
A produção cultural no Ceará: percursos e conformações The cultural production in Ceará: pathways and conformations

Alexandre Barbalho

Professor dos PPGs em Sociologia e em Políticas Públicas da Universidade Estadual do Ceará (UECE) e em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (UFC).

E-mail:

alexandrealmeidabarbalho@gmail.com

Rachel Gadelha

Mestra em Políticas Públicas e Sociedade pela Universidade Estadual do Ceará (UECE)

E-mail: rachelgadelha@gmail.com

Resumo

O objetivo deste artigo é compreender como as políticas de financiamento da cultura conformaram o setor da produção cultural no Ceará. Interessa-nos investigar a complexidade de relações que se estabelecem, como se configuram e o que podem revelar sobre a própria categoria. Optamos como recurso metodológico pela entrevista semiestruturada e em profundidade com produtores culturais atuantes em Fortaleza. Por meio de suas narrativas, os produtores culturais expõem suas trajetórias, reflexões e inquietações sobre o campo, possibilitam constituir a lógica de funcionamento do setor. Para tanto, foram selecionados 20 produtores culturais que atuam em diversas linguagens e ocupam lugares distintos no campo. Como conclusões principais, constatamos que em um mercado relativamente restrito de consumidores de cultura, os produtores atuam no campo sob influência direta das políticas de financiamento. Contudo, longe de ser uma relação passiva, o que ocorre são influências mútuas que conformam o campo e formam novas configurações.

Palavras-chave: Produção cultural. Campo cultural. Estado. Política pública. Financiamento da Cultura.

Abstract

The aim of this paper is to understand how cultural funding policies shaped the cultural production sector in Ceará. We are interested in investigating the complexity of relationships that are established, how they are configured and what they can reveal about their own category. We decided as a methodological resource for semi-structured interviews with active cultural producers in Fortaleza. Through their narratives, cultural producers expose their trajectories, reflections and concerns over the field, enable constitute the sector's operating logic. Thus, we selected 20 cultural producers who work in several languages and occupy different places in the field. We find that in a relatively small cultural market culture, producers working in the field under the direct influence of funding policies. However, far from being a passive relationship, which occurs are mutual influences that shaped the field and form new settings.

Keywords: Cultural production. Cultural field. State. Public policy. Financing of Culture.

Introdução

O setor da produção cultural no Brasil sofreu profundas transformações com a introdução de leis de incentivo à cultura no país, ainda nos anos 1980 com a Lei Sarney, seguidas, nos anos 1990, das Leis Rouanet e do Audiovisual, no âmbito federal, além das inúmeras leis com mesmo fundamento nos estados e municípios. Mais recentemente, a partir do governo Lula (2003-2010), os editais surgem como instrumento privilegiado de financiamento público da cultura e impõem novos formatos ao saber fazer do produtor cultural¹.

Apesar dos recursos para a cultura terem sua mobilização por meio de leis e editais, é importante destacar que existem outras fontes que podem ser acessadas: premiações artísticas; doações de pequeno porte com empresas locais; ações beneficentes de cunho cultural; apoios de agências ou organismos internacionais; linhas de créditos e emendas parlamentares. Nos últimos anos tem se assistido ao surgimento de uma nova modalidade de incentivo, com base em redes colaborativas, conhecido como *crowdfunding*, onde diversos indivíduos se associam, disponibilizando recursos em prol de um projeto em comum. No entanto, o volume de recursos dispendidos nessas modalidades ainda é insuficiente para suprir as necessidades do campo.

A questão do financiamento continua a ser um problema de primeira ordem e a se fazer presente nos debates que tratam da cultura. Na III Conferência Nacional de Cultura, realizada em novembro de 2013, diversas propostas² que tratam do tema foram selecionadas como demandas prioritárias como a solicitação da aprovação da PEC 150³; a garantia de repasse de 10% do Fundo Social do Pré-Sal para a Cultura; a aprovação e regulamentação do Projeto de Lei 1.139/2007 – Procultura; o fortalecimento do Fundo Nacional de Cultura, como principal mecanismo de financiamento público da Cultura, e o repasse de recursos do FNC para os fundos estaduais, distrital e municipais, dentre outras.

Atualmente o campo da cultura convive com a expectativa da mudança, diante do iminente esgotamento do modelo de financiamento. Seja pela desigualdade de acesso aos recursos e a exclusão de inúmeras iniciativas relevantes por meio da Lei Rouanet, seja pela

¹ Por produtor cultural entendemos o profissional que, atuando diretamente no aspecto da administração, tem a responsabilidade de criar e/ou tornar exequível um produto cultural, cuidando de todas as etapas de que este necessita para se tornar realidade. Esse agente tem um papel central no sistema da cultura, uma vez que cabe a ele agir como intermediário, conector e elemento que viabiliza e da materialidade e efetividade a diversos projetos e iniciativas culturais.

² Documento disponibilizado no site: <<http://www.cultura.gov.br/3cnc>>.

³ Proposta de Emenda à Constituição 150 que prevê que a União aplicará, anualmente, nunca menos do que 2% da receita tributária na preservação do patrimônio cultural brasileiro e na produção e difusão da cultura nacional. A aplicação orçamentária para os estados e o Distrito Federal será de 1,5% e para os municípios de 1%. A União terá ainda que dividir 50% de sua cota da Cultura com as outras unidades da Federação - 25% com os estados e 25% com os municípios, de acordo com o texto.

morosidade do repasse de verbas para as iniciativas contempladas nos editais ou, ainda, pelo dirigismo e burocracia na formulação de projetos em ambos os mecanismos.

Todas essas políticas repercutiram e continuam repercutindo, em maior ou menor grau, no sistema da cultura como um todo. Sistema aqui entendido tal qual proposto por Rubim (2005), que nomeia ações e atividades essenciais para o desenvolvimento da cultura, a saber: 1. Criação, inovação e invenção; 2. Transmissão, difusão e divulgação; 3. Preservação e manutenção; 4. Administração e gestão; 5. Organização; 6. Crítica, reflexão, estudo, pesquisa e investigação e 7. Recepção e consumo. Ou seja, um conjunto complexo, pulsante e interligado, que precisa funcionar de maneira sistêmica, com a ativação de todas as suas instâncias.

Sistema este que forma o ambiente onde se dá a correlação de forças entre a produção cultural e as políticas públicas de cultura – aqui entendidas como o “planejamento e a execução de um conjunto ordenado e coerente de preceitos e objetivos que orientam linhas de ações públicas mais imediatas no campo da cultura” (CALABRE, 2009, p.11) –, configurando-o como espaço de tensões, interatividade, transversalidade e dinamismo. Eduardo Bolán (2006), por sua vez, destaca a complexidade que envolve a relativa autonomia da criação artística, frente à necessidade de subvenção e estímulo por parte do poder público - diretamente relacionada com as tensões entre cultura, Estado e mercado e à necessidade de encontrar alternativas que minimizem o dirigismo.

Por outro lado, o prestígio e a distinção social que a cultura adquiriu no processo histórico de autonomização do campo geraram o interesse de novos produtores culturais que, em sua maioria, ingressaram no mercado sem formação adequada, impelidos por aptidões, qualidades empreendedoras e afinidades pessoais. É importante lembrar que o exercício da produção cultural apresenta características complexas, inerentes à função de dar forma e administrar bens materiais e imateriais, subjetividades, talentos individuais, processos criativos e recursos escassos. Assim, é imprescindível que, ao analisarmos a organização da cultura, seja considerada a sua própria natureza que se traduz num campo mutável, plural e multifacetado.

Como informa Bourdieu, a história da vida intelectual e artística de uma sociedade pode ser contada por meio da transformação de seus bens simbólicos e da crescente autonomização do seu sistema de relações de produção, circulação e consumo de bens simbólicos. Esse processo é construído por agentes num contexto localizado social e politicamente:

[...] as funções que cabem aos diferentes grupos de intelectuais e artistas, em função da posição que ocupam no sistema relativamente autônomo das relações de produção intelectual ou artística, tendem cada vez mais a se tornar o princípio unificador e gerador (e, portanto, explicativo) dos diferentes sistemas de tomadas de posições

culturais e, também, o princípio de suas transformações no curso do tempo. (BOURDIEU, 1989, p. 99).

Em relação ao mercado e, conseqüentemente, ao mundo do trabalho cultural na contemporaneidade, a complexidade do campo é muito maior, posto que se insere em um contexto de globalização e de convergência tecnológica por meio da digitalização. Seus agentes principais, segundo Elder Alves (2017), são: as empresas culturais; as não culturais, mas que interagem, de alguma forma, com serviços e produtos simbólicos; os profissionais do campo; os bancos que financiam empreendimentos do setor; as instituições estatais ou agentes estatais de mercado, que subsidiam as empresas culturais; e os consumidores. Este cenário implica na busca por legitimação cultural, com hierarquia entre áreas, obras e competências. Esta estrutura, por sua vez, afetou e é afetada pelas relações objetivas entre os produtores de bens simbólicos, as relações entre os produtores e as instâncias de legitimação, e as relações objetivas entre as diferentes instâncias de formação e legitimação.

No que diz respeito, especificamente, ao processo de formação profissional dos produtores, é preciso levar em consideração que, como previnem Bourdieu e Passeron (2016), toda ação pedagógica (AP), mesmo as não formais, é uma violência simbólica ao impor um arbitrário cultural por meio da inculcação, que é propriamente o trabalho da educação, inclusive a profissional. O que implica, como toda arbitrariedade, em seleções e, conseqüentemente, em exclusões. Entendemos assim que as relações entre produtores e instâncias de legitimação repercutiram na crescente exigência de profissionalização e na necessidade de absorção de novos conhecimentos – novos porque adequados à atualização com a formação social dominante e sua *doxa* correspondente -, perceptíveis no delineamento de linhas de atuação profissional e na feição dos projetos realizados que acompanham, moldam-se e atendem às políticas culturais vigentes.

Não é sem razão que, Leonardo Costa e Renata Rocha (2017), ao identificarem as formas de profissionalização de quem atua no campo organizacional da cultura no Brasil (aprendizado por meio da prática do ofício; formação mais sistemática e específica para dar conta de um mercado mais estruturado; e cursos superiores ou técnicos voltados para a área), entendem que o mercado, cada vez mais especializado, exige profissionais capacitados e qualificados.

Compreendemos assim que, ao mesmo tempo em que os produtores culturais tiveram suas atuações moldadas pelas respectivas políticas públicas, também trouxeram novas conformações ao campo da cultura, criando projetos culturais e demandando respostas e posicionamentos do poder público. Assim, um importante fluxo de forças se estabeleceu no período recente do país,

em uma intensa relação de troca e interdependência, nem sempre harmoniosa e convergente (Cunha, 2007, p.182).

Todas essas configurações implicam na produção de diferentes saberes, rotinas e percepções sobre o próprio campo da produção cultural, o que repercute também na impossibilidade de uma classificação única da categoria. Agentes que, na sua diversidade natural, com seus distintos *habitus* influenciaram e foram também influenciados pelas políticas públicas e diferentes contextos sociais e políticos.

Influências que geram tensões em um processo de interação entre múltiplos agentes em relações de poder e busca de espaço em um campo social. Como define Bourdieu, o espaço social

[...] é de fato diferença, separação, traço distintivo, resumindo, propriedade relacional que só existe em relação a outras propriedades. Essa ideia de diferença, de separação, está no fundamento da própria noção de espaço, conjunto de posições distintas e coexistentes, exteriores umas às outras, definidas umas em relação às outras por sua exterioridade mútua e por relações de proximidade, de vizinhança ou de distanciamento e, também, por relações de ordem, como acima, abaixo e entre [...] (BOURDIEU, 2007, p.18).

Nesse espaço relacional, diferentes saberes se incorporam e interagem dentro de um campo de forças, onde atuam vários atores em disputas por espaço, reconhecimento e posições, com interesses convergentes ou não, em constante mutação. Debatem-se no cotidiano do campo da produção cultural disputas por verbas, crescentes exigências de conhecimento, produção de novos discursos, tensão e luta permanente por prestígio, reconhecimento e apoio.

A complexidade do campo pode ser também observada: na atuação dos produtores culturais em diferentes áreas das linguagens artísticas, o que reflete na heterogeneidade de contextos e percepções; nas diferentes posições que os produtores ocupam em um mesmo campo que abriga autônomos, prestadores de serviços, proprietários de empresas culturais e gestores de organizações não governamentais que atuam na área cultural, todos com demandas específicas e diferenciadas; e ainda outra variedade que se configura na própria forma de inserção no setor da cultura, que abriga produtores terceirizados por projetos, produtores/gestores que se concentram na produção de seus próprios projetos e uma terceira categoria, que realiza projetos para diversos clientes como forma de manter as empresas em atividade enquanto viabilizam suas próprias iniciativas.

Mesmo os que atuam nas áreas afins, além de compartilharem afinidades e práticas, disputam com os mesmos agentes políticos e econômicos a aprovação de seus projetos, a viabilização de sua atividade profissional e o reconhecimento e distinção de suas realizações e iniciativas culturais.

Na maioria dos casos essas posições são cambiantes, sobrepostas e se agrupam, conforme os fluxos de trabalho e as diferentes solicitações e contextos. Cada uma dessas subáreas, apesar de compartilharem entre si processos semelhantes, demanda conhecimentos específicos. Segundo Nádya Gonçalves e Sandro Gonçalves:

Cada elemento do campo é um agente, e os agentes de um determinado campo partilham um conjunto de interesses e capital comuns, mais fortes que os antagonismos que possam ter, ao mesmo tempo em que se trava uma luta concorrencial decorrente de relações de poder internas ao campo. Todos os campos caracterizam-se por possuírem características próprias, com dinâmicas, regras, capitais específicos e por um polo dominante e outro dominado, com possíveis gradações intermediárias e conflitos constantes, e definidos de acordo com seus valores internos (GONÇALVES; GONÇALVES, 2011, p.48).

O Ceará, sede da primeira secretaria estadual de cultura do país, criada em 1966 (Barbalho, 1998), teve sua primeira lei de incentivo à cultura, a Lei Jereissati, criada em 1995. Inspirada na criação da Lei Rouanet, a lei instituía dois mecanismos de incentivo à cultura: o Fundo Estadual de Cultura – FEC e o incentivo a projetos culturais, conhecido como mecenato cultural. O mecanismo permite aos empresários investir em projetos culturais no Estado, por meio da transferência de recursos financeiros deduzindo mensalmente até 2% do Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS) devido. A Lei Jereissati criou também o Fundo Estadual de Cultura (FEC) para incentivo e financiamento de atividades culturais tradicionalmente não absorvidas pelo mercado formal. O Fundo apoia até 80% do valor do projeto proposto por órgãos municipais ou estaduais de cultura e entidades culturais de caráter privado sem fins lucrativos. Cabe ao proponente assegurar uma contrapartida no valor de 20% do montante.

Já o mecenato autoriza que o proponente capte no mercado, com instituições pagadoras do imposto estadual, o apoio necessário à realização de sua iniciativa. Segundo esse mecanismo, existem três modalidades de repasse de verbas: a doação com dedução de 100% do valor do projeto aprovado; o patrocínio com repasse de 80% do valor total e a necessidade de uma contrapartida de 20% pelo proponente do projeto e a modalidade de investimento, que prevê o repasse de apenas 50% do valor total. Todas preveem diferentes condições de visibilidade a marca da empresa investidora.

A Lei Jereissati, juntamente com novas políticas públicas imbuídas de uma visão mais estratégica do setor, estimulou a dinamização do campo cultural, injetando novos recursos para a Cultura no Estado e contribuindo para a formação de um mercado local mais ativo e diversificado. O Ceará viveu, a seu modo, o período de ascensão do marketing cultural e da

modernização da cultura com a realização de diversos eventos e iniciativas que projetavam a imagem de um Estado pujante e criativo (BARBALHO, 2005)⁴.

O governo do Estado também acompanhou a valorização da política de editais e criou seu sistema estadual de cultura dentro do esforço federalista estabelecido no Ministério da Cultura (MinC) desde a gestão do ministro Gilberto Gil iniciada 2003 (BARBALHO; BEZERRA, 2013). Assim, em 2006, a Lei Jereissati foi revisada e sancionou-se uma nova legislação para o financiamento à Cultura no Estado (Lei 13.811), que acompanhando as atuais diretrizes da política cultural nacional, instituía o SIEC - Sistema Estadual de Cultura. Além de ter como um de seus objetivos a integração ao Sistema Nacional de Cultura, o novo mecanismo traz em sua essência a ampliação da noção de cultura, englobando conceitos como diversidade e pluralismo, cidadania cultural, inclusão social, acessibilidade e participação da sociedade, dentre outros. Prevê ainda a realização de editais por parte do poder público a ser financiado, com recursos do Fundo Estadual de Cultura e como instrumento para assegurar a nova política de acesso democrático de toda a sociedade aos investimentos governamentais.

Por sua vez, as políticas públicas municipais dedicadas à Cultura só foram se efetivar de forma mais estruturada em 2005, quando toma posse como prefeita de Fortaleza, capital do Estado, Luizianne Lins (2005-2012), que no início de 2008 oficializa a criação de um órgão exclusivo para a cultura no município, a Secretaria de Cultura de Fortaleza – Secultfor, com o objetivo de criar o Sistema Municipal de Cultura para integrá-lo ao Sistema Nacional de Cultura do Governo Federal.

A gestão municipal, também em consonância com as diretrizes nacionais e internacionais de democratização cultural e inclusão social, passa a adotar a política de editais como sua principal fonte de financiamento para iniciativas culturais realizadas na sociedade. Com dotação orçamentária insuficiente para suprir a demanda e sem o apoio dos mecanismos de renúncia fiscal municipal, os editais são financiados com recursos próprios da Secretaria, que provém de uma conta única do tesouro municipal. Dentre as ações da Prefeitura destaca-se a criação de um Sistema Municipal de Fomento à Cultura⁵, formado por um Fundo Municipal de Cultura e pelo Mecenato, com deduções de Imposto sobre Serviços de Qualquer Natureza (ISS) e/ou Imposto sobre a Propriedade Predial e Territorial Urbana (IPTU) nos moldes das outras já existentes, que, no entanto, ainda não foi regulamentada por se encontrar em avaliação no Conselho Municipal de Cultura.

⁴ A política cultural nesse período era dirigida pelo publicitário Paulo Linhares, um secretário com capital social e cultural, que possuía apoio político e promovia uma política definida e alinhada com os ideais da modernização da gestão, dentro de um padrão midiático (BARBALHO, 2005).

⁵Lei Nº 9904 de 10 de abril de 2012. Dispõe acerca do Sistema Municipal de Fomento à Cultura (SMFC).

O que se percebe é que, mesmo os novos instrumentos de democratização dos acessos são insuficientes para responder a escassez de recursos. Há deficiências crônicas no sistema de financiamento que geram instabilidade e disputas em correlação de forças com diferentes posições e pesos. Entidades ligadas aos equipamentos públicos se utilizam das leis de incentivo como forma de suprir suas limitações orçamentárias - a própria Secretaria da Cultura passou a desenvolver vários projetos e se posicionar como mais um captador de recursos no mercado (em posição muito mais privilegiada) - e compete ao Secretário da Cultura aprovar “ad referendum” os projetos que julgar conveniente. Estes são só alguns exemplos do compartilhamento de recursos que se dá entre produtores e Estado com bases nas leis de incentivo. A essa disputa, somam-se ainda algumas limitações impostas por um acordo entre as Secretarias da Fazenda e Cultura, que indica um teto para o volume de recursos disponíveis para captação mensal via renúncia fiscal e a pequena participação das empresas como financiadoras de cultura por meio do Sistema Estadual de Cultura.

Diante desse contexto, o objetivo deste artigo é compreender como as políticas de financiamento da cultura conformam o setor da produção cultural no Ceará, não só no que diz respeito ao aspecto do desenvolvimento e ampliação da atividade, mas também à indução de discursos, valores e fazeres. Interessa-nos investigar a complexidade de relações que se estabelecem, como se configuram e o que podem revelar sobre a própria categoria, pois, como assegura Bourdieu, “não é demais afirmar que a história do campo é a história da luta pelo monopólio da imposição das categorias de percepção e apreciação legítimas; é a própria luta que faz a história do campo; é pela luta que essa se temporaliza” (BOURDIEU, 2008, p.88).

1 Procedimentos metodológicos

Para alcançar os objetivos propostos, optamos como recurso metodológico pela entrevista semiestruturada com produtores culturais, onde fizemos algumas interrogações pontuais para auxiliar na elucidação de aspectos de maior interesse e deixamos os interlocutores discorrerem à vontade sobre os temas abordados⁶.

Partimos do ponto de vista de que o produtor cultural ainda se encontra em uma condição de “invisibilidade”, sendo, portanto, um agente que carece ser melhor percebido e escutado. A necessidade premente da realização de atividades concretas faz com que sua fala seja comumente

⁶ Todas as entrevistas foram realizadas por Rachel Gadelha no âmbito de sua pesquisa de mestrado em Políticas Públicas e Sociedade pela Universidade Estadual do Ceará, sob orientação do professor Alexandre Barbalho. A esse respeito ver Gadelha (2014).

condicionada a intervenções direcionadas e, quase sempre, em busca de resultados específicos. Dessa forma, buscamos nas entrevistas oferecer espaço para um discurso auto-reflexivo, onde o entrevistado pudesse falar sobre si, sua história e seu próprio campo.

O recorte empírico teve como referência principal profissionais que propõem e realizam seus projetos no estado, e que, necessitando de recursos financeiros para viabilizá-los, estão em interface permanente com as políticas públicas federais e estaduais de financiamento à cultura. Os entrevistados são agentes que se reconhecem como produtores culturais e que se encontrem no exercício da profissão. Residem em Fortaleza, apesar de atuarem em diferenciados municípios cearenses. Dirigem empresas ou instituições culturais e se responsabilizam pela proposição e/ou realização de projetos próprios, estando sujeitos às correlações de força do campo cultural e que têm a atividade como fonte de renda prioritária.

O fio condutor da investigação, portanto, é o conteúdo da narrativa dos produtores culturais, que, ao exporem suas trajetórias, reflexões e inquietações sobre o campo, possibilitam constituir a lógica de funcionamento do setor. Buscamos, pois, revelar as percepções e aspectos da trajetória dos agentes que faziam produção cultural no final da década de 1960 e por toda a década de 1970, antes da criação das leis de incentivo (grupo 1); dos que iniciaram a atividade com a criação das políticas de financiamento à cultura - federais e estaduais – nas décadas de 1980 e 1990 (grupo 2); e daqueles que ingressaram na área já na vigência das novas diretrizes políticas do século XXI, na gestão do presidente Lula, encontrando um campo maior de possibilidades de atuação e políticas culturais mais expressivas (grupo 3).

É importante registrar que essa divisão em grupos não tem contornos e limites rígidos e se dá apenas por uma necessidade metodológica. Apesar de os grupos guardarem algumas distinções, atuam juntos no mercado, em correlação de forças e disputas dentro do mesmo campo na atualidade.

Foram selecionados 20 produtores culturais que atuam em diversas linguagens e ocupam lugares distintos no campo, o que confere aos depoimentos visões diferenciadas e complementares, possibilitando a recomposição da diversidade dos fluxos e redes estabelecidas no âmbito da cultura⁷. São, na realidade, diversos percursos individuais que se configuram como disposições incorporadas, que sugerem e induzem escolhas, e se constituem como um “conjunto de disposições socialmente constituídas” e princípio gerador de práticas (BOURDIEU, 2005, p.191).

⁷ Para guardar sigilo, os entrevistados serão identificados no final de seus depoimentos por uma letra de seus nomes, seguida da indicação do grupo a que pertencem.

Por meio das entrevistas, buscamos perceber se o posicionamento temporal ocasiona diferenças de atitudes e percepções, quais são e como ocorrem. Procuramos ainda identificar quais foram os fatores que influenciaram sua profissionalização e como os valores culturais apregoados nos diferentes contextos interferiram na conformação dos projetos realizados. Intentamos com isso captar a percepção dos entrevistados sobre os processos vividos, as principais mudanças e seu olhar sobre o cenário atual.

Na parte que segue, abordaremos os distintos processos vividos ao longo do período estudado, que contribuíram para a formação do setor da produção cultural. Ou seja, os percursos realizados e sobre como estes contribuíram para a(s) forma(s) que o setor assumiu nas décadas recentes.

2 Percursos e conformações

Para compreender o setor, iniciaremos pelos depoimentos dos primeiros produtores que atuavam no Ceará, pertencentes ao grupo 1. Segundo os entrevistados, nos anos 1980 e 1990, vivia-se em um campo cultural dominado por questionamentos políticos e ideológicos, onde a arte representava a demarcação de um posicionamento, ainda como herança do ambiente de efervescência político-cultural das décadas anteriores, anos de infância e de juventude, portanto, de formação destes agentes. Era uma época de paixões, inquietações e contestações, contexto político e social que incidia sobre suas práticas, disposições e concepções:

Havia uma forte influência da contracultura que vinha na época de 60 e adentra-se um pouco na década de 70, onde a ditadura militar era mais pesada... Era um período intenso, inquieto... (C., Grupo 1).

[...] a gente tinha muita entrega porque era muito difícil não tinha nenhum mercado, a gente tinha que conquistar as pessoas... Era um mutirão danado feito muito na base das amizades de muito amor e um estoicismo danado. Ou você abraça a sua causa ou ela vai ficar sem abraço (A., Grupo 1).

Essa maneira de vivenciar a cultura fez com que alguns agentes se destacassem no campo por suas qualidades de liderar o grupo, propor soluções criativas que viabilizassem a realização das ideias e a organização dos processos, geralmente feitos de forma colaborativa. Esses agentes assumiam então uma posição diferenciada, mesmo que intuitivamente e sem planejamento, e desempenhavam várias atividades ao mesmo tempo. Criavam oportunidades para arrecadar recursos, organizavam os grupos, divulgavam as ações nas comunidades locais.

Observa-se que, como o campo ainda estava em formação, as posições ocupadas eram menos hierarquizadas e disputadas, o que permitia que os artistas ocupassem papéis hoje

considerados de menor prestígio. Configurava-se, nesse período, a formação de um agente no campo com disposições de um “artista/produtor”:

Eu fazia bingos e rifas. Dirigia teatro junto com os grupos de jovens. Ia na rádio divulgar e chamava os amigos para participar. Então sempre teve isso... A necessidade de complementar o que o artista fazia. (L., Grupo 1).

Nós mesmos, artistas, era que saíamos em uma Kombi, pregando cartazes... Saíamos com um monte de artistas pregando cartaz nas ruas. (S., Grupo 1).

Nós produzimos o espetáculo, produzimos a venda desse espetáculo e a divulgação desse espetáculo... Comecei a fazer, definimos os espetáculos, as concepções artísticas, a partir das concepções artísticas a gente procurava o lugar, acertava o lugar, fazíamos cartazes, levava na imprensa, cobrávamos para ver se conseguíamos apoio ou não... (F., Grupo 1).

Observamos aqui uma característica interessante da formação do setor da produção cultural. Como foi forjada em um status coletivo, utilizando-se de práticas grupais, não se evidenciava a atividade com um fim em si, mas como um meio. Esse aspecto talvez tenha sido responsável pela pouca valorização da atividade do produtor cultural no período e por sua não percepção como possível atividade profissional.

A atividade da produção era feita de forma “distraída”, sem que assumisse uma posição central na vida desses artistas/produtores. Os depoimentos revelam o papel secundário que era conferido ao produtor e a hesitação em assumir esse lugar como atividade principal:

Eu fui ser produtor cultural pela necessidade do artista. (A., Grupo 1).

Eu me defino antes de tudo como um artista, mas também como produtor cultural. (O., Grupo 1).

Eu não quero [que diga] que eu sou produtor, eu não divulgo essa parte... Ela é velada... Ela é uma consequência, porque eu quero e prefiro, eu me sinto mais como artista, como criador. (L., Grupo 1).

Um dos fatores que contribuiu para essa postura foi a valorização dos benefícios simbólicos das iniciativas culturais e de suas manifestações estéticas e sociais, em detrimento de seus aspectos administrativos, financeiros e técnicos. Entendia-se a produção cultural como um mal necessário, uma forma do artista se afirmar e resistir, e não como um profissão. Esse altruísmo era uma oportunidade de marcar sua posição no campo e não de ganhar dinheiro:

A questão da produção para mim é uma questão de posicionamento político da minha percepção de mundo... Aquilo não é por nenhuma necessidade minha de produção. Não é nenhuma necessidade minha financeira. Não é nenhuma necessidade minha profissional, mas é para por em prática o movimento, uma percepção que eu tive sobre a vida sobre o mundo. (C., Grupo 1).

De todo modo, com o decorrer do tempo, o produtor passou também a fazer parte das instâncias de consagração, na medida em que se apropriou do lugar de ser mais um a proclamar o prestígio de artistas e produtos culturais, a ressaltar experiências estéticas ou, como diz Bourdieu (2008), a atuar como um “banqueiro simbólico”. Revestiram-se do papel de serem “descobridores” de talentos, de “apresentadores” de conteúdos e “propositores” de valores estéticos e sociais à sociedade.

O campo abrigava posições ideológicas bem definidas e os movimentos sociais e estudantis também investiam nos projetos dos artistas identificados com o pensamento e a atuação de esquerda. No entanto, era necessário contar com o apoio do Estado, seja estadual ou municipal, o que nem sempre se configurava como uma situação confortável para este artista/produtor engajado politicamente:

Então ainda tinha um pouco desse resquício da ditadura, desse tipo de política que era muito “toma lá da cá”, de troca de interesses. Às vezes até a gente tinha o receio de contar com apoio institucional do estado ou do município, porque não pegava bem. Era um negócio meio assim ligado a uma política que não era o que a gente apostava. A gente era à margem disso. (A., Grupo 1).

Importante destacar que a relação com o Estado variava de acordo com o momento político, mas também com o grau de sensibilidade e simpatia do gestor de plantão ao tema e ao artista solicitante. A relação se dava de forma bastante individualizada, clientelista, de apadrinhamento pessoal, reproduzindo práticas generalizadas das relações entre Estado e cultura vigentes então (MICELI, 1984; BARBALHO, 1998; BARBALHO; RUBIM, 2007).

A partir do final dos anos 1970, o campo começou a abrigar novas possibilidades de atuação. Primeiro com o retorno ao Ceará de alguns dos artistas que deixaram o estado em busca de inserção no mercado nacional, com conseqüente aumento de repertório cultural e intercâmbio com a região sudeste do país⁸. Nesse contexto, alguns agentes com mais predisposição para a produção cultural demonstram maior ousadia e propuseram projetos mais “atraentes”, com padrões técnicos que se espelhavam nas produções nacionais:

Quando a gente retornou do Rio [de Janeiro] veio a vontade de produzir alguns espetáculos nossos aqui no Ceará... Nós ousamos preparar um evento no litoral do Ceará, e isso não existia nessa época nenhum incentivo estadual, municipal como hoje existe... Foi uma cadeia de apoio de produtores iniciantes e isso nos fez ficar bem entusiasmados... (S., Grupo 1).

Outro fator que animou o setor foi a eleição em 1985 de Maria Luiza Fontenele, do Partido dos Trabalhadores, para a Prefeitura Municipal de Fortaleza. Naquele momento,

⁸ Fagner, Ednardo, Belchior, Rodger Rogério, Teti, Fausto Nilo, entre outros, saíram de Fortaleza para se estabelecer nas grandes capitais em busca de viver profissionalmente da música. A esse respeito ver Rogério (2011).

observava-se a criação de novos espaços de fruição e criação artística na cidade, na forma de eventos promovidos pela prefeitura, que passou a demandar a contratação de produtores locais para organizar as iniciativas. Uma nova geração de produtores aproveitou as oportunidades e criou outras possibilidades de atuação no campo cultural. Surgiram projetos que não eram criação exclusiva de artistas, mas sim pensados por produtores que se integraram ao campo já na nesta condição. Foi o momento de emergência da segunda geração de produtores culturais:

Nessa época, a Maria Luiza assumiu a Prefeitura de Fortaleza, e tinha alguns projetos bem bacanas... A gente pegou muita experiência nessa época. Eram eventos maiores que tinham uma periodicidade e isso obrigava a gente a se organizar. A gente sentia muito o quanto não tínhamos mão de obra preparada, a gente se dedicava muito... Aprendemos fazendo mesmo, e a gente tinha que “botar moral” porque era uma coisa meio sem moral... Então a gente começou a sistematizar as coisas... A gente não tinha também uma metodologia ainda clara... Quando o evento era maior, sofriamos para dar fluidez ao processo... Era muito difícil juntar tudo isso... era uma época no começo assim de organização, era um esforço muito grande. Mas muito cedo eu entendi que aquilo era minha profissão, que eu era uma produtora cultural. (C., Grupo 2).

Ainda não era possível pensar a produção cultural como atividade principal e estes produtores precisavam buscar alternativas para viabilizar projetos e garantir uma remuneração básica. Os entrevistados relatam a necessidade de desempenhar diversas outras atividades profissionais no setor de comunicação, publicidade, entretenimento, educação e outras áreas. Todos esses conhecimentos seriam assimilados e adaptados posteriormente na atividade da produção cultural.

Esse cenário se estendeu com poucas modificações e muitas regularidades até a criação das Leis Sarney (1986), Rouanet (1991) e Jereissati (1995). O que se sucedeu nesse período foi uma significativa transformação no campo cultural do Ceará. Além das leis de incentivo, que materializavam novas formas de financiamento, assistiu-se a uma inserção da cultura na agenda governamental em patamares mais elevados de prestígio e visibilidade. Houve um desenvolvimento no mercado cultural estimulado pelas políticas públicas estaduais que direcionaram seus esforços no investimento da indústria cultural cinematográfica, na criação e reforma de equipamentos e iniciativas de formação na área.

A base desse processo foi o Plano de Desenvolvimento Cultural, lançado pela Secretaria de Cultura do Estado em 1995, que tinha como pressuposto que o investimento na cultura era indispensável na formação de trabalhadores mais adequados à organização pós-industrial da economia e por gerar riquezas no setor de serviços. Para tanto, o Plano propõe um conjunto de programas e ações estratégicas nas áreas de formação, de financiamento e de produção culturais que, é possível afirmar, pautam a atuação do Estado no campo cultural cearense desde então. Um exemplo é a criação do Centro Cultural Dragão do Mar, que não é apenas um lugar para o

consumo de bens simbólicos, em seus cinemas, teatros e museus, mas também importante espaço de formação e produção. Outro exemplo importante foi a criação de um polo audiovisual, que demandou cursos de todos os níveis, inclusive de dramaturgia, com duração de dois anos e envolvendo professores do Brasil e do exterior, um bureau de produção audiovisual, um festival internacional de cinema e linhas de financiamento (BARBALHO, 2005; 2007).

As leis de incentivo foram sendo absorvidas gradativamente, pois exigiram esforços de adaptação por parte dos produtores. Estes, além da necessidade de dispor de mais conhecimentos e habilidades, também tiveram que fazer investimentos para possibilitar a ampliação do mercado e a adesão das empresas investidoras:

A partir da Lei Rouanet começou a se ter uma discussão mais aprofundada do que é esse ramo cultural. Eu acho que foi o momento que o produtor cultural começou a ter alguma importância. Antes era muito focado no artista, e acho que a partir desse momento, o produtor cultural passa a ter um papel fundamental, porque ele vai ter que ter assim um rigor maior no preenchimento de formulários, no acompanhamento em prestações de contas... (M., Grupo 2).

Outra atribuição que passava a competir ao produtor era a obtenção dos patrocínios, agora sob os preceitos do marketing cultural, com novas exigências e demandas:

As empresas não conheciam a lei... Nenhum governo teve a *expertise* de preparar os empresários para compreender essa lei... Os artistas e os produtores começaram a entender que precisavam se organizar para que os empresários comessem a conhecer isso... Foi um interesse nosso... (S., Grupo 1).

Superadas as dificuldades iniciais, observou-se um período de otimismo no campo, com o surgimento de iniciativas culturais de porte mais profissional e a abertura das primeiras empresas especializadas em produção cultural no Ceará. Estas foram criadas para desenvolver seus próprios projetos ou para atender clientes, oriundos da classe artística, do poder público, das associações não governamentais e de instituições públicas e privadas. Passava-se a absorver novos agentes (designers, redatores, contadores, executivos, gestores públicos, advogados etc) e estimular a formação de vocações produtivas no campo cultural. Surgiam, então, os “produtores/empreendedores”.

As empresas de produção cultural passavam a se diferenciar por atuarem em segmentos distintos. Umas se especializaram em determinadas linguagens artísticas e projetos culturais; outras optaram por priorizar a elaboração de projetos e prestação de contas para leis de incentivos; outras elegeram a organização de eventos culturais para terceiros; e algumas ainda desempenharam todas essas atividades. Permaneciam no campo também os artistas/produtores, da primeira geração, que resistiam buscando alternativas para viabilizar suas próprias criações.

No entanto, as leis de incentivo passaram a apresentar suas próprias contradições e mostrar a continuidade e permanência de antigas mazelas: concentração, dependência do Estado, relações de subserviência e fragilidade do sistema de financiamento (BOLAÑO; MOTA; MOURA, 2012; SALGADO; PEDRA; CALDAS, 2010):

Lutou-se muito para se criar leis de incentivos, aqui no próprio estado. Foi uma luta constante, agora o que se vê tudo é que isso é sempre uma tensão muito grande... E se percebe que as normas, regras, não funcionam porque são concentracionárias... que o acesso é muito difícil e que nós terminamos construindo também uma coisa muito, muito perigosa, que foi entregarmos nas mãos de empresas a decisão, que termina sendo ideológica e estética... isso termina gerando um filtro ideológico muito pesado, entendeu? No meu entender, acho que essas leis todas levaram a uma concentração muito grande... As empresas investem muito pouco, você aprova muito pouco, e mais das metades dos projetos caducam, sem captar nada. É preciso de uma relação de corpo a corpo, que termina sendo quase uma relação política também no sentido do mendigo mesmo, de pedir esmola (C., Grupo 1).

Mesmo que esses projetos sejam aprovados, depois de aprovados o que fazer com eles? Então é muito frágil tudo isso. A maioria dos projetos se ancora em duas ou três empresas no máximo. Algumas empresas [financiadoras] são do próprio governo e aí é que fica mais difícil isso mesmo, a gente não sabe qual a escolha e a determinação dessa verba, não sabe na realidade quais os critérios... (C., Grupo 2).

[A lei funcionou] para quem podia, para quem tinha as conexões, para quem era mais esperto. Como eu tinha o nome já firmado na comunidade então é claro que você é ouvido... Diferente de uma pessoa que está se lançando. Quer dizer, complicou para esse povo. Se eu começasse no período das Leis de Incentivo, adeus. (L., Grupo 1).

Vivia-se um paradoxo e já se evidenciavam as diferentes posições no campo. A cadeia produtiva do setor se ampliava e os agentes investiam na formação de um mercado, mas o modelo, nem bem havia começado, já mostrava suas debilidades. Era o final do governo Fernando Henrique Cardoso e outra transição iria acontecer com a posse de Lula e a gestão de Gilberto Gil no MinC. Percebe-se a repercussão no campo da possibilidade de alteração na correlação de forças.

No atual contexto, além do tradicional espaço dos agentes que dispunham de capital cultural e econômico, localizados na região sudeste do país e nas capitais brasileiras, novos agentes são convidados a ingressar no campo. Para atender aos novos preceitos de inclusão social, os editais públicos passam a ser mais utilizados como contraponto às leis de incentivo com a justificativa de serem instrumentos mais democráticos e universais (BARBALHO; BEZERRA; GADELHA, 2013). Os editais, juntamente com outros programas, como o Cultura Viva, e a ação Pontos de Cultura⁹, priorizam a inserção dos chamados grupos tradicionais da

⁹ Programa ministerial concebido, inicialmente, por meio de cinco ações interdependentes: Agente Cultura Viva, incentiva o jovem a iniciar uma profissão relacionada à cultura; Cultura Digital, promove a inclusão digital com o uso de estúdio multimídia e tecnologias digitais; Escola Viva, visa integrar os Pontos à escola; Ação Griô, promove

cultura popular (ALVES, 2011; BEZERRA, 2014). Os valores da nova gestão, que se pretende mais democrática, também repercutem no Ceará, tanto na política quanto na produção culturais. No caso da primeira, há uma mudança do paradigma que tinha se estabelecido na década anterior, sem que houvesse rompimento com suas premissas básicas, entre elas, a da valorização do papel da cultura na economia. O que ocorre é um alinhamento com a política federal e um investimento da Secult em ações de interiorização, o que abre oportunidades para os produtores culturais atuantes fora da capital. Ainda que baseada, em grande parte, na realização de eventos, esta política favorece o processo de profissionalização destes agentes, ao exigir conhecimentos novos para lidar com o mercado, mas também com o poder público, por conta dos editais e da criação de órgãos gestores, conselhos e planos de cultura (BARBALHO; BEZERRA, 2013).

No que diz respeito à produção cultural, os depoimentos que seguem são reveladores do novo momento:

Muita coisa mudou, porque já não é mais só a experiência, entra também um aspecto interessantíssimo que é o diálogo. A possibilidade de você conhecer pessoas que estão se dedicando exclusivamente a essas temáticas [da cultura]... [o presidente] Fernando Henrique, ele não influenciava, e sim ele reduzia o poder de impacto daquilo que a gente queria fazer, porque era um período de política neoliberal e a visão do Estado ela não priorizava essas coisas que eu gosto muito de trabalhar que é a cultura tradicional. (A., Grupo 1).

O Gil trabalhou muito essa questão, simbólica, da autoestima, que o Lula trazia também. O Lula trazia essa coisa do povo brasileiro, da possibilidade de se acreditar no povo brasileiro. O Gil foi muito sensível a isso, captou essa mensagem do governo Lula, ampliou isso, e criou programas, de uma amplitude maior, como o Mais Cultura¹⁰... O Gil não construiu absolutamente nada, nenhuma parede, mais ele foi o cara que mais construiu essa dinâmica, porque ele potencializou o que existia. (F., Grupo 1).

Segue-se um período onde novos discursos são apreendidos e práticas são readequadas para se ajustar às políticas vigentes. São vários os reflexos dessas políticas nas conformações do campo. Um deles é a institucionalização de inúmeras atividades culturais, ligadas aos movimentos sociais e populares, que eram desenvolvidas de maneira informal e que agora passam a se legalizar para receber recursos por meios dos instrumentos públicos de fomento à cultura.

Nesse processo, novos agentes ingressam no campo, desempenhando atividades de organização dessas instituições e de produção cultural, e integram uma categoria que

a valorização dos mestres dos saberes tradicionais e populares; e, a ação prioritária e mediadora das demais ações do Cultura Viva, o Ponto de Cultura (Domingues, 2010).

¹⁰ Lançado pelo MinC em outubro de 2007, o programa Mais Cultura representa o reconhecimento da cultura como necessidade básica, direito de todos os brasileiros, incluindo-a na agenda social – com status de política estratégica de estado para atuar na redução da pobreza e a desigualdade social. É estruturado em três dimensões articuladas entre si: Cultura e Cidadania, Cultura e Cidades e Cultura e Economia.

denominamos de “produtores/gestores”. Pessoas que, além de se organizarem institucionalmente, sentem a necessidade de dominar novos códigos para preenchimento de formulários e editais e da gestão da cultura. Também se inserem no campo por meio da participação nos processos de construção das políticas culturais, aproximando-se do Ministério e demais instituições locais e dos movimentos que se organizam em torno da cultura e dos novos processos da gestão cultural:

Em Brasília eu colocava o meu terno e a minha gravata e ia participar da agenda, que eu pesquisava antes, do Ministério da Cultura, ou de qualquer ação que estivesse ligada para que eu pudesse participar como diretor da minha instituição cultural. Queria marcar a minha presença, compreender os mecanismos, depois disso, eu iria buscar os meus recursos... Era a minha faculdade. Para a realização de um projeto, eu precisaria naquele momento conhecer o mecanismo, saber por que aquele dinheiro estava sendo dado para mim. Preencher uma planilha, aquilo para mim não me interessava, o que interessava no momento era aprender porque que a gente estava dentro desse processo, porque que nós somos gestores culturais. Porque na verdade, essas reuniões, esses conselhos, essas coisas todas que são da gestão de um governo, elas só são gestões, mas quem executa somos nós. (S., Grupo 1).

Eu fui um produtor que procurei entender os contextos dos editais, e me adaptar às linguagens que estivessem mais no vácuo ali para ocupar... Então eu mudei, porque eu acabei estudando um pouco mais, percebendo um pouco mais essas nuances dos editais. Precisei me adequar aos editais, às linguagens dos editais. Quando eu participo de um edital na realidade eu tenho que estudar. Eu estudo até os termos ortográficos, que ele vai usar, qual o objetivo que ele quer. Eu vou atingir o mesmo objetivo que ele quer, a terminologia que ele usa... (L., Grupo 1).

Nesse período, entram diversos agentes no mercado, que, com outras formações, passam a desempenhar a atividade de produtores culturais. São agentes oriundos dos movimentos sociais, políticos, grupos tradicionais, grupos artísticos e também jovens que já ingressam no campo com formação superior diversificada, vislumbrando a atividade da produção e da gestão cultural como uma realidade profissional possível.

A trajetória de um dos entrevistados, integrante do Grupo 3, exemplifica bem o perfil do novo produtor/gestor e ilustra as semelhanças de algumas práticas desse grupo com antigos processos, assim como as mudanças ocorridas. O referido entrevistado (S., Grupo 3) era ator e destacava-se por sua capacidade de articulação e organização. Preferiria seguir a carreira nas artes cênicas, mas, almejando uma profissão com mais estabilidade, optou por cursar administração, pensando em aproximar os conceitos de gestão e a administração do grupo artístico.

Investiu no estudo da área e estagiou, durante o período universitário, na gestão da cultura. Beneficiou-se da carência de quadros nesse setor e foi absorvido pelo poder público em diferentes governos assim que concluiu o curso superior. Depois de vários anos no governo, optou por abrir sua própria produtora e hoje vivencia os desafios de ser um empreendedor cultural e administrar sua empresa em mercado ainda precário.

Outro exemplo da nova geração de produtores pode ser percebida na história do entrevistado (H., Grupo 3) que, participando dos movimentos políticos, sociais e culturais ligados ao Partido dos Trabalhadores, já dominava os conceitos de cidadania cultural¹¹ que, posteriormente, viriam a inspirar as políticas culturais na gestão presidencial de Lula (RUBIM, 2010).

A familiaridade com os ideais e o círculo de amizade pessoal com aqueles que viriam a ocupar o poder, aliados ao seu capital cultural, colaboraram decididamente para que esse produtor se posicionasse em uma perspectiva que favoreceu a proposição de iniciativas bem sucedidas na captação de recursos e no domínio das regras políticas.

Outros produtores ingressaram no setor da produção cultural durante a gestão Lula oriundos de agremiações culturais, associações ligadas às culturas populares e movimentos culturais estudantis ou comunitários. Esses agentes, muitas vezes, sentem um pouco mais de dificuldade de se posicionar no campo e buscam aumentar sua legitimação por meio da presença nos processos de participação social promovidos pelo Estado, no acompanhamento das políticas públicas, além de depositar nos editais e em outros programas públicos, como o Cultura Viva, a viabilidade de seus projetos. Alguns deles iniciaram sua atividade em municípios do interior, com atuação próxima à gestão municipal, às políticas de cultura e aos esforços de implantação do Sistema Estadual de Cultura:

Nós éramos produtores culturais da cidade, atuando nos grupos de teatros, nos corais e nas festas culturais cívicas. Nós produzíamos e nós refletíamos aquela nossa ação, como proposta para uma coisa que o município todo tivesse como direito, que seria a política pública. (Fe., Grupo 2).

Outros ainda chegaram ao campo pelo convívio com as artes e se beneficiando da maior oferta de festivais, eventos e projetos culturais que já aconteciam na cidade com certa regularidade, realizados pelo Estado e pelos produtores/empreendedores. Incidiu sobre esse processo a existência de um mercado, ainda que incipiente, que demandava novos profissionais, técnicos e a oferta de cursos de curta duração na área de elaboração de projetos e produção cultural, que sinalizavam a necessidade de novos profissionais e a oportunidade de investimento no campo. É possível fazer uma analogia desse grupo com os produtores/artistas do Grupo 1. Com novas leituras e interpretações, também estão no campo com o desejo de intervir criativamente. Não só realizar seus projetos, mas interferir artística e conceitualmente.

¹¹ O termo se refere à concepção que compreende a cultura como um direito do cidadão e, em particular, como um direito à criação desse direito por todos aqueles que têm sido sistemática e deliberadamente excluídos do direito à cultura. (Barbalho, 2012; Chauí, 2006).

Acho que eu sou produtora cultural por necessidade de ver as minhas ideias realizadas. Quando eu comecei a ter ideias, e querer ver elas acontecendo, eu cansei de esperar por outras pessoas que abraçassem essas ideias e fizessem elas entrarem em ação... Acho que poderia mudar o nome, eu não sou produtora cultural, eu sou produtora apaixonada, porque eu só produzo aquilo que realmente eu sou apaixonada, aquilo que eu realmente acredito. (Li., Grupo 3).

Quando eu resolvi ser produtor, eu sabia que para eu ser produtor eu tinha que ter produtos de excelência, eu tinha que produzir isso. Para eu produzir isso, eu tinha que estudar, eu tinha que aprender. Eu fiz isso. E criei mecanismos para que isso acontecesse. Então eu comecei a entender que eu não queria ser esse produtor da execução... nem queria ser aquele cara que ficava lá na execução do dia a dia do projeto... Eu queria saber, e queria chegar à onda, no nível nas pessoas que criam essas políticas, que criam esses conceitos. (V., Grupo 3).

O aumento da oferta de editais e de projetos passíveis de serem apoiados por meio de fundos de cultura gerou também a inserção de uma nova modalidade de participação no setor da produção cultural: a criação de diversas associações e fundações culturais. Administradas, muitas vezes, por produtores que já possuem uma empresa privada na área, essas instituições são um reflexo das políticas públicas que cobram a existência de entidades sem fins lucrativos para serem beneficiárias de recursos para financiamento de seus projetos¹². Algumas funcionam quase como uma extensão das empresas privadas de produção cultural; outras representam coletivos de produtores ou agentes culturais, o que por si já aponta para a necessidade de novas relações a serem desvendadas.

É importante destacar aqui que essa multiplicidade de novos agentes, denominados produtores/gestores, entra em processo de interação em um setor já constituído por produtores/artistas e por produtores/empreendedores, que permanecem no mercado criando projetos e disputando verbas para financiar suas criações artísticas e projetos culturais. Por sua vez, entre as três gerações há alguns pontos de convergência, como, por exemplo, o desbravamento do campo e a necessidade de adaptabilidade permanente; a afinidade pessoal com algumas linguagens específicas; a pouca diferenciação entre os espaços de trabalho, vida e arte; e uma alta dose de idealismo.

Considerações finais

Diante de um campo tão multifacetado, não se torna uma tarefa fácil conceituar quem é, o que faz e qual o papel social e profissional atribuído ao produtor cultural. A diversidade e a complexidade são tantas que não há consenso sobre como os próprios agentes nomeiam sua

¹² Os projetos para serem contemplados com recursos dos Fundos de Cultura (federal e estadual), só podem ser propostos por instituições sem fins lucrativos.

atividade profissional, como revela a multiplicidade de auto-identificações fornecidas pelos entrevistados: realizador; pesquisador da cultura; produtor musical; produtor artístico; gestor; difusor de cultura; articulador; assessor de cultura; consultor; administrador cultural; empreendedora cultural e, claro, produtor cultural. Vários aspectos contribuem para essa “polifonia”: o caráter recente da profissão, a ausência de um processo formativo consolidado, a não regulamentação profissional, mercado de trabalho frágil, entre outros.

Por isso entendemos que, para uma melhor compreensão da atividade e de sua função social, foi muito importante, metodologicamente, dar voz aos próprios agentes em um exercício de autorreflexão. Foi uma forma de unir os diversos fios que formam a rede, fazendo emergir o próprio tecido dessa trama para que, uma vez destacado, pudesse ser melhor percebido, superando sua condição de invisibilidade e tornando mais tangível seu lugar no campo cultural.

Portanto, a despeito das inúmeras formas de se posicionar no mercado, um dos primeiros aspectos que merece ser apontado na pesquisa é a compreensão do papel relevante que esse agente ocupa no campo cultural, atuando nas diversas linguagens artísticas e interagindo com as outras instâncias de criação, circulação, consumo, divulgação, etc. Na prática, são eles que, em sua maioria, dão materialidade às diretrizes e políticas públicas, ocupando-se a dar corpo e concretude a inúmeras iniciativas culturais em diversas localidades do país.

Por sua vez, é no embate e na disputa pela ocupação dos espaços entre produtores, artistas e Estado que as políticas públicas vêm sendo criadas e readaptadas. Em um mercado relativamente restrito de consumidores de cultura, os produtores culturais atuam no campo sob influência direta das políticas de financiamento baseadas, como vimos, em leis de incentivos e editais. Estes mecanismos, juntamente com as diversas políticas públicas, agem sobre o setor. Empresários, movimentos sociais, artistas e diversos outros agentes se somam a esse conjunto de tensões. Contudo, longe de ser uma relação passiva, o que ocorre são influências mútuas que conformam o campo e formam novas configurações.

A relação entre poder público e produtor cultural não é uma via de mão única, posto que tanto a criação das leis e dos editais, quanto as diversas mudanças pelas quais esses instrumentos passaram e vêm passando ao longo dos anos, como, por exemplo, o debate sobre as mudanças na Lei Rouanet e a criação do Procultura (LEMOS, 2014), resultam de demandas por parte dos agentes do campo cultural.

No percurso que traçamos, ocorreram expressivas mudanças no campo cultural cearense. O amadorismo na produção de expressões artísticas e culturais, a ausência e/ou fragilidade do apoio privado e a conseqüente dependência direta de recursos do Estado foram sendo gradativamente alteradas com os referidos mecanismos de incentivo à cultura. Neste contexto,

foram se introduzindo novos agentes, procedimentos e práticas, o que contribuiu para a criação de um sistema cultural mais dinâmico.

Contudo, a despeito de diversas iniciativas importantes do sistema público de financiamento à cultura no Ceará, o que resultou na maior organização e profissionalização do campo, não ocorreram grandes alterações estruturais. A própria decisão de ouvir somente produtores culturais atuantes em Fortaleza já revela algo sobre o limite desse campo. Apesar de alguns dos entrevistados serem provenientes de municípios do interior do Ceará, estes afirmaram que para atuar profissionalmente na área da cultura, tiveram que migrar para a capital. Mesmo tendo desenvolvido atividades culturais em suas cidades, sentiram, em determinado momento, o campo limitado, com poucas possibilidades de subsistência e formação restritas.

Enfim, mais do que retratar toda a amplitude do setor da produção cultural no Ceará, conseguimos sinalizar uma reflexão para a existência dessa categoria, apresentar algumas de suas configurações e singularidades, repensar acerca de como ocupa seu lugar no campo e captar as mudanças que estão se processando no contexto atual, colaborando assim para a compreensão da repercussão das políticas públicas de cultura.

Referências bibliográficas

ALVES, Elder. As grandes corporações culturais e o trabalho criativo. In: BARBALHO, A.; ALVES, Elder; VIEIRA, M. (org.). *Os trabalhadores da cultura no Brasil: criação, práticas e reconhecimento*. Salvador: EDUFBA, 2017. p. 41-64.

_____. (org). *Políticas culturais para as culturas populares no Brasil contemporâneo*. Maceió: UFAL, 2011.

BARBALHO, Alexandre. Política cultural e orçamento participativo: ou as possibilidades da democracia cultural na cidade contemporânea. *Políticas culturais em revista*, vol. 05, n. 01, pp. 156-169, 2012. Disponível em <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/issue/view/662>

_____. A política para o audiovisual no Ceará: continuidades e rupturas. *O público e o privado*, n. 09, pp. 09-22, 2007. Disponível em <http://www.seer.uece.br/?journal=opublicoeoprivado&page=article&op=view&path%5B%5D=156&path%5B%5D=229>

_____. *A Modernização da cultura: políticas para o audiovisual nos governos Tasso Jereissati e Ciro Gomes – 1987 / 1988*. Fortaleza: UFC, 2005.

_____. *Relações entre Estado e Cultura no Brasil*. Ijuí: Unijuí, 1998.

_____; BEZERRA, Jocastra Holanda. O 'partido da cultura': política cultural no Ceará na Era Lula. In: BARBALHO, Alexandre; BARROS, José Márcio; CALABRE, Lia (org.). *Federalismo e políticas culturais no Brasil*. Salvador: UFBA, 2013.

_____; RUBIM, Albino (org.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: UFBA, 2007.

_____; BEZERRA, Jocastra Holanda; GADELHA, Rachel. Políticas públicas de cultura e governamentalidade: as dimensões de participação e controle nos editais de ação afirmativa. XVI CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA. *Anais...* Salvador: UFBA, 2011.

BEZERRA, Jocastra Holanda. (2014). *Quando o popular encontra a política cultural: a discursividade da cultura popular nos Pontos de Cultura "Fortaleza dos Maracatus", "Cortejos Culturais do Ancuri" e "Boi Ceará"*. Fortaleza, 2014. Dissertação (Mestrado em Políticas Públicas e Sociedade) - Universidade Estadual do Ceará.

BOLAÑO, C.; MOTA, J.; MOURA, F. Leis de incentivo à cultura via renúncia fiscal. In: CALABRE, Lia. (org) *Políticas culturais: pesquisa e formação*. Rio de Janeiro: Fund. Casa de Rui Barbosa, 2012.

BOURDIEU, Pierre. *A Produção da Crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Porto Alegre: Zouk, 2008.

_____. *A Distinção: Crítica Social do Julgamento*. São Paulo: Edusp, 2007.

_____. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *O Poder Simbólico*. Lisboa: Editora Bertrand, 1989.

_____; PASSERON, Jean-Claude. *A reprodução*. Elementos para uma teoria do sistema de ensino. Petrópolis: Vozes, 2016.

CALABRE, Lia. *Políticas Culturais no Brasil dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2009.

CHAUI, Marilena. *Cidadania Cultural*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

COSTA, Leonardo; ROCHA, Renata. A formação profissional e a profissionalização do gestor cultural: emergências, políticas e desafios. In: BARBALHO, A.; ALVES, Elder; VIEIRA, M. (org.). *Os trabalhadores da cultura no Brasil: criação, práticas e reconhecimento*. Salvador: EDUFBA, 2017. p. 121-148.

CUNHA, Maria Helena. *Gestão Cultural*. Profissão em Formação. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2007.

DOMINGUES, João. *Programa Cultura Viva: políticas culturais para a emancipação das classes populares*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2010.

GADELHA, Rachel. *O campo da produção cultural no Ceará: conformações, configurações e paradoxos*. Fortaleza, 2014. Dissertação (Mestrado em Políticas Públicas e Sociedade) - Universidade Estadual do Ceará.

GONÇALVES, Nádia G.; GONÇALVES, Sandro A. *Pierre Bourdieu: A Educação para além da reprodução*. Petrópolis: Vozes. 2011.

LEMOS, Nayana Silva Lemos. *A participação no debate das políticas públicas de cultura: da Rouanet ao Procultura*. Fortaleza, 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal do Ceará.

MICELI, Sérgio (org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

ROGÉRIO, Pedro. *A viagem como um princípio na formação do habitus dos músicos que na década de 1970 ficaram conhecidos como "Pessoal do Ceará"*. Fortaleza, 2010. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Ceará.

RUBIM, Albino (org.). *Políticas culturais no governo Lula*. Salvador: UFBA, 2010.

RUBIM, Linda (Org). *Organização e Produção da Cultura*. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2005.

SALGADO, G.; PEDRA, L.; CALDAS, R. As políticas de financiamento à cultura: a urgência de uma reforma. In RUBIM, Albino (org). *Políticas culturais no governo Lula*. Salvador: UFBA, 2010. p. 87-122.