e Curitiba, no seu planejamento urbano, passou a ordenar não só as obras e infraestruturas, como as manifestações em espaços públicos, é de se esperar que ambos os fenômenos se influenciem. Um com mais poder que o outro. Partindo desta premissa, até o momento já percebemos que o carnaval estava no centro da cidade, tendo como principal foco a rua XV de Novembro. No entanto, a partir do início dos anos 1970, com a reconfiguração do centro da cidade pelo no Plano Diretor Municipal, a “nova” rua XV de Novembro que já não comportava o carnaval, e o aumento no número de agremiações, que os desfiles e festas do carnaval foram deslocados para a Avenida Marechal Deodoro da Fonseca. A mudança foi bem recebida pelas escolas, já que o novo espaço era mais amplo e adequado ao crescimento da festa, mesmo sem registros de sua participação no processo de escolha (Viacava, 2010).

Auge do carnaval curitibano, a década foi marcada pelos jornais da época retratando a “folia” como uma grande festa e pela criação da Fundação Cultural de Curitiba (FCC), em 1973. Como já narramos no capítulo anterior, a instituição, que alteraria a estruturação e financiamento do carnaval nos anos subsequentes, refletia o novo foco de desenvolvimento do município, com políticas públicas de cultura, lazer e preservação da história e seus monumentos. Mesmo assim, a política elaborada pela FCC possuía uma faceta étnica muito forte:

Não é preciso muito esforço para se perceber que o essencial da política de patrimônio histórico e de promoção de atividades culturais se remetia recorrentemente a uma parte específica da memória e da cultura imigrante. Essa parte era aquela de origem europeia, notadamente daquela onde se originou a elite dirigente do período (Oliveira, 2010, p. 56).

O “Carnaval da Marechal”, como ficou conhecido, passou a receber incentivos e esforços municipais para acontecer, com decorações e promoção da festa. Nessa época, a festa que acontecia por quatro dias, foi tida por carnavalescos e simpatizantes como “a época áurea do carnaval local” (Blum, 2013, p.134). De acordo com informações do ex-dirigente da FCC, Glauco Souza Lobo, estes anos gloriosos foram entre 1971 e 1998, mas principalmente a partir de 1983 com a gestão municipal passando às mãos do Maurício Fruet, prefeito indicado pelo primeiro governador eleito, José Richa (PMDB). Nesse momento não houve apenas um aumento de escolas de samba, mas de integrantes, com algumas passando a registrar mais de mil componentes. Segundo Viacava (2010, p.40), foi nesse momento também que se fortalecem os blocos carnavalescos.

Mesmo com o fortalecimento do carnaval na cidade, segundo uma reportagem de 15 de fevereiro de 1989 publicada no Estado do Paraná, existia uma vontade de transformar Curitiba em uma capital “anti-carnaval” desde 1972, ainda na gestão de Lerner (Miranda, 2023, p. 7). Segundo a reportagem (apud Miranda, 2023), duas assessoras do então prefeito defendiam a ideia de que a prefeitura deveria privilegiar no orçamento público concertos e seminários, ao invés de “gastar milhões de cruzeiros tentando forçar um carnaval”.

Os anos 1980 foram marcados por uma explosão nos números de escolas de samba, que até então recebiam recursos através da Associação de Escolas de Samba, e não pelos editais da FCC. A instituição, neste momento, já era responsável pela organização da festa, mas não pelo seu financiamento. Foi entre os anos de 1975 e 1983 que a avenida era decorada pela fundação, fazendo com que a festa seguisse os modelos impostos pelo planejamento da cidade e passou a desenhá-la por temas. Essa escolha era feita por uma elite intelectual e não tinha a participação plena da população que de fato viveria a folia. A festa durava o feriado todo. E para Curitiba, que logo depois passou a não festejar mais durante os quatro dias, isso significava muito. Na sexta vinham os blocos, no sábado as escolas do grupo B, e no domingo o Grupo A. Quando as escolas terminavam os desfiles, a avenida se tornava um baile popular. Na segunda eram as apurações, e na terça acontecia o desfile das campeãs.

Segundo Glauco Souza Lobo, em entrevista realizada por Viacava em 2008, o carnaval da Marechal (como ficou conhecido) passou a gerar reclamações dos moradores da região sobre a “baderna” e sujeira da festa. Na opinião do ex-dirigente, este foi o principal motivo de o carnaval ser novamente deslocado. Em 1996 a prefeitura realizou os desfiles na avenida João Negrão, o que não agradou os carnavalescos. Nos dois anos seguintes ele foi novamente realizado na Avenida Marechal Deodoro, até que em 1999, passa oficialmente à Avenida Cândido de Abreu, no bairro Centro Cívico, gerando descontentamento nas escolas (Viacava, 2010, p. 66). Menos conectada com o sistema de transporte público, inclinada e com uma curva no trajeto do desfile, a mudança para esta via foi marcada também pela redução dos dias de folia e do público nas festas. Nesta época, os jornais locais já classificavam o carnaval curitibano como “fantasma” ou “desanimado” (Blum, 2013, p. 135).

Em 1998 surge, na mesa de um bar, um dos primeiros blocos pré-carnavalescos contemporâneos na cidade. Dispostos a serem um “bloco de merda, nas palavras de um de seus criadores, Itárcio

Rocha, em uma saída do bloco em 2012. Os Garibaldis e Sacis começam uma nova forma de ocupar o espaço público: mais “desorganizada”, sem o clamor do espetáculo e do desfile, o bloco marchava pelas ruas do centro histórico de Curitiba, ocupando principalmente (mas não só) a região do Largo da Ordem (Blum, 2013). Este novo capítulo do carnaval curitibano começou em uma reunião de amigos no bar do Saccy, também na região do Largo9, o que acabou por originar o nome do bloco por remeter ao percurso “tradicional” nas festas naquela região: saindo do bar do Saccy e indo até a Praça Garibaldi. O novo bloco saía no período do pré-carnaval tanto porque seus integrantes saíam da cidade no feriado em si como também, até então, as burocracias da prefeitura ainda não atingiam as festas fora de época.

A crescente concentração de pessoas começou a chamar a atenção não só de novos foliões, como da prefeitura e da mídia. O bloco, que até então saía de forma autônoma, oficializou-se em uma associação sem fins lucrativos em 2010. Em 2013 as saídas pré-carnavalescas dos Garibaldis e Sacis começaram a constar no calendário das saídas oficiais da prefeitura. Retomamos aqui a ideia de absorção dessa cidade mítica de tudo aquilo que a questiona ou tensiona: o bloco “de merda” que começou seus desfiles de forma espontânea nos calçadões do centro da cidade, passou a desfilar – e o verbo aqui importa – na avenida Marechal Deodoro, ponto oficial do carnaval da cidade. Este momento marca a retomada da avenida pelo desfile das escolas de samba, onde lá permanecem até agora. Com este retorno, a prefeitura passou a disponibilizar uma estrutura de montagem, desmontagem e limpeza mais organizada, auxiliando na manutenção do carnaval neste local tão característico. Em uma inversão semântica, o Largo da Ordem seguiu sendo palco de saídas não oficiais do – e agora dos – blocos pré-carnavalescos. Divulgadas nas redes sociais, estas saídas dos Garibaldis e Sacis acontecem sem trios elétricos (presentes nos desfiles), mas com uma pipoqueira adaptada com amplificadores e caixas de som. Em reportagem à jornalista Jessica Maes (2019 apud Miranda, 2023), o cantor do Garibaldis, Marcel Cruz, aponta que

A gente desfaz essa falácia de que Curitiba não tem carnaval, prova que tem e sempre teve, e as pessoas vão ficando mais engajadas com a festa. Agora têm pelo menos mais dez blocos na cidade. Isso significa um trabalho que germinou e está dando frutos. A gente está muito feliz com esse movimento e quer que tenha muito mais blocos na cidade.

Fato é que, desde 1999, a quantidade de blocos e de Escolas de Samba aumentou: segundo a pesquisa de Miranda (2023), entre 2019 e 2020 teve um aumento de 59% na quantidade dos blocos (que passaram de 17 para 27) e de 25% dos desfiles (passando de 51 para 64). A contagem da autora ocorreu por organizações não oficiais da festa, disponibilizadas nas redes sociais, e esta diferença entre as saídas oficiais e as chamadas saídas independentes – divulgadas nas redes e entre foliões – marca uma nova inflexão do carnaval curitibano. Em entrevista para a reportagem de Júlia Rohden em 2018, André Daniel, integrante da bloca Saí do Armário e Me Dei Bem (que surgiu em 2017), conta sobre a organização das saídas sem recursos da prefeitura ou de empresas:

A gente vem de outra corrente que não quer passar por todas essas burocracias de alvará, pedidos de limpeza, policial, e bláblá – uma enrolação toda. Então ir para a rua sem avisar ninguém é uma forma de fazer isso sem depender de prefeitura, de meios políticos partidários. Estamos indo lá para mostrar nossa alegria como civis mesmo

⁹ Não encontramos referências ao local exato do bar em pesquisas pelo estabelecimento, que hoje, ao que consta, não existe mais.

Além das saídas independentes, a reportagem também demonstra uma aproximação dos blocos com pautas políticas, como a bloca citada acima, “composta totalmente por pessoas LGBTQs na bateria” que, segundo André, “mostra para a cidade que nós somos capazes, que nós existimos, resistimos e não queremos mais nos esconder”. Outros exemplos deste novo momento podem ser citados, como a bloca Ela Pode Ela Vai, criada em 2018, que busca “estar junto para bater e ocupar as ruas, estando ligado às resistências e lutas feministas e anticapitalistas”, e o bloco Afro Pretinhosidade, cuja sede está na Vila Torres e é composto por 95% de pretos e pretas. Entre desfiles e marchas, o carnaval curitibano se distribui desde então por algumas regiões do centro, ocupando e transformando (mesmo que de forma momentânea) o que se entende pelo centro antigo da cidade.

Referências

- ARANTES, Otilia. Uma estratégia fatal: a cultura nas novas gestões urbanas. In: MARICATO, E.; VAINER, C.; ARANTES, O. (org.). **A cidade do pensamento único: desmanchando consensos**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 11-74.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BLUM, Caroline G. **Carnaval curitibano: o lugar de uma festa popular na cidade**. 2013. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba.
- DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano – artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- FERREIRA, Felipe. Carnaval e festas populares: entre a tradição e o espetáculo da mercadoria. **Observatório Itaú Cultural**, n. 14, São Paulo: Itaú Cultural, p. 17-27, 2013.
- FERRARA, Lucrecia D’Alessio. **Imagens urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano**. Porto Alegre: UFRGS, 1997.
- FERRARA, Lucrecia D’Alessio. Cidade: imagem e imaginário. In: SOUZA, C.; PESAVENTO, S. (org.). **Imagens urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano**. Porto Alegre: UFRGS, 1997. p. 193-201.
- JACQUES, Paola Berenstein. Improvisações urbanas. **Arquitextos**, São Paulo, ano 22, n. 260.00, Vitruvius, jan. 2022 <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/22.260/8376>>.
- LACARRIEU, Mónica. La ‘insoponible levedad’ de lo urbano. **Revista Eure**, Santiago, v. 23, n. 99, p. 47-64, ago. 2007.
- LEMINSKI, Paulo. Sem sexo, nêca de criação; Culturitiba. In: _____. **Ensaio e anseios crípticos**. 2. ed. ampl. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.
- MELLO, Márcia Maria Couto. **Modas, arquiteturas e cidades: interfaces, conexões e interferências**. 2010. 204 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Arquitetura, Salvador.
- MIRANDA, Isabela Borghetti. Capital europeia? A história do carnaval curitibano e reflexões para os dias atuais. In: **Anais Enanpur, 2023**, Belém. Belém: ANPUR, 2023.
- OLIVEIRA, Dennison de. **Curitiba e o mito da cidade modelo**. Curitiba: Editora UFPR, 2000.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre**. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

ROHDEN, Julia. Pré-carnaval independente quebra estereótipos nas ruas de Curitiba; confira a agenda. **Brasil de Fato**, Curitiba, 1 fev. 2018. Disponível em: <https://www.brasiledefato.com.br/2018/02/02/pre-carnaval-independente-quebra-estereotipos-nas-ruas-de-curitiba-confira-a-agenda/>

SÁNCHEZ, Fernanda. **A reinvenção das cidades para um mercado mundial**. 2. ed. Chapecó: Argos, 2010.

SANT'ANNA, Márcia. A festa como patrimônio cultural: problemas e dilemas da salvaguarda. **Observatório Itaú Cultural**, n. 14, São Paulo: Itaú Cultural, p. 71-79, 2013.

SANT'ANNA, Márcia G. de. **A cidade-atração: a norma de preservação de áreas centrais no Brasil dos anos 1990**. Salvador: EDUFBA, 2017.

SILVA, Ariadne Moraes. A cidade que se desenha: consumo, competitividade, produtividade e marketing. As artimanhas do planejamento estratégico. In: SILVA, L.; VIANA NETO, J.; SILVA, A. (org.). **Paisagens mediadas: olhares sobre a imagem urbana**. Salvador: UNIFACS, 2008. p. 65-93.

SILVA, Ariadne Moraes; VALLADÃO, Solange. Arquitetura-diagrama e as cartografias do poder. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL LAVITS, 6., 2019, Salvador. **Anais...** Salvador: LAVITS, 2019.

SILVEIRA, Cristiane. **Cultura política versus política cultural: os limites da política pública de animação da cidade em confronto com o campo das artes visuais na Curitiba Lernerista (1971-1983)**. 2016. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

SOARES, Moisés Julierme Stival. **O espaço do patrimônio na “Cidade-Modelo”: instrumentos, práticas e conflitos no Centro Antigo de Curitiba**. 2017. 361 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo.

VAINER, Carlos B. Pátria, empresa e mercadoria: notas sobre a estratégia discursiva do planejamento estratégico urbano & Os liberais também fazem planejamento urbano? Glosas ao plano estratégico da cidade do Rio de Janeiro. In: **Pátria, empresa e mercadoria: notas sobre a estratégia discursiva do planejamento estratégico urbano & Os liberais também fazem planejamento urbano? Glosas ao plano estratégico da cidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

VIACAVA, Vanessa M. Rodrigues. **Samba quente, asfalto frio: uma etnografia entre as escolas de samba de Curitiba**. 2010. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba.