

**Universidade Federal de Pernambuco  
Centro de Ciências Sociais Aplicadas  
Departamento de Ciências Administrativas  
Programa de Pós-Graduação em Administração**

**Elisabeth Cavalcante dos Santos**

**O Produtor da Cultura Popular de Pernambuco  
frente às Transformações das Políticas Culturais a  
em 2003: Uma Abordagem Relacional e  
Disposicional**

**Recife, 2013**

## CLASSIFICAÇÃO DE ACESSO A TESES E DISSERTAÇÕES

Considerando a natureza das informações e compromissos assumidos com suas fontes, o acesso a monografias do Programa de Pós-Graduação em Administração da Universidade Federal de Pernambuco é definido em três graus:

- "Grau 1": livre (sem prejuízo das referências ordinárias em citações diretas e indiretas);
- "Grau 2": com vedação a cópias, no todo ou em parte, sendo, em consequência, restrita a consulta em ambientes de biblioteca com saída controlada;
- "Grau 3": apenas com autorização expressa do autor, por escrito, devendo, por isso, o texto, se confiado a bibliotecas que assegurem a restrição, ser mantido em local sob chave ou custódia;

**A classificação desta dissertação se encontra, abaixo, definida por seu autor.**

**Solicita-se aos depositários e usuários sua fiel observância, a fim de que se preservem as condições éticas e operacionais da pesquisa científica na área da administração.**

---

Título da Dissertação: O Produtor da Cultura Popular de Pernambuco frente às Transformações das Políticas Culturais em 2003: Uma Abordagem Relacional e Disposicional

Nome da Autora: Elisabeth Cavalcante dos Santos

Data da aprovação:

Classificação, conforme especificação acima:

Grau 1	<input checked="" type="checkbox"/>
Grau 2	<input type="checkbox"/>
Grau 3	<input type="checkbox"/>

Recife, \_\_\_\_\_ de 2013

---

Assinatura da autora

Universidade Federal de Pernambuco  
Centro de Ciências Sociais Aplicadas  
Departamento de Ciências Administrativas  
Programa de Pós-Graduação em Administração

**Elisabeth Cavalcante dos Santos**

**O Produtor da Cultura Popular de Pernambuco  
frente às Transformações das Políticas Culturais a  
em 2003: Uma Abordagem Relacional e  
Disposicional**

Orientadora: Profa. Dra. Débora Coutinho Paschoal Dourado

Dissertação apresentada como requisito complementar para obtenção do grau de Mestre em Administração, área de concentração em Gestão Organizacional, do Programa de Pós-Graduação em Administração da Universidade Federal de Pernambuco.

**Recife, 2013**

Catálogo na Fonte  
Bibliotecária Ângela de Fátima Correia Simões, CRB4-773

S237p

Santos, Elizabeth Cavalcante dos

O produtor da cultura popular de Pernambuco frente às transformações das políticas culturais em 2003: uma abordagem relacional e disposicional / Elizabeth Cavalcante dos Santos. - Recife : O Autor, 2013.

164 folhas : il. 30 cm.

Orientador: Profa. Dra. Débora Coutinho Paschoal Dourado.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CCSA. Administração, 2013.

Inclui bibliografia e apêndices.

1. Cultura. 2. Indústria cultural. 3. Cultura popular – Pernambuco.  
I. Dourado, Débora Coutinho Paschoal (Orientador). II. Título.

658 CDD (22.ed.)

UFPE (CSA 2013 – 059)

Universidade Federal de Pernambuco  
Centro de Ciências Sociais Aplicadas  
Departamento de Ciências Administrativas  
Programa de Pós-Graduação em Administração – PROPAD

# **O Produtor da Cultura Popular de Pernambuco frente às Transformações das Políticas Culturais a em 2003: Uma Abordagem Relacional e Disposicional**

**Elisabeth Cavalcante dos Santos**

**Dissertação submetida ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Administração da  
Universidade Federal de Pernambuco e aprovada em 03 de abril de 2013.**

Banca Examinadora:

*Dra. Débora Paschoal Dourado, UFPE* .....  
(Orientadora)

*Dra. Luciana Araújo de Holanda, UFPE* .....  
(Examinadora Externa)

*Dr. Guilherme Lima Moura, UFPE* .....  
(Examinador Interno)

## Agradecimentos

O período de consecução dessa pesquisa foi de grandes aprendizados. Ampliei minha forma de enxergar o mundo e o ser humano, tive contato com pessoas maravilhosas que deixaram um pouquinho de si na formação de quem eu sou, e experimentei momentos únicos (fossem de divertimento, fossem de chororô).

Gostaria de agradecer primeiramente a minha família: meus pais, Dona Neide e Seu Edilson, que acreditam mais que eu mesma no meu potencial; minhas irmãs, Elaine, Luciana e Bel, e meu irmão e Lucas, por me aturarem, me darem todo o apoio nas horas complicadas, e por me fazer rir tantas e tantas vezes; meus sobrinhos e sobrinhas Yan, Yago, Ricardo, Ariane e Ariele, por me impulsionarem a querer um mundo melhor pra eles e sua geração. Vocês são fonte de todo meu amor.

Sem citar segundos e terceiros lugares, gostaria de agradecer à UFPE, onde amadureci enquanto estudante e profissional, à FACEPE que me sustentou nesse período, e ao PROPAD. À professora Débora e ao professor Mariz pelas orientações construtivas, e aos demais amigos que fiz no observatório, principalmente Raquel, Rita, Michelaine, Bárbara Bastos, Myrna, Flávia, e as(os) “PIBICS” Lhayenny, Aline, Manoel, Bárbara. Gente sabida, que se mete a pensar diferente e traz tanta contribuição valiosa pra administração!

Às (aos) amigas (os): vocês são verdadeiros anjos em minha vida! Obrigada Dani, pelas risadas, pelos conselhos, pelas baladas, pelos cinemas, e por não me deixar sozinha quando o assunto era Bourdieu, rrsrs! Obrigada Cris, Jack, Dezza, Wag, Wal, Josi, Ally, Tuane, Maíra... Vocês são verdadeiros tesouros! Aos amigos da turma de mestrado também deixo meu muito obrigada, especialmente para Elielson, Bruna, Vanessa, Karlinha, Maria, Natália, Luiz, com quem tive mais contato. A academia tem muito a ganhar com esses pensadores!

Obrigada a todos que me cederam um pouquinho da sua atenção através de entrevistas, de conversas, ou de simples permissão para que eu permanecesse ouvindo. Esse agradecimento vai especialmente para Afonso, Gabriela, Zinho, Manuelzinho, o pessoal da Fundarpe, em especial a Teca Carlos, Carlos Carvalho e Severino Pessoa, e todas as meninas do curso de produção cultural de Nazaré da Mata: Zita, Socorro, Lurdinha, Célia, e todas as demais. Aprendi muito com a luta dessas mulheres, e vou tê-las sempre como exemplo de persistência e sabedoria.

Obrigada Marcio! Seus ensinamentos, conselhos, dicas, sempre me salvam.

Obrigada Elton! Você foi uma das melhores coisas que aconteceu nesse período e que me fez encarar toda a loucura com um sorriso no rosto 😊

*O poeta pena quando cai o pano  
E o pano cai  
Um sorriso por ingresso  
Falta assunto, falta acesso  
Talento traduzido em cédula  
E a cédula tronco é a cédula mãe solteira*

*O poeta pena quando cai o pano  
E o pano cai  
Acordes em oferta, cordel em promoção  
A prosa presa em papel de bala  
Música rara em liquidação*

*O palhaço pena quando cai o pano  
E o pano cai  
A porcentagem e o verso  
rifa, tarifa e refrão  
Talento provado em papel moeda  
Poesia metamorfoseada em cifrão*

*O palhaço pena quando cai o pano  
E o pano cai  
Meu museu em obras, obras em leilão  
Atalhos, retalhos, sobras  
A matemática da arte em papel de pão*

*E quando o nó cegar  
Deixa desatar em nós  
Solta a prosa presa  
A luz acesa  
Já se abre um sol em mim maior*

*Eu sinto que sei que sou um tanto bem maior...*

*Pena – O Teatro Mágico*

## Resumo

O campo da cultura brasileiro passou por uma importante transformação no âmbito das políticas culturais a partir de 2003, com a posse do então presidente Luiz Inácio Lula da Silva, e a gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura. Tais transformações se deram no sentido de promover a democracia cultural, a gestão compartilhada, e o desenvolvimento da cultura popular, historicamente marginalizada pelas políticas de governo. Para tanto, a política de editais tornou-se o principal método utilizado. O presente trabalho tem como objetivo analisar, a partir da perspectiva relacional e disposicional de Pierre Bourdieu, como as transformações nas políticas culturais a partir de 2003 se relacionaram com a atuação do produtor da cultura popular de Pernambuco. Assim, foram utilizadas pesquisa bibliográfica, entrevistas parcialmente estruturadas, e observação participante em cursos e oficinas de formação de produtores, bem como em fóruns promovidos pela Fundarpe. Os achados foram analisados a partir da hermenêutica, constatando-se que a necessidade de desenvolver projetos que atendam os requisitos técnicos impostos pelos editais aumentou a participação dos produtores culturais independentes no subcampo da cultura popular, redefinindo algumas relações, principalmente a existente entre produtor e artistas/ coletivos culturais. Concluiu-se também que artistas e membros de grupos da cultura popular tem buscado cada vez mais deter os capitais necessários ao desempenho de atividades de produção, e que essa busca é dificultada pela não detenção de disposições comuns aos produtores independentes.

Palavras-chave: Campo da cultura. Produtor Cultural. Subcampo da cultura popular. Subcampo das políticas culturais.

## **Abstract**

The field of Brazilian culture passed for an important transformation in the context of cultural policy from 2003, with the inauguration of then President Luiz Inácio Lula da Silva, and Gilberto Gil's management in the Ministry of Culture. This transformation was given to promote cultural democracy, shared management, and the development of popular culture, historically marginalized by government policies. For both, the edicts policy became the main method used. This study aims to analyze, from the perspective relational and dispositional of Pierre Bourdieu, how the transformations in cultural policies since 2003 were related with the performance of the producer of popular culture of Pernambuco. Thus, research bibliographic, interviews partially structured, and participant observation in courses and workshops for producers as well as in forums sponsored by FUNDARPE were performed. The findings were analyzed from hermeneutics noting that the need to develop projects that meet the technical requirements imposed by the edicts increased the participation of the independent cultural producers in the subfield of popular culture, redefining some relationships, especially between producer and artists / cultural collectives. It was also concluded that artists and members of groups of popular culture have increasingly sought the capital necessary for the performance of production activities, and that this search is hampered by the non-detention of the common provisions to independent producers.

**Key words:** Field of culture. Cultural producer. Subfield of popular culture. Subfield of cultural policies.

## **Lista de Quadros**

Quadro 1	Resumo do histórico das políticas culturais no Brasil	53
Quadro 2	Síntese dos recursos destinados para execução do Ponto de Cultura	63
Quadro 3	Eixos da política cultural de Pernambuco	78

## Lista de Siglas e Abreviaturas

AMUNAM	Associação de Mulheres de Nazaré da Mata
BNDS	Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico
CFC	Conselho Federal de Cultura
CNC	Conferências Nacionais de Cultura
CNIC	Comissão Nacional de Incentivo à Cultura
CPC	Cadastro de produtores Culturais
DAC	Departamento de Assuntos Culturais
DPDC	Departamento de Propaganda e Difusão Cultural
EMBRATUR	Empresa Brasileira de Turismo
FIC	Fundo de Incentivo à Cultura
FICART	Fundo de Investimento Cultural e Artístico
FNC	Fundo Nacional de Cultura
FNDE	Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação;
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes
FUNCULTURA	Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura
FUNDARPE	Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco
ICMS	Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Prestação de Serviço
IPHAN	Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IR	Imposto de Renda
ISEB	Instituto Superior de Estudos Brasileiros
MCP	Movimento de Cultura popular
MEC	Ministério da Educação

MINC	Ministério da Cultura
ONG	Organização Não Governamental
PAC	Plano de Ação cultural
PEC	Proposta de Emenda à Constituição
PNC	Plano Nacional de Cultura
PSB	Partido Socialista Brasileiro
PT	Partido dos Trabalhadores
RPV-PE	Registro do Patrimônio Vivo do Estado de Pernambuco
SEAC	Secretaria de Assuntos Culturais
SEC	Secretaria de Cultura
SECULT-PE	Secretaria de cultura do Estado de Pernambuco
SEDEX	Serviço de Encomenda Expressa
SEPLAN	Secretaria de Planejamento da Presidência da República
SIC	Sistema de Incentivo à Cultura
SNC	Sistema Nacional de Cultura
SNPPCP	Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares
SPHAN	Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
SUDENE	Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste
UPE	Universidade de Pernambuco

# Sumário

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	<b>12</b>
1.1 CONSTRUÇÃO DO PROBLEMA DE PESQUISA	14
1.2 JUSTIFICATIVA	18
1.3 OBJETIVOS	20
1.3.1 Objetivo Geral	20
1.3.2 Objetivos Específicos	21
<b>2 O FAZER DA PESQUISA</b>	<b>22</b>
2.1 PONTOS DE PARTIDA: VISÃO DO MUNDO E DO FAZER CIENTÍFICO	22
2.2 A REALIZAÇÃO DA PESQUISA, O CONTATO COM O CAMPO E COM OS SUJEITOS	25
<b>3 A PERSPECTIVA RELACIONAL E DISPOSICIONAL EM PIERRE BOURDIEU</b>	<b>33</b>
<b>4 O SUBCAMPO DAS POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL E EM PERNAMBUCO</b>	<b>46</b>
4.1 O CAMPO DA CULTURA	46
4.2 POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL: UM LONGO PERCURSO ATÉ 2003	51
4.3 TRANSFORMAÇÕES NAS POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL A PARTIR DE 2003	61
4.4 CONTANDO A HISTÓRIA DAS POLÍTICAS CULTURAIS EM PERNAMBUCO	67
<b>5 O AGENTE PRODUTOR CULTURAL</b>	<b>95</b>
5.1 CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS SOBRE O PRODUTOR CULTURAL	95
5.2 SOBRE O PRODUTOR DA CULTURA POPULAR EM PERNAMBUCO	99
<b>6 DIALOGANDO COM PIERRE BOURDIEU</b>	<b>112</b>
6.1 POSSÍVEL ESTRUTURA OBJETIVA DO CAMPO DA CULTURA: SUBCAMPOS, AGENTES, DISPUTAS E CAPITAIS	112
6.2 MUDANÇAS NAS RELAÇÕES E POSIÇÕES A PARTIR DE 2003	131
<b>7 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>139</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>145</b>
<b>APÊNDICE A – ROTEIRO PARA ENTREVISTAS COM PRODUTORES CULTURAIS</b>	<b>151</b>
<b>APÊNDICE B – RELATOS DAS OFICINAS, PALESTRAS E ENTREVISTAS</b>	<b>153</b>

# 1 Introdução

---

O campo da cultura brasileiro é um espaço com uma estrutura social mais ou menos definida, no qual agentes (que se posicionam das mais diversas formas nessa estrutura), se relacionam entre si, jogam de acordo com as regras sociais existentes, lutam pela posse de recursos de poder, e são detentores de sistemas de disposições – o *habitus* –, que lhes permitem subverter as regras do jogo social, recriando-o em função de seus interesses (BOURDIEU, 2007c).

Percebe-se, neste trabalho, que tal campo é constituído por diversos subcampos que possuem algumas singularidades em suas regras de funcionamento, dentro da lógica social vigente nele. Um deles é o subcampo das políticas culturais, que vem passando por mudanças significativas no Brasil e em Pernambuco, mudanças estas que implicam em reconfigurações na estrutura social do campo da cultura como um todo.

Um dos marcos dessas transformações ocorreu a partir de 2003, quando o então presidente Luiz Inácio Lula da Silva assumiu a presidência do país, e Gilberto Gil tornou-se ministro da cultura. Nesse momento, observa-se um discurso governamental mais preocupado em construir políticas públicas de cultura com a participação da sociedade civil, bem como em investir de forma mais efetiva no subcampo da cultura popular, historicamente tratado como não prioritário pelo Estado e pelo Mercado, principais agentes delimitadores das regras do campo da cultura.

Com essas mudanças, intensificou-se o uso de instrumentos burocráticos que exigiam dos agentes do campo da cultura o domínio de habilidades técnicas e gerenciais que, para muitos, eram estranhas. Essas mudanças foram mais visíveis no subcampo da cultura popular, tradicionalmente marcado pela chamada política de balcão<sup>1</sup>, baseada em troca de favores políticos, como afirmaram os entrevistados.

Nesse contexto, a figura do produtor cultural ganha destaque por ser ele, em geral, o agente responsável pela elaboração e gestão de projetos culturais submetidos a editais, com o objetivo de conseguir financiamento, seja público ou privado, para a realização da sua proposta cultural. A partir dessas mudanças no subcampo das políticas culturais, que

---

<sup>1</sup> A política de balcão refere-se às trocas de favores políticos para a consecução de projetos culturais.

acabaram por influenciar diretamente a estruturação do campo social, os produtores culturais que trabalham com a cultura popular passaram por transformações tanto no âmbito de suas relações<sup>2</sup> com os demais agentes do campo, como das disposições<sup>3</sup> necessárias para se posicionarem no jogo social, cujas regras foram, em certo sentido, redefinidas.

A presente dissertação teve como objetivo central compreender, a partir da perspectiva relacional e disposicional de Pierre Bourdieu, como as transformações nas políticas culturais a partir de 2003 incidiram sobre a atuação do produtor da cultura popular de Pernambuco. Para o alcance desse objetivo central, objetivos específicos foram traçados, a saber: a descrição dos principais momentos históricos do subcampo das políticas culturais no Brasil e em Pernambuco; a descrição da ação do agente produtor da cultura popular em Pernambuco; e a análise das implicações que as mudanças no subcampo das políticas culturais provocaram no âmbito das relações e das disposições do produtor da cultura popular pernambucano.

O suporte teórico utilizado foi essencialmente a perspectiva relacional e disposicional de Pierre Bourdieu (1979; 1996; 2001; 2004; 2007a; 2007b; 2007c), segundo a qual a realidade social é compreendida a partir da análise das relações entre os diversos agentes que compõem o campo, com enfoque nas relações de poder. Pesquisa bibliográfica, observação participante e entrevistas parcialmente estruturadas foram realizadas para o levantamento das informações necessárias sobre o campo. A análise hermenêutica foi o método de análise interposto por possuir interseções com a perspectiva de Pierre Bourdieu, dando amplas possibilidades de interpretação para os achados.

A presente pesquisa se justifica por diversos aspectos, em essencial pela sua contribuição aos Estudos Organizacionais, abordando um campo não empresarial, possuidor de lógica diferente daquela estritamente mercadológica. Entende-se que o contexto de pesquisa, bem como os sujeitos estudados (agentes envolvidos com a cultura popular), tidos historicamente como periféricos, podem trazer novas formas de compreender a prática organizacional, principalmente quando vistos sob uma perspectiva das relações de poder. Empiricamente, visa-se auxiliar a avaliação e construção de políticas públicas de cultura,

---

<sup>2</sup> Para Bourdieu (2007c), as relações de poder entre os agentes sociais são a base para a compreensão de qualquer realidade social. Essas relações, recorrentemente denominadas relações de força, são marcadas por disputas pelos recursos de poder disponíveis no campo, também chamados de capitais. Assim, pode-se dizer que a perspectiva bourdieusiana atribui “primazia às relações”, e por esse motivo, esta é considerada uma abordagem relacional.

<sup>3</sup> Por disposições, compreendem-se predisposições, tendências ou inclinações para agir numa estrutura social. Um sistema de disposições duráveis é o que, para Bourdieu (2007a), constitui o *habitus*, “princípio gerador de práticas classificáveis e, ao mesmo tempo, sistema de classificação de tais práticas” (BOURDIEU, 2007a, p. 162), como será discutido mais detalhadamente no Referencial Teórico deste trabalho.

principalmente voltadas para a atuação do produtor cultural no campo da cultura como um todo.

## 1.1 Construção do Problema de Pesquisa

O campo da cultura brasileiro vem passando por importantes transformações ao longo dos anos, transformações estas que tem provocado significativas reconfigurações na sua estrutura social. Neste trabalho, entende-se o campo da cultura a partir do conceito de campo social de Bourdieu (2004; 2007c), definido como um microespaço dentro de um espaço social maior, com estrutura e regras definidas pelos – e definidoras dos – agentes que ali se relacionam em disputa. Estas disputas configuram as relações de forças existentes entre os agentes e instituições do campo, e se dão na busca pelos capitais valorizados (seja cultural, econômico, social, político, etc.) que, junto às disposições, são capazes de lhes proporcionar posições estratégicas no campo social.

Nesse campo, existem diversos subcampos que, apesar de “obedecerem” à mesma estrutura do campo social, possuem especificidades mais ou menos bem definidas. Essas especificidades, que delimitam os subcampos dentro do campo social, variam de acordo com os recursos de poder em jogo nesses subcampos, bem como os interesses em questão. Assim, existem regras próprias que regem as relações dos agentes nesses subcampos que não necessariamente se aplicam aos demais, e as dinâmicas desses subcampos também são capazes de mudar a estrutura social do campo (BOURDIEU, 1996).

Dentre os diversos subcampos existentes no campo da cultura brasileiro, podem-se observar os das diferentes linguagens culturais (música, audiovisual, artes plásticas, cultura popular, circo, etc.), e o subcampo das políticas culturais, na medida em que cada um deles possui disputas específicas por recursos de poder diferenciados, bem como regras de funcionamento que os diferenciam uns dos outros – apesar de que é importante frisar que essas regras estão em constante relação com as regras do campo em si. Em ambos subcampos, agentes diversos agem no sentido de se posicionar na estrutura social ou de reconfigurá-la de acordo com seus interesses.

O subcampo das políticas culturais possui uma importante participação na estruturação do campo da cultura como um todo. Nele, o agente Estado vem se destacando historicamente pela formulação e implantação das políticas culturais, tendo também o Mercado momentos de

importante participação<sup>4</sup>. Identificam-se como principais momentos históricos para se discutirem as políticas culturais brasileiras o período do Estado Novo (1937 até 1945), a Ditadura militar (de 1964 a 1985), a Redemocratização neoliberal (de 1980 a 2003), e o período posterior a 2003, com a posse de um representante de esquerda na presidência do país (CARVALHO, 2009; CARVALHO et al., 2008).

Em Pernambuco, Estado marcado pela forte expressão daqueles que compõem o subcampo da cultura popular, observa-se que, historicamente, as mudanças que se deram nas políticas culturais foram influenciadas pelas transformações ocorridas em âmbito federal. Nesse Estado, a Fundação de Apoio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe), criada durante o governo militar, possui importante papel no campo da cultura e nos subcampos das políticas culturais e da cultura popular, enquanto agente representante do Estado, responsável pela execução da política de cultura pernambucana (MENEZES, 2008).

Observando-se o histórico da ação do Estado no âmbito das políticas culturais, Rubim (2010) destaca três tradições que marcaram a ação desse agente: as ausências, os autoritarismos e as instabilidades. A tradição das ausências caracteriza-se pela inexistência de políticas setoriais e substituição da participação do Estado pelo Mercado através das leis de incentivo, que permitem o investimento privado na cultura a partir da renúncia fiscal ao Estado. Já a tradição de autoritarismos mescla regimes autoritários com o desenvolvimento de políticas culturais, além do autoritarismo estrutural que delimita a noção de cultura ao patrimônio material e artes reconhecidas. Por sua vez, a tradição de instabilidades reflete o caráter vulnerável das políticas culturais que tendem a ser descontinuadas a cada mudança de representante no ministério.

Assim, percebe-se que a cultura ocupou por muito tempo um lugar secundário na implantação de políticas públicas pelo Estado, abrindo caminho para que o Mercado interviesse, gerindo a cultura de acordo com os interesses empresariais. Como afirmam Simões e Vieira (2010, p. 230):

O próprio desinteresse do Estado nas questões culturais como fatores estratégicos para o desenvolvimento do país, em conjunto com as dificuldades financeiras que assolaram por muito tempo, justificaram o surgimento das leis de incentivo que deslocariam de vez a capacidade de decisão e gestão da cultura para o mercado.

---

<sup>4</sup> É importante considerar que o Estado e/ou o Mercado não agem sozinhos. Existiu ao longo dos anos (e ainda existe) toda uma pressão da sociedade civil nesse processo de construção de políticas culturais no Brasil.

Um importante marco no campo da cultura foi a intensificação das leis de incentivo à cultura, a partir dos anos 80, que passaram a garantir às empresas o controle quase absoluto da aprovação de projetos culturais através do incentivo fiscal. Os projetos aprovados eram (e ainda são no caso dessa lei) aqueles que garantem maior visibilidade às marcas empresariais (BRANT, 2003), provocando uma segregação cultural: a cultura popular, bem como outras linguagens culturais realizadas por pequenos grupos, geralmente marginalizados, permaneciam sem voz.

Nessa época, ganhou força no Brasil o chamado “momento neoliberal onde a Cultura era considerada “um bom negócio”” (COSTA et al., 2010, p. 69). Com a diminuição da participação estatal e o predomínio da intervenção empresarial, a cultura passou por um processo denominado “mercantilização da cultura”, que “potencializa a tecnologização da cultura com a proliferação das mídias e, no seu rastro, das indústrias culturais” (RUBIM, 2007, p. 143).

Juntamente com a mercantilização da cultura e o crescimento da Indústria Cultural, cresceu a importância dada à profissionalização no campo da cultura. Por profissionalização, Holanda (2011, p. 19) entende:

tratar a cultura como negócio e a gestão das organizações culturais como empresas, tornando-as produtivas e eficientes para competirem na atração de patrocinadores e na captação de recursos e adotando uma estrutura formal para atender às exigências dos editais e dos processos de prestação de contas.

Nesse sentido, passou-se a exigir dos coletivos e dos demais agentes culturais uma postura cada vez mais condizente com a lógica mercantil, através da incorporação de práticas gestionárias e uma visão tecnicista, que lhes permitisse assegurar sua sobrevivência no Mercado (HOLANDA, 2011, p. 19). A formação de quadros profissionais responsáveis pela negociação do produto cultural foi uma das maiores evidências dessa profissionalização do campo.

Destaca-se, neste contexto, a atuação do produtor cultural (COSTA et al., 2010), figura que assume o papel “executivo”, diferente do gestor cultural que desenvolve um papel “estratégico” (CUNHA, 2005). O produtor cultural é um “articulador”, que fala as várias linguagens dos diversos agentes do campo (AVELAR, 2008), e possui conhecimentos que lhe permite elaborar e gerir projetos culturais.

Esse agente é, portanto, aquele que cria e administra projetos artísticos em diversas áreas (teatro, dança, audiovisual, cultura popular, etc.), (re) organizando bens simbólicos criados por outrem, e fazendo a ponte entre os diversos agentes envolvidos (AVELAR, 2008; ASSIS, 2009). Para os interesses investigativos desse trabalho, esse agente pode estar em vários subcampos do campo da cultura ao mesmo tempo (tanto o da cultura popular, quanto o das políticas culturais), posicionando-se de forma distinta, a depender dos interesses em jogo em cada subcampo.

Em 2003, o subcampo das políticas culturais passou por uma grande transformação com um novo posicionamento do Estado, impactando diretamente na estrutura do campo da cultura como um todo. Com a posse de Gilberto Gil como o então ministro da cultura, tendo este suas práticas embasadas por uma nova ideologia presente na presidência da república (uma ideologia de “esquerda” em relação às neoliberais anteriormente vigentes), novas propostas de políticas surgiram. De acordo com Barbosa (2009), o principal objetivo da implantação das políticas culturais a partir de 2003 foi a democracia cultural, além de uma visível preocupação com a gestão compartilhada e participativa entre os diversos agentes sociais que compõem o campo da cultura. Essa situação passou a ser vista como uma verdadeira conquista da sociedade civil brasileira, que durante a história das políticas culturais no país, reivindicaram espaço para participação (CARVALHO, 2009).

De acordo com Guerra et al.(2011), as principais mudanças ocorridas a partir de 2003 no campo da cultura foram a descentralização de recursos, uma maior atuação da produção cultural fora do eixo Rio-São Paulo, e uma maior autonomia dada às Secretarias Estaduais de Cultura. No rol dessas mudanças também destacaram-se o Programa Cultura Viva, implementado em 6 de julho de 2004, por meio da Portaria Ministerial nº 156, e mais precisamente em Pernambuco, o fortalecimento do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura), marcando uma considerável preocupação do Estado em dar espaço às manifestações culturais de caráter popular.

Com essas novas políticas culturais surgiram novas exigências feitas pelo Estado para fazer valer a participação da sociedade civil. Investiu-se mais fortemente nos editais públicos que traziam consigo diversos elementos burocráticos. Tais instrumentos permitiam uma democratização do acesso aos recursos, entretanto, exigiam que os agentes da cultura desenvolvessem novas habilidades – relacionadas a elaboração e gestão de projetos culturais – , e uma linguagem específica, mais técnica, condizente com a linguagem dos editais. Isso acabou trazendo novas regras para o campo da cultura como um todo, provocando alterações

na sua estrutura social e, conseqüentemente, mudança de posições, capitais, estratégias adotadas.

No subcampo da cultura popular essa mudança é mais fortemente observada, uma vez que os agentes que atuavam nesse subcampo antes de 2003 estavam acostumados a outra configuração da estrutura social, na qual prevaleciam as trocas de favores políticos, os apadrinhamentos, ou a chamada política de balcão, como afirmaram sujeitos entrevistados.

Diante dessas novas regras sociais surgidas no âmbito do subcampo das políticas culturais, que impactaram o campo da cultura como um todo, e mais diretamente o subcampo da cultura popular, é de se esperar uma mudança no posicionamento de seus agentes. Dessa forma, os diversos agentes que compunham o campo da cultura parecem ter se reposicionado, assim como aconteceu com os produtores da cultura popular. Por serem agentes cuja importância cresceu significativamente a época em que vigoravam as leis de incentivo, faz-se importante entender como tem se dado a sua atuação diante dessa nova reconfiguração do campo, que passa a incentivar de forma mais efetiva a cultura popular.

Nesse sentido, esta pesquisa se moveu pela seguinte pergunta de pesquisa: A partir da perspectiva relacional e disposicional de Pierre Bourdieu, como as transformações nas políticas culturais a partir de 2003 incidiram sobre a atuação do produtor da cultura popular de Pernambuco?

## **1.2 Justificativa**

Seguindo Bourdieu (2001), entende-se que a verdadeira “teoria científica” se distingue da “teoria teórica” por estar preocupada com a aplicação dos conhecimentos teóricos em pesquisas novas e em diferentes situações. Neste sentido, procurou-se “pôr a funcionar o instrumento de pensamento” (BOURDIEU, 2001, p. 66) proposto por este autor, buscando tanto contribuir para o enriquecimento dessa teoria, quanto para lançar uma forma diferenciada de se “enxergar” a atuação do produtor cultural no campo da cultura pernambucano.

Aos Estudos Organizacionais pretendeu-se contribuir no intuito de explorar uma prática organizativa, nomeadamente a produção cultural, que caminha entre duas “racionalidades” (RAMOS, 1981): aquela própria das empresas, orientada por um discurso

instrumental, funcionalista e tecnicista, e aquela própria do campo da cultura, com princípios colaborativos, participativos e substantivos.

Dessa forma, concorda-se com Guerra et al. (2011), quando este afirma que estudar a produção cultural faz-se importante por este ser um fenômeno que se opõe à visão reativa e unidirecional do Mercado, abrindo caminhos para o entendimento de uma “ação empreendedora engajada num projeto político de emancipação humana de grupos periféricos (GUERRA et al., 2011, p. 15).

A atuação do produtor vem sofrendo mudanças ao longo do tempo. Tem-se observado que a crescente preocupação com a profissionalização do campo da cultura, a fim de atender o Mercado cultural, tem exigido que seus agentes moldem-se cada vez mais a princípios próprios de uma lógica econômica para sobreviverem diante de um Mercado que transforma as manifestações simbólicas em produtos comercializáveis.

Assim, tem-se imprimido ao campo da cultura uma racionalidade própria do campo empresarial, por vezes subjugando o primeiro às regras econômicas. Consequentemente, tem mais chances de sobreviver no Mercado cultural aquelas manifestações culturais capazes de dar maior visibilidade a um patrocinador e cuja iniciativa, quando alinhada aos objetivos das instituições patrocinadoras, garantam a estas últimas o cumprimento do seu papel enquanto entidades responsáveis socialmente.

A produção cultural passa a ser a principal atividade responsável por essa ligação entre cultura e Mercado, sendo os projetos culturais mais aceitos pelas empresas e pelo próprio Estado aqueles que possuem um jargão técnico e objetivo, considerando os princípios de planejamento, eficiência e eficácia, próprios da linguagem empresarial (AVELAR, 2008; CUNHA, 2005). Diante desse cenário, faz-se importante entender esse fenômeno no sentido de delimitar quais os impactos positivos e negativos dessas exigências técnicas feitas aos profissionais da cultura, principalmente quando estes atuam no subcampo da cultura popular.

A preocupação em entender os impactos das transformações das políticas culturais no desenvolvimento de atividades dentro de um campo leva a mais uma contribuição deste trabalho aos Estudos Organizacionais. A partir de 2003 no Brasil, vê-se um esforço do Estado no sentido de dar maior representatividade às manifestações populares, historicamente “escanteadas”, dado seu caráter local e pouco relacionado aos interesses de Mercado, através da distribuição de recursos e da institucionalização de coletivos. Entretanto, pesquisas recentes questionam o caráter totalmente desvinculado dos interesses de Mercado no discurso

das políticas públicas de cultura implementadas a partir de 2003 (GUIMARÃES; CARVALHO, 2010), fazendo emergir a necessidade de entender melhor em que medida as mudanças nas políticas públicas de cultura no período mencionado influenciaram a atividade de produção na cultura popular, especificamente em Pernambuco.

Pernambuco foi escolhido como contexto social de pesquisa por ser palco de grandes investimentos estatais no campo da cultura (a exemplo do Funcultura, um dos maiores fundos de cultura do país), pela grande diversidade cultural que este Estado possui, além de ser o lócus de pesquisa do Observatório da Realidade Organizacional – Recife, grupo de pesquisa que vem realizando diversos estudos sobre cultura e coletivos culturais.

Neste Estado, a opção pelo subcampo da cultura popular foi intencional e política, na medida em que se pretendeu dar voz àquilo que acontece em um contexto historicamente marcado pela exclusão.

Pretendeu-se ainda contribuir para a elaboração de um conhecimento de caráter crítico, usando um aporte teórico-metodológico que prioriza a compreensão das relações de poder existentes no campo. Nesse sentido, espera-se desnaturalizar discursos e processos sociais que se dizem voltados para a democratização da cultura quando, na verdade, possuem implicações as mais diversas nas relações existentes no campo.

Empiricamente, esta pesquisa visou contribuir no sentido de dar subsídios para a avaliação e o desenvolvimento de políticas públicas de cultura no Estado de Pernambuco e no país, principalmente no tocante a políticas mais consistentes voltadas à ação do produtor cultural, e seus efeitos para a constituição do campo.

## **1.3 Objetivos**

O presente trabalho pretende alcançar os seguintes objetivos de pesquisa, aqui classificados em geral e específicos:

### **1.3.1 Objetivo Geral**

O objetivo geral dessa pesquisa consiste em:

- **Compreender, a partir da perspectiva relacional e disposicional de Pierre Bourdieu, como as transformações nas políticas culturais a partir de 2003 incidiram sobre a atuação do produtor da cultura popular de Pernambuco.**

### **1.3.2 Objetivos Específicos**

- Descrever os principais momentos históricos do subcampo das políticas culturais no Brasil e em Pernambuco;
- Descrever a ação do agente produtor da cultura popular em Pernambuco;
- Delimitar uma possível estrutura objetiva do campo da cultura em Pernambuco segundo a perspectiva teórica de Pierre Bourdieu.

A presente dissertação se estrutura da seguinte forma: O próximo capítulo trata dos pressupostos ontológicos, epistemológicos e metodológicos adotados durante a realização da pesquisa, bem como o passo a passo do desenvolvimento da mesma. No capítulo subsequente, é apresentada a perspectiva teórica utilizada para compreensão do fenômeno em estudo, e logo depois cada objetivo específico proposto é atendido, permitindo responder a pergunta de pesquisa lançada.

## 2 O Fazer da Pesquisa

---

Antes mesmo de apresentar a fundamentação teórica da presente pesquisa, apresenta-se neste capítulo a visão de mundo e do fazer científico adotada, justificando, assim, a escolha da perspectiva relacional e disposicional de Pierre Bourdieu.

Neste capítulo, os procedimentos metodológicos também serão apresentados, uma vez que eles também estão totalmente relacionados a abordagem bourdieusiana.

### 2.1 Pontos de partida: Visão do mundo e do fazer científico

Considerando o problema de pesquisa e o contexto no qual ele se insere, acreditou-se ser importante usar um paradigma coerente, que desse embasamento ontológico/epistemológico/metodológico à pesquisa, justificando assim os procedimentos escolhidos. Nessa seção, o posicionamento paradigmático do presente trabalho será apresentado, bem como os pressupostos que, acredita-se, são os mais adequados aos propósitos dessa pesquisa.

Entende-se que uma perspectiva paradigmática tem por finalidade organizar o pensamento (PLASTINO, 2001). Kuhn (1998) afirma que um paradigma é o que uma comunidade científica compartilha, um sistema de crenças compartilhadas, que delimita o que pode ou não ser realizado em determinado campo científico. Esse sistema é fruto da absorção de uma mesma literatura técnica e reprodução das mesmas lições a partir destas (KUHN, 1998).

Baseando-se na perspectiva teórico-metodológica de Pierre Bourdieu, buscou-se romper com duas noções extremas: o estruturalismo, que tende a reduzir os agentes a meras determinações das estruturas sociais, e o subjetivismo, cujo principal perigo é

tratar as atividades ou preferências próprias a certos indivíduos ou a certos grupos de uma certa sociedade, em um determinado momento, como propriedades substanciais inscritas de uma vez por todas em uma espécie de essência biológica ou – o que não é melhor – cultural (BOURDIEU, 2007c, p. 17).

Assim, optou-se por seguir um paradigma construcionista-estruturalista ou estruturalista-construcionista, tal como Bourdieu (2007c) nomeia seu trabalho. Esse posicionamento paradigmático está diretamente relacionado à forma como se entende a realidade neste trabalho, ou seja, tem-se como perspectiva **ontológica** que a realidade é um conjunto de relações entre agentes que agem estrategicamente, movidos por interesses diversos, buscando se posicionar num campo social. Essas ações, entretanto, não são simples iniciativas deliberadas dos agentes sociais, mas também determinadas por estruturas sociais maiores, nas quais eles se posicionam de acordo com os recursos de poder que possuem.

Os pressupostos **epistemológicos** dizem respeito às bases do conhecimento, ou seja, como alguém pode começar a entender o mundo e transmitir o conhecimento apreendido aos demais em forma de comunicação (BURREL e MORGAN, 1979). Epistemologicamente, acredita-se que a relação de pesquisa, tal como afirma Bourdieu et al. (2007), constitui uma relação social que exerce efeitos sobre os resultados obtidos. É uma relação entre pesquisadores e pesquisados que não está isenta das mais diversas distorções, e que pode gerar efeitos sobre o campo.

No sentido de superar tais distorções, Bourdieu et al. (2007) propõe uma vigilância epistemológica (termo emprestado de G. Bachelard), na qual o pesquisador passa a interrogar-se sobre o objeto de medição e a se perguntar se ele merece ser medido, questionando-se sobre os métodos de medição, sobre os graus de precisão necessários e legítimos, e se os instrumentos medem o que se pretende medir. Assim, o pesquisador lança-se constantemente ao exercício da reflexão metódica sobre seu posicionamento em relação ao objeto em estudo no sentido de reconhecer e dominar as distorções.

Para tanto, o pesquisador precisa ter consciência de que o fato científico é conquistado, construído e constatado. A conquista se dá através da ruptura entre o conhecimento científico e o senso comum, este último pautado na ilusão da transparência, que é a ideia equivocada de que a vida social deve ser explicada através da concepção dos que participam dela. Contra essa filosofia, Bourdieu et al. (2007, p. 25) propõe o princípio da não-consciência, que se refere ao fato de as explicações para os fatos sociais não estarem naquilo que está evidente, mas possuírem causas profundas que escapam à consciência dos agentes em ação.

Tal princípio impõe que, para a compreensão dos fenômenos, faz-se necessário uma averiguação dos “sistemas de relações objetivas nas quais os indivíduos se encontram

inseridos e que se exprimem mais adequadamente na economia ou morfologia dos grupos do que nas opiniões e intenções declaradas dos sujeitos” (BOURDIEU et al., 2007, p. 29).

Conquistado o fato científico através da ruptura com o senso comum, o pesquisador o constrói a partir de um determinado ponto de vista. Desse modo, Bourdieu et al. (2007) alerta para a importância do pesquisador se situar diante do seu objeto, realizando uma “construção controlada e consciente do distanciamento ao real e de sua ação sobre o real” a fim de não confundir suas próprias perspectivas com as dos pesquisados. O autor ainda ressalta que essas construções, bem como a ruptura com o senso comum, estão totalmente atreladas ao modelo teórico usado, “já que é necessário ter rompido com as semelhanças fenomenais para construir analogias profundas e já que a ruptura com as relações aparentes pressupõe a construção de novas relações entre as aparências” (BOURDIEU et al., 2007, p. 74).

Construído o fato, busca-se constatá-lo, processo que está intimamente ligado às hipóteses que se busca observar. Dessa forma, busca-se constatar o que se pretende ver: eis um dos grandes perigos do fazer científico, o que exige que o pesquisador esteja sempre aberto a novas possibilidades, e em constante estado de vigilância.

Bourdieu et al. (2007) alerta que, apesar de as pesquisas serem comumente e didaticamente divididas em fases como problematização, procedimentos, ida a campo e análise, a conquista, construção e constatação estão presentes em todos os momentos do trabalho científico.

Em função disso, a presente pesquisa encontra-se dividida de forma que cada capítulo referente a um objetivo específico apresenta ao mesmo tempo explicações teóricas, resultados, e considerações bourdieusianas (mesmo que estas últimas sejam feitas de forma tímida, como no caso dos objetivos que se referem a descrição dos momentos históricos do subcampo das políticas culturais e da ação do produtor cultural, uma vez que o foco, para o atendimento desses objetivos, não é a análise em si). Dessa forma, vê-se que, a todo o tempo a pesquisa é marcada por conquista, construção e constatação do fato.

Consciente de que esse processo de conquista, construção e constatação do fato científico é vulnerável a distorções, a vigilância epistemológica deve ser exercida rejeitando a aplicação automática de procedimentos metodológicos, consequência direta da obsessão pelo método e do seu estudo deslocado do desenvolvimento da pesquisa.

Logo, metodologicamente este trabalho segue o princípio de que são as dinâmicas sociais que ditam a escolha do método mais adequado. Somente dessa forma é possível

alcançar um rigor metodológico, que não necessariamente está vinculado aos métodos tradicionalmente aceitos como “científicos”, mas sim à sua adequação à conjuntura do fenômeno em estudo. Dessa forma, a perspectiva teórico-metodológica desse trabalho foi construída concomitantemente com a ida ao campo.

## **2.2 A realização da pesquisa, o contato com o campo e com os sujeitos**

A presente pesquisa é de caráter essencialmente qualitativo, por compreender que essa é a melhor abordagem para lidar com o fenômeno em questão, que é complexo - não admitindo a aplicação de nítidos modelos de “causa e efeito” - e local - precisando de métodos que respeitem as especificidades das pessoas e contextos estudados (FLICK, 2009).

Entende-se que a pesquisa de caráter qualitativo é a possibilidade que melhor atende aos pressupostos anteriormente esclarecidos, tendo como principais características (observáveis ao longo dessa pesquisa): a conversa direta com participantes, a observação de como eles se comportam e agem dentro de seu contexto, a coleta em múltiplas fontes de dados, a análise indutiva com os pesquisadores criando seus próprios padrões, categorias e temas, o foco no significado que os participantes dão ao problema, o aprendizado sobre o problema que se dá com os participantes, o fato de ser interpretativa, e o desenvolvimento do quadro complexo do problema, o que envolve a identificação dos muitos fatores envolvidos numa situação (CRESWELL, 2010).

Para entender a relação entre a ação do produtor da cultura popular pernambucano e a reconfiguração no subcampo das políticas culturais em 2003, foram utilizados três métodos de pesquisa em conjunto: a pesquisa bibliográfica, a observação participante em contextos nos quais agentes do campo e subcampos em questão se reuniam e estabeleciam diálogos, e entrevistas com produtores da cultura popular em Pernambuco.

De acordo com Cervo et al. (2007), compreende-se por pesquisa bibliográfica o meio pelo qual se busca o estado da arte sobre determinado tema. Uma das vantagens de se utilizar o método em questão, e que levou à sua escolha para o desenvolvimento desta pesquisa, é o fato dele permitir a cobertura de uma gama de fenômenos muito mais ampla do que aquela que poderia ser pesquisada diretamente (GIL, 2008). Este método também permite, segundo

Cervo et al. (2007, p. 60) “conhecer e analisar as contribuições culturais ou científicas do passado sobre determinado assunto”.

Dessa forma, a pesquisa bibliográfica possibilitou que o referido estudo abordasse diversos contextos sócio-históricos que permitem compreender a evolução das políticas culturais no Brasil e em Pernambuco. Foi possível entender quais as contribuições históricas de diferentes momentos no subcampo das políticas culturais para a configuração do campo, na forma como ele se encontra atualmente. Além disso, um levantamento sobre o que diz a academia acerca do produtor cultural também foi possível através do uso desse método, ajudando a compreender melhor quais as atribuições desse agente no campo da cultura.

Por observação participante entende-se a participação real do pesquisador com uma comunidade ou grupo, ficando tão próximo que participa das atividades normais deste (MARCONI e LAKATOS, 2007). Tal envolvimento direto do investigador com o grupo se dá dentro das próprias normas do coletivo investigado, e para que a observação tenha êxito, é necessário que o pesquisador se dispa do seu conhecimento cultural para vestir o do grupo (ITURRA, 2009).

Assim, essa técnica reflete uma atenção especial à perspectiva dos *insiders* ou membros de situações e de ambientes específicos, o que exige do pesquisador uma sistematização do “status de estranho”, ou seja, a manutenção de uma perspectiva crítica, evitando tornar-se um “nativo” (FLICK, 2009).

A observação participante é ainda um processo que, diferentemente da entrevista (que acontece em encontros exclusivos), pressupõe um período mais longo no campo e em contato com as pessoas e com os contextos a serem estudados. Este foi um importante benefício que o uso desta técnica proporcionou ao presente trabalho, ou seja, havendo a necessidade de melhores esclarecimentos sobre determinados assuntos, foi possível a complementação dos dados na sequência observacional seguinte (FLICK, 2009).

Os contextos estudados foram a cidade de Nazaré da Mata (situada na região da Zona da Mata pernambucana), a cidade de Recife (situada na região metropolitana do Estado), e a cidade de Caruaru (localizada no agreste de Pernambuco), por serem regiões que refletem bem a diversidade do campo da cultura do Estado, bem como por motivos de facilidade de acesso da pesquisadora.

A primeira participação como observadora se deu na oficina intitulada “O Averso da Cena - Produção e Gestão Cultural”, ministrada por Rômulo Avelar e ofertada pela Secretaria

de Cultura de Pernambuco (Secult-PE), em parceria com a Fundação Nacional de Artes (Funarte), vinculada ao Ministério da Cultura (MinC). Nessa oficina, que aconteceu entre os dias 10 e 12 de dezembro de 2011, produtores culturais (e aspirantes a produtores) do Estado estiveram presentes no intuito de aprender sobre as principais fases da produção cultural, levantando questões importantes sobre o seu trabalho e suas principais dificuldades no campo da cultura.

A participação nessa oficina fez emergir aspectos importantes como o fato de que apesar das transformações no campo da cultura a partir de 2003, as políticas públicas de cultura baseadas em editais públicos ainda exigem a atuação de produtores culturais que dominem conceitos, técnicas e ferramentas gerenciais instrumentais, como exigiam mecanismos anteriores como a Lei Rouanet, por exemplo.

A segunda incursão no campo se deu no Fórum Setorial de Cultura com o segmento de Cultura Popular, realizado no dia 20 de dezembro de 2011 pela Fundarpe e Secult-PE. No fórum, percebeu-se as principais ações do Estado em relação à política pública de cultura e a insatisfação dos artistas do segmento da cultura popular em relação aos poucos recursos a eles destinados quando comparado a outros segmentos. As principais críticas diziam respeito aos cachês baixos destinados aos artistas desse segmento enquanto segmentos como o das artes plásticas recebiam recursos maiores, aos editais do Funcultura que não atendiam às especificidades dessa linguagem, e ao fato de os artistas ainda serem reféns da produção cultural. Diante dessas observações, percebeu-se a polêmica na qual se insere a atuação do produtor cultural no subcampo da cultura popular, evidenciando a necessidade de estudar a posição desse agente.

O terceiro contato com o campo, enquanto observadora participante, deu-se em uma das capacitações regionalizadas do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura) para produtores culturais realizada no dia 16 de janeiro de 2012 pela Secult, através da Diretoria de Formação Cultural, em parceria com a Universidade de Pernambuco (UPE). Nessa capacitação, evidenciou-se uma grande preocupação do próprio Estado com a profissionalização do produtor cultural, mais a frente, discutida.

A quarta ida a campo se deu no Encontro com representantes de Pontos de Cultura do Estado de Pernambuco para sistematização da TEIA-PE, realizado no dia 28 de abril de 2012. Nesse encontro foram percebidas as principais angústias dos agentes que estão a frente de

Pontos de Cultura e que tem que lidar com o gerenciamento deles, bem como as principais estratégias utilizadas.

Passada a fase de planejamento e delimitação do problema de pesquisa desse trabalho, a pesquisadora passou a frequentar o curso de Produção Cultural realizado na cidade de Nazaré da Mata, ministrado pelo produtor cultural Afonso Oliveira e cujas alunas são líderes de Associações de Mulheres de cidades da região da Zona da Mata (AMUNAM). A frequência nesse curso se iniciou no dia 08 de maio de 2012 e foi finalizada em novembro do mesmo ano, quando a turma entrou em recesso de fim de ano. Apesar dessa “finalização”, a pesquisadora continuou tendo contato com as alunas, e o curso terá continuidade em 2013, após o recesso de fim de ano.

A pesquisadora também participou do Curso de Extensão para Elaboração de Projetos, oferecido pela UPE/ Fundarpe/ Secult na cidade de Caruaru, que teve início em outubro de 2012, sendo dividido em dois módulos: o primeiro presencial, cujo conteúdo foi essencialmente teórico, e o segundo à distância, no qual se deram as elaborações de projetos culturais. O curso aconteceu também nas cidades de Recife, Nazaré da Mata e Petrolina. As aulas presenciais foram ministradas por professores da UPE e de outras faculdades da região, e o objetivo final era “democratizar o acesso aos editais de fomento à arte e à cultura, assim como consolidar a atividade de produtores e agentes culturais do estado”<sup>5</sup> capacitando produtores para elaborarem projetos (principalmente) para o Funcultura.

Houve também participação na Semana de Gestão e Políticas Culturais promovida pelo Itaú Cultural em parceria com a Fundarpe e a Secult. Durante essa semana foram realizadas palestras sobre temas diversos relacionados ao campo da cultura, reunindo gestores, produtores e pesquisadores culturais, com o objetivo de “preparar agentes e gestores da cultura para que pudessem lidar com as especificidades da administração pública e assim, compreender as diversas demandas culturais e estar preparados para os novos desafios”<sup>6</sup>.

Em todos estes momentos de observação participante anotações foram realizadas num diário de campo não estruturado, instrumento que foi revisitado durante toda a pesquisa. Essas

---

<sup>5</sup> FUNDARPE. **Governo do Estado e UPE promovem curso de extensão para elaboração de projetos culturais.** Disponível em: <http://www.fundarpe.pe.gov.br/governo-do-estado-e-upe-promovem-curso-de-extensao-para-elaboracao-de-projetos-culturais>. Acesso em 02 mar. 2013.

<sup>6</sup> FUNDARPE. **Semana de Gestão e Políticas Culturais capacita profissionais do setor da cultura.** Disponível em: <http://www.fundarpe.pe.gov.br/semana-de-gestao-e-politicas-culturais-capacita-profissionais-do-setor-da-cultura>. Acesso em 02 mar. 2013.

anotações referiam-se à descrição do contexto, ao relato das principais falas, e às impressões e reflexões da pesquisadora ao longo de cada encontro.

Ademais, a inserção no campo através do grupo de pesquisa do qual a pesquisadora faz parte, ao estudar, discutir, e analisar as políticas culturais e o próprio campo, também proporcionou uma aproximação e conseqüente familiaridade importantes para a consecução dessa pesquisa.

Concomitantemente às observações realizadas, entrevistas com produtores chave foram realizadas. Sobre esta técnica, compreende-se que as entrevistas nunca são neutras:

É o pesquisador que inicia o jogo e estabelece a regra do jogo, é ele quem geralmente, atribui à entrevista, de maneira unilateral e sem negociação prévia, os objetos e hábitos, às vezes mal determinados, ao menos para o pesquisado. Esta dissimetria é redobrada por uma dissimetria social todas as vezes que o pesquisador ocupa uma posição superior ao pesquisado na hierarquia das diferentes espécies de capital, especialmente do capital cultural (BOURDIEU et al., 2007, p. 695).

Assim, no ato da entrevista se institui um Mercado de bens linguísticos e simbólicos, no qual os pesquisadores, com seu capital intelectual e cultural mais elevado, podem exercer uma violência simbólica sobre os entrevistados. Bourdieu et al. (2007) então, propõe que os efeitos dessa violência sejam dominados e reduzidos sem serem anulados, através de uma escuta ativa e metódica, e de um “mimetismo mais ou menos controlado, a adotar sua linguagem [do entrevistado] e a entrar em seus pontos de vistas, em seus sentimentos, em seus pensamentos” (BOURDIEU et al., 2007, p. 695). Um verdadeiro “*exercício espiritual*, visando a obter, pelo *esquecimento de si*, uma verdadeira *conversão do olhar* que lançamos sobre os outros” (BOURDIEU et al., 2007, p. 704, grifos do autor).

Na tentativa de diminuir esses efeitos simbólicos produzidos durante uma entrevista, estabeleceram-se conversas informais com os produtores, de forma a deixá-los livres para exporem suas opiniões, fazendo o máximo possível para minimizar os efeitos da violência simbólica da qual trata Bourdieu et al. (2007). Os entrevistados tiveram liberdade para desenvolver cada situação em qualquer direção que considerasse adequada numa “conversação informal, que pode ser alimentada por perguntas abertas, proporcionando maior liberdade para o informante” (ANDRADE, 2009, p. 134). Dessa forma, entrevistas parcialmente estruturadas foram realizadas, nas quais se existe plena liberdade quanto à

retirada de perguntas, alterações da ordem das questões, ou acréscimos de perguntas improvisadas (LAVILLE; DIONNE, 1999).

Estratégias foram usadas como o uso de uma linguagem informal, as constantes demonstrações de acompanhamento do que dizia o entrevistado, e a preocupação em não intimidar o entrevistado com o uso de gravadores.

Para atender aos objetivos da presente pesquisa, foram escolhidos para as entrevistas produtores culturais que tivessem alguma ligação de trabalho com Pontos de Cultura em Pernambuco por acreditar que o Programa Cultura Viva foi um marco da política pública de cultura voltada para o subcampo da cultura popular implantado a partir de 2003.

Também foram escolhidos produtores que atuassem no campo desde antes de 2003, na tentativa de identificar quais mudanças ocorreram a partir das políticas culturais implementadas nesse ano. A questão da facilidade do acesso a estes produtores também foi determinante para a escolha dos entrevistados. Somente aqueles com os quais foi possível contatar, através de algum evento, por telefone ou redes sociais, foram entrevistados.

De início, foi entrevistada a produtora Gabriela Apolônio, que trabalha atualmente com o ponto de cultura Alafiá, cujo contato foi estabelecido na oficina de produção cultural com Rômulo Avelar. A segunda entrevista foi com Afonso Oliveira, professor do curso de produção cultural em Nazaré da Mata e que desenvolve trabalho com diversos pontos de cultura, dentre eles o Engenho dos Maracatus, o Estrela de Ouro e o ponto de cultura de Poço Comprido. O terceiro entrevistado foi Zinho, gestor do Ponto de Cultura Alafiá e coordenador de diversos projetos voltados, em sua maioria, para a cidade de Goiana, na região da Zona da Mata de Pernambuco. Dentre estes trabalhos estão a atuação como arte-educador no CAPSE, a coordenação do curso de elaboração e gestão de música, de um curso focado pra cadeia produtiva e economia criativa, e do projeto Memória nas Ondas das Mídias Livres. O quarto entrevistado foi Manuel Salustiano, coordenador do ponto de cultura Maracatu de Baque Solto de Aliança, cidade da Zona da Mata de Pernambuco, e atual responsável do Maracatu Piaba de Ouro de Olinda.

Entrevistas também foram realizadas com representantes do poder público, nomeadamente, gestores da Fundarpe e da Secult-PE. Foram entrevistados Carlos Carvalho, diretor de Políticas Públicas da Secretaria de Cultura, Teca Carlos, da Diretoria de Articulação Institucional da Secult-PE, Severino Pessoa, presidente da Fundarpe, e Alexandra Lima, da

Coordenadoria de Cultura Popular da Secult-PE. Todas essas entrevistas foram realizadas na Fundarpe, na Rua da Aurora em Recife, no horário de expediente dos gestores.

As falas dos entrevistados e as observações realizadas foram analisadas através da análise hermenêutica. Derivada do verbo grego *hermeneuein* e do substantivo *hermeneia*, que significam, respectivamente, interpretar e interpretação, a hermenêutica provém de uma tradição humanística relacionada à interpretação dos textos bíblicos, à jurisprudência e à filosofia clássica. Há também quem considere que a palavra hermenêutica está associada a Hermes, o mensageiro dos deuses gregos, responsável pela veiculação de sentidos (HERMANN, 2002). De acordo com Demo (1995, p. 247-248):

A hermenêutica se especializa em perscrutar o sentido oculto dos textos, na certeza de que no contexto há por vezes mais do que no texto. Esgueira-se nas entrelinhas, porque nas linhas está, por vezes, precisamente o que não se queria dizer. Assim, um discurso não se entende apenas por sua forma, mas no conteúdo que quer dizer.

A hermenêutica recebeu importantes contribuições de estudiosos como Dilthey, Gadamer e Heidegger, sofrendo variações ao longo dos anos. Um dos seus pressupostos principais é a impossibilidade de reduzir a experiência da verdade a uma aplicação metódica, ou seja, não existe um único caminho de acesso à verdade, o que a coloca em contraponto ao “mito objetivista” que considera a verdade como objetiva, correspondendo a uma realidade também objetiva. Para a hermenêutica, a verdade encontra-se imersa na dinâmica do tempo, sendo impossível não analisá-la a partir de um esforço de tradução histórica e de imaginação, sendo infinitas as possibilidades de se referir ao sujeito (HERMANN, 2002).

Logo, analisar a realidade a partir de uma perspectiva hermenêutica significa que um ponto de vista está sendo anteposto a outros, baseado numa bagagem teórica e experiência de vida própria do pesquisador que faz a análise. Caso outra pessoa, com outra perspectiva, analisasse a mesma realidade, interpretações diferentes sobre o mesmo fenômeno poderiam emergir. Como afirma Hermann (2002, p. 28), “a hermenêutica é a arte de compreender, derivada do nosso modo de estar no mundo”.

Assim, é importante salientar que a interpretação realizada aqui estará ancorada na perspectiva teórica proposta por Pierre Bourdieu que, como ressaltado anteriormente, possui uma abordagem específica para a realidade e para a ação dos agentes no campo em que se inserem. A produção cultural na área da cultura popular poderia ser vista sob outros aspectos

como o econômico ou o antropológico, por exemplo, mas a perspectiva relacional e disposicional norteará as interpretações interpostas neste trabalho.

A hermenêutica carrega consigo a ideia de tornar explícito o implícito, de descobrir a mensagem, de torná-la compreensível, envolvendo a linguagem nesse processo. Ao inserir-se no mundo da linguagem, a hermenêutica renuncia à pretensão de verdade absoluta e reconhece que o homem pertence às coisas ditas, aos discursos, abrindo uma infinidade de interpretações possíveis (HERMANN, 2002). Entretanto, a análise hermenêutica não se prende aos textos escritos. O entendimento do termo texto é ampliado, compreendendo também práticas, instituições, estruturas sociais, cultura, etc., que são vistos como textos num sentido metafórico uma vez que ser "lidos", compreendidos e interpretados como ocorre com a leitura, compreensão e interpretação de textos escritos (PRASAD, 2002 *apud* HOLANDA, 2011).

A compreensão é entendida como o modo pelo qual nos o agente se situa no mundo, e interpretar é “elaborar as possibilidades projetadas na compreensão” (HEIDEGGER, 1995, *apud* HERMANN, 2002). Assim, “o homem compreende o mundo dentro de um projeto interpretativo que se efetua pela linguagem” (HERMANN, 2002, p. 37).

Metodologicamente, a abordagem hermenêutica requer dos pesquisadores prestar grande atenção ao contexto e à história do fenômeno estudado, bem como ser capaz de auto-reflexão e autocrítica (PRASAD, 2002 *apud* HOLANDA, 2011), o que remete à ideia da vigilância epistemológica da qual trata Bourdieu. Desse modo, o pesquisador precisa estar o tempo todo se questionando sobre sua própria inserção no campo em estudo, sobre as perguntas que lança aos seus pesquisados, sobre a validade dos resultados obtidos.

A pesquisa torna-se, assim, um processo de autoconhecimento, enquanto pesquisador, e de conhecimento do outro, conhecimento este que se dá de forma subjetiva e única a depender das circunstâncias de pesquisa criadas.

Desta forma, pretendeu-se alinhar aos pressupostos desta pesquisa um fazer científico que constitui-se mais fiel à obra bourdieusiana, aporte teórico central deste trabalho.

A análise ocorreu da seguinte forma: trechos das entrevistas e das observações realizadas e transcritas no diário de campo foram interpretados segundo os conceitos trabalhados no capítulo seguinte, buscando lançar de uma visão bourdieusiana à realidade social e, assim, cumprir com o propósito básico da pesquisa, que é lançar a perspectiva relacional e disposicional ao fenômeno em estudo.

### 3 A Perspectiva Relacional e Disposicional em Pierre Bourdieu

---

Nessa seção, a perspectiva de Bourdieu (1979; 1996; 2001; 2004; 2007a; 2007b; 2007c), utilizada para a compreensão das mudanças que se deram na atuação do produtor da cultura popular pernambucano, em âmbito relacional e disposicionalista, será apresentada.

Segundo Vieira e Carvalho (2003), essa perspectiva permite desvendar os mecanismos profundos de poder, desmistificando discursos existentes no campo em questão; compreender que a história do campo se faz através da luta entre os concorrentes no seu interior; identificar as posições relativas que os agentes ocupam a partir da percepção sobre o campo como um espaço de relações de poder; estudar as estratégias dos agentes que compõem o campo e nele disputam, mobilizando tipos de capital que podem se convertidos em recursos de poder.

Os conceitos propostos por Bourdieu se entrelaçam. Como advertiu Vandenberghe (2010, p. 59), “as noções de campo, capital e *habitus* não podem ser definidas separadamente”, sendo essencial compreendê-los como um todo. Dessa forma, para explicar um conceito, outro será necessário, o que pode se tornar um tanto repetitivo, mas atende ao pressuposto de que a teoria de Bourdieu não pode ser compreendida em partes.

Bourdieu (2007c) propõe uma filosofia das ciências, também denominada *relacional*, que atribui primazia às relações, e uma filosofia da ação, também chamada de *disposicional*, cujos principais conceitos são os de *habitus* e capital, e que “atualiza as potencialidades inscritas nos corpos dos agentes e na estrutura das situações nas quais eles atuam ou, mais precisamente, em sua relação” (BOURDIEU, 2007c, p. 12).

A partir dessa perspectiva relacional e disposicional, o espaço social é entendido como uma macroestrutura, estruturada constantemente pelas relações de força entre os agentes, detentores de capitais diversos e que agem a partir de perspectivas diferentes a depender de sua posição. Para Bourdieu (2007c, p. 18), o espaço social é um:

conjunto de posições distintas e coexistentes, exteriores umas às outras, definidas umas em relação às outras por sua *exterioridade mútua* e por relações de proximidades, de vizinhança ou de distanciamento e, também, por relações de ordem, como acima, abaixo e entre.

Em outras palavras, o espaço social é um conjunto de posições em constante relação umas com as outras numa estrutura social regida pela distribuição desigual de recursos de poder (capitais). Essas posições desiguais constituem a realidade social, e mesmo sendo difíceis de perceber, “comandam até as representações que os agentes sociais podem ter deles” (MISOCZKY, 2003, p. 12).

Para compreender os espaços sociais é necessário, portanto, identificar o princípio gerador que funda essas diferenças na objetividade - a estrutura de distribuição de capitais do universo social considerado, que variam de acordo com lugares e momentos (BOURDIEU, 2001; MISOCZKY, 2003). É a partir desse princípio gerador que se pode compreender qual a lógica existente por trás das disputas realizadas no interior do campo. Assim, há que se destacar o poder inerente às posições distintas dos agentes que compõem a realidade social.

No espaço social, ou macrocosmo social, localizam-se os campos sociais. Para Bourdieu (2007c, p. 49):

A ciência social não deve construir classes, mas sim espaços sociais no interior dos quais as classes possam ser recortadas [...] Ela deve, em cada caso, *construir* e *descobrir* (para além da oposição entre construcionismo e realismo) o princípio de diferenciação que permite reengendrar teoricamente o espaço social empiricamente observado. Nada permite supor que esse princípio de diferenciação seja o mesmo em todas as épocas e em todos os lugares.

Um campo ou microcosmo social é, para Bourdieu (2004, p. 20), “o universo no qual estão inseridos os agentes e as instituições que produzem, reproduzem ou difundem a arte, a literatura, ou a ciência”, a depender do campo ao qual se refere (campo artístico, literário, científico, etc.). É um mundo social que obedece a leis mais ou menos específicas, leis estas que se diferenciam das leis do macrocosmo. É ainda um campo de forças e um campo de lutas para transformar ou manter esse campo de forças (BOURDIEU, 2004).

O campo pode ser compreendido também como um jogo social, com suas próprias regras de funcionamento, regras estas que estão sempre em jogo (BOURDIEU, 2004). Como a capacidade de formular as regras é restrita a quem detém determinados recursos de poder, joga-se no sentido de possuí-los, o que permitirá ao seu detentor sobrepor sua visão de mundo sobre as demais, ditando suas próprias regras, reposicionando-se ou mantendo sua posição.

Para entrar no jogo, existe um universo de problemas, de referências, de marcas intelectuais, todo um sistema de coordenadas que é preciso ter em mente (BOURDIEU,

2007c). É o que Bourdieu (2004, p. 28) chama de senso do jogo, ou seja, “um senso da história do jogo, no sentido do futuro do jogo”. Assim, aqueles que nascem nesse jogo possuem o privilégio do “inatismo”, sendo capazes de agir da forma adequada no momento adequado, prevendo tendências futuras (BOURDIEU, 2004).

Os campos sociais são relativamente autônomos em relação aos demais, ou seja, relativamente independentes. Sobre o grau de autonomia dos campos, Bourdieu (2007c) discute que eles exercem efeito de refração no mundo social, tal como um prisma. Seu coeficiente de refração refere-se ao seu grau de autonomia, e só conhecendo-o podem-se compreender as mudanças que ocorrem nas relações existentes dentro do campo. Isso significa que quanto mais o campo estudado tiver o poder de retraduzir as leis sociais advindas do espaço social ou de outros campos, mais autônomo ele será, e menos sentirá as imposições externas (BOURDIEU, 2004).

Ao analisar o campo da arte erudita francesa, por exemplo, Bourdieu (2007b) afirma que sua autonomia é medida através do poder que ele possui de definir suas próprias regras de produção e os critérios de avaliação do seu produto, sem depender das imposições de outro campo, como o religioso ou o de Mercado.

Para entender um campo também é importante entender o significado de campo do poder. O campo do poder é um espaço dentro do campo social diferente de qualquer outro campo. Seria uma espécie de “classe dominante”, apesar da inaplicabilidade do termo em Bourdieu, uma vez que este autor não trabalha com a ideia de classes estáticas, mas sim com a noção de mobilidade entre as diversas posições possíveis numa estrutura (MADEIRO; CARVALHO, 2003, p. 184). De acordo com Bourdieu (2007c, p. 52), o campo do poder:

É o espaço de relações de força entre os diferentes tipos de capital ou, mais precisamente, entre os agentes suficientemente providos de um dos diferentes tipos de capital para poderem dominar o campo correspondente e cujas lutas se intensificam sempre que o valor relativo dos diferentes tipos de capital é posto em questão (por exemplo, a “taxa de câmbio” entre o capital cultural e o capital econômico); isto é, especialmente quando os equilíbrios estabelecidos no interior do campo, entre instâncias especificamente encarregadas da reprodução do campo do poder (no caso francês, o campo das grandes escolas), são ameaçados.

Percebe-se que as noções de espaço e campo social substituem a ideia de sociedade na teoria de Bourdieu. Cada campo prescreve seus valores particulares e possui seus próprios

princípios regulativos, porém, sem prever regularidades, uma vez que os agentes possuem o potencial de transformar a estrutura social através do *habitus* (MISOCZKY, 2003).

Nos espaços sociais, os *habitus* podem ser vistos como “esquemas classificatórios, princípio de classificação, princípios de visão e de divisão de gostos diferentes” (BOURDIEU, 2007c, p. 22), estabelecendo as diferenças entre o que é bom ou mal, distinto ou vulgar. A partir desse princípio, aproximações entre os agentes que ocupam diferentes lugares no espaço social podem ser realizadas, predizendo encontros, afinidades e simpatias. Essa aproximação, entretanto, não engendra automaticamente a unidade, e não constitui classes (no sentido marxista), uma vez que não forma “um grupo mobilizado por objetivos comuns e particularmente contra uma outra classe (BOURDIEU, 2007c, p. 25), mas sim uma potencialidade objetiva de unidade.

Ainda sobre o conceito de campos sociais, Bourdieu (1996) utiliza recorrentemente o termo subcampo para distinguir alguns segmentos específicos dentro deles. Ao discutir o campo literário francês, o autor refere-se aos espaços nos quais se desenvolvem os diferentes gêneros literários existentes neste mesmo campo através do conceito de subcampo. Além disso, Bourdieu (1996) ainda destaca em cada subcampo a polarização de setores antagônicos. Assim, cada subcampo teria dois polos antagônicos, caracterizados pelo autor como:

O pólo da produção pura, em que os produtores tendem a ter como clientes apenas os outros produtores (que são também os concorrentes) e onde se encontram poetas, romancistas e homens de teatro dotados de propriedades de posições homólogas, mas comprometidos em relações que podem ser antagonistas; o pólo da grande produção, subordinado as expectativas do grande público (BOURDIEU, 1996, p. 141).

A partir desse tratamento dado pelo próprio Bourdieu (1996) à ideia de subcampo, percebe-se que os interesses em questão nesses espaços são mais específicos, mas ainda estão relacionados àqueles em jogo no campo social como um todo. Dessa forma, a estrutura social do campo “nor-teia” a estrutura do subcampo, entretanto, há regras próprias que definirão as posições dos agentes a partir das especificidades de cada um desses microespaços.

Diante do exposto, infere-se que a análise dos campos e subcampos prevê basicamente a compreensão do seu princípio, ou seja, da estrutura de relações objetivas entre os diferentes agentes, que nada mais é que a distribuição desigual de capitais, do seu grau de autonomia em relação aos demais campos sociais, do seu papel no campo do poder, da identificação dos

principais agentes, das disputas existentes, e das estratégias utilizadas nessas disputas. É ainda essa estrutura de relações objetivas entre os diferentes agentes que determina a posição que os agentes ocupam no campo, posição esta que orienta suas tomadas de posições e o que eles podem ou não fazer (BOURDIEU, 2004).

Por agentes sociais, Bourdieu (2007a) entende que estes são a unidade existente sob a multiplicidade de um conjunto de práticas realizadas nos campos. Bourdieu (2004) afirma que os agentes criam o espaço, que só existe pelos agentes e pelas relações que os mesmos ali estabelecem. Eles que determinam a estrutura do campo a partir dos trunfos que possuem, e fazem o campo e a estrutura a partir de uma posição que não fizeram, e sofrem uma pressão estrutural que não assume uma forma de imposição direta, mas sutil, uma vez que se evidencia nas disposições incorporadas, nas tomadas de posição, nos capitais possuídos, etc.

Para Misoczky (2003, p. 14), esses agentes trabalham constantemente para se diferenciar dos seus rivais mais próximos, tentando reduzir a competição e “estabelecer um monopólio sobre um subsetor particular do campo”. Nas palavras de Bourdieu (2007c), que eventualmente trata os “agentes” por “sujeitos”:

Os ‘sujeitos’ são, de fato, agentes que atuam e que sabem, dotados de um *sensu prático* [...] de um sistema adquirido de preferências, de princípios de visão e de divisão (o que comumente chamamos de gosto), de estruturas cognitivas duradouras (que são essencialmente produto da incorporação de estruturas objetivas) e de esquemas de ação que orientam a percepção da situação e a resposta adequada (BOURDIEU, 2007c, p. 42, grifos do autor).

Suas ações refletem a estrutura do campo, mas também a modificam. Como afirma Bourdieu (2004, p. 28), “os agentes sociais, evidentemente, não são partículas passivamente conduzidas pelas forças do campo”. Eles também podem transformá-lo, e para entender como isso é possível, Bourdieu (2001) trabalha o conceito de *habitus*, entendido como aquilo que estabelece a mediação entre os campos e as ações visíveis dos agentes.

O conceito de *habitus* tem sua origem na noção de *hexis*, proposta por Aristóteles, entretanto, a retomada desse conceito por Bourdieu (2001) é caracterizada por um rompimento com uma visão estruturalista e determinista, que entende o agente como mero suporte da estrutura social. Assim, o conceito de *habitus* põe em evidência também as capacidades criativas e inventivas do agente. Ao justificar a retomada de um conceito já existente, o autor destaca que o trabalho de conceitualização deve ser de acumulação, ou seja,

de enriquecimento à teoria anteriormente proposta, estratégia diferente daquela que simplesmente associa conceitos velhos a neologismos.

O *habitus* é, portanto, a incorporação das estruturas sociais, sendo o campo, em certa medida, a objetivação do *habitus*. Entretanto, o caráter dinâmico e reinventivo do *habitus* deve ser destacado. Ele não somente é produto das estruturas sociais, mas também transforma aquilo pelo que é determinado, de forma não previsível (VANDENBERGHE, 2010). Em outras palavras, o *habitus* é um conhecimento adquirido, um sistema de disposições incorporadas, uma estrutura estruturada pelo campo, mas também estruturante, que através da sua criatividade tem o potencial para estabelecer novas regras para o jogo. Nas palavras de Bourdieu (1994, p. 61-62), é um:

[...] sistema de disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, como princípio gerador e estruturador das práticas e das representações que podem ser ‘objetivamente reguladas’ e ‘regulares’ sem ser o produto de obediência a regras, objetivamente adaptadas a seu fim sem supor a intenção consciente dos fins e do domínio expresso das operações necessárias para atingi-los e coletivamente orquestradas, sem ser produto da ação organizadora de um regente.

Por ser o *habitus* um sistema de disposições, faz-se importante entender este último conceito, que para o autor, são predisposições a agir provenientes de um estado habitual no qual se encontra o agente social:

[...] exprime, em primeiro lugar, o *resultado de uma ação organizadora*, apresentando então sentido próximo ao de palavras tais como estrutura; designa, por um lado uma *maneira de ser*, um *estado habitual* (em particular do corpo) e, em particular, uma *predisposição*, uma *tendência*, uma *propensão* ou uma *inclinação* (BOURDIEU, 1994, p. 61-62, grifos do autor).

Na tentativa de tornar o conceito de *habitus* e disposições de mais fácil compreensão, Sá (2010) explica que no campo da etiqueta social, por exemplo, o *habitus* (associado ao capital cultural) determina o uso apropriado dos talheres à mesa, as taças certas para degustar o vinho, o modo correto de utilizar o guardanapo, dentre outras formas de se portar. É a falta dessas disposições incorporadas que, de acordo com este autor, faz os novos ricos procurarem as escolas de etiqueta, e mesmo aprendendo as lições dessas instituições, eles ainda correm o

risco de serem “descobertos”, pois “não incorporaram e não executam as operações supramencionadas com a ‘naturalidade’ esperada, muito pelo contrário, o fazem com um excesso de cuidados para não cometer erros” (SÁ, 2010, p. 267).

Este autor ainda explica que o conceito de *habitus* é o cerne da crítica que Bernard Lahire faz a Bourdieu, uma vez que este autor [Lahire] defende que esse sistema de disposições que os agentes sociais possuem não é algo tão homogêneo como Bourdieu leva a crer, mas sim algo que varia a depender da trajetória de vida dos sujeitos que compõem um campo social - trajetória esta que se dá em vários campos sociais, não apenas em um. Assim, o *habitus* só existiria nas polaridades da estrutura social: o *habitus* dos que estão no topo da estrutura, e o *habitus* dos que estão na base. No meio da estrutura social, estariam os agentes que se movimentam entre os vários campos existentes num mesmo espaço social, e que adquirem disposições as mais diversas, não necessariamente uma forma que os leve a agir baseado em um único princípio gerador (SÁ, 2010).

Os agentes sociais lutam pela posse de capitais específicos que, aliados ao *habitus*, constituem o que Bourdieu (1996) denomina *trunfos*, permitindo aos agentes se posicionarem de forma estratégica no campo. Para Bourdieu (2001) o capital representa um poder sobre o campo, e cada campo valoriza capitais específicos cuja posse determina a posição no microcosmo social:

As espécies de capital, à maneira dos trunfos num jogo, são os poderes que definem as probabilidades de ganho num campo determinado (de facto, a cada campo ou subcampo corresponde uma espécie de capital particular, que ocorre, como poder e como coisa em jogo, neste campo). Por exemplo, o volume de capital cultural (o mesmo valeria, *mutatis mutandis*, para o capital econômico) determina as probabilidades agregadas de ganho em todos os jogos em que o capital cultural é eficiente, contribuindo deste modo para determinar a posição no espaço social (na medida em que esta posição é determinada pelo sucesso no campo cultural) (BOURDIEU, 2001, p. 134).

Dentre todas as formas possíveis de capitais, para os interesses investigativos desta pesquisa, destacam-se os capitais social, econômico, cultural e simbólico, que são os mais amplamente abordados na literatura.

O capital social corresponde ao conjunto de relações sociais que englobam as redes de contatos e de relacionamentos entre os agentes. O entendimento dessa espécie de capital se sustenta em três aspectos principais: os elementos constitutivos desse capital, ou seja, a

quantidade e a qualidade de recursos do grupo e as redes de relações sociais que dão condições aos seus participantes de terem oportunidades de acesso aos recursos disponíveis; os benefícios obtidos pelos indivíduos mediante sua participação em grupos ou redes sociais, e as formas de reprodução deste tipo de capital (BOURDIEU, 2001).

O capital econômico diz respeito à quantidade de recursos financeiros e materiais a disposição (MADEIRO; CARVALHO, 2003). Pode aparecer sob a forma do conjunto de bens econômicos como bens materiais, dinheiro e patrimônio, ou de diversos fatores de produção, como, por exemplo, trabalho, terras e fábricas. Compreende a riqueza material, o dinheiro, as ações, patrimônios, dentre vários outros recursos materiais valorizados num campo do ponto de vista financeiro (BOURDIEU, 2001).

O capital cultural se refere principalmente à educação, certificada por títulos escolares, podendo também abranger aspectos como sotaques, e a convivência com a alta cultura, e estando, geralmente, relacionado ao capital econômico (MADEIRO; CARVALHO, 2003). Esse tipo de capital corresponde ao conjunto de qualificações intelectuais criadas, cultivadas e repassadas pelas instituições escolares e pela família, e pode se apresentar em três formas.

O capital cultural em seu estado fundamental está ligado ao corpo, à pessoa na sua singularidade biológica, e por esse motivo é denominado *capital incorporado*. Essa forma de capital cultural não pode ser herdada, diferentemente do capital econômico, mas sim transmitida, o que custa tempo pessoal ao investidor (BOURDIEU, 1979). O *capital cultural objetivado* encontra-se materializado em escritos, pinturas, monumentos, etc., e o que é transmissível é a propriedade jurídica e não (ou não necessariamente) o que constitui condição da apropriação específica, isto é, a posse dos instrumentos que permitem consumir um quadro (capital cultural incorporado) ou utilizar uma máquina (capital econômico). O *capital cultural institucionalizado* é aquele reconhecido em títulos. É uma forma de capital cultural que tem uma autonomia relativa em relação a seu portador e mesmo ao capital cultural que ele possui efetivamente num determinado instante. Trata-se de uma fronteira mágica, imposta e sustentada por uma crença coletiva. Ao garantir o valor em dinheiro de um capital cultural determinado, o título escolar permite também estabelecer as taxas de conversão entre o capital cultural e o capital econômico (BOURDIEU, 1979).

O capital simbólico, por sua vez, é a forma percebida e reconhecida como legítima dos diferentes tipos de capital, comumente chamada de prestígio, reputação, fama, etc. Quem o reconhece como legítimo são os agentes que possuem a estrutura do campo incorporada (o

*habitus*), e compreendem (mesmo que de forma inconsciente) a distribuição de capitais relevantes no campo. O reconhecimento legítimo se dá na apreensão do mundo comum como coisa evidente e natural (BOURDIEU, 2001), assim:

O capital simbólico é uma propriedade qualquer – força física, riqueza, valor guerreiro - que, percebida pelos agentes sociais dotados das categorias de percepção e de avaliação que lhes permitem percebê-la, conhecê-la e reconhecê-la, torna-se simbolicamente eficiente, como uma verdadeira força mágica: uma propriedade que, por responder às "expectativas coletivas", socialmente constituídas, em relação às crenças, exerce uma espécie de ação à distância, sem contato físico. Damos uma ordem e ela é obedecida (BOURDIEU, 2007c, p. 170).

A depender do campo, podem existir outros princípios de diferenciação (BOURDIEU, 2007b). O capital científico, por exemplo, é uma espécie de capital simbólico atribuído pelos pares-concorrentes dentro de um campo científico (BOURDIEU, 2004). Já o capital político é uma espécie de capital social que “assegura a seus detentores uma forma de apropriação privada de bens e de serviços públicos” (BOURDIEU, 2007b, p. 31).

Na luta pelos recursos de poder, os agentes realizam estratégias as mais diversas, dentre elas a reconversão de capitais, que é “quando um agente converte o capital que ele detém em outro tipo de capital que seja ‘mais acessível, mais lucrativo ou mais legitimado’, algo que modifica a estrutura do campo” (DARBILLY et al., 2009, p. 24). Assim, por exemplo, o capital econômico pode ser reconvertido em capital cultural institucionalizado quando um agente paga certo valor monetário para adquirir um diploma.

Os capitais, como dito anteriormente, são distribuídos de forma desigual entre os agentes, distribuição esta que define a estrutura social e o diferente posicionamento dos agentes no campo, como mencionado anteriormente. Daí surge o que Bourdieu (2007a; 2007c) chama de diferenciação ou distinção social. Por meio dessa diferenciação, identificam-se os dominantes e os dominados no campo, dominação esta que, para Bourdieu (2007c, p. 52):

Não é efeito direto e simples da ação exercida por um conjunto de agentes (“a classe dominante”) investidos de poderes de coerção, mas o efeito indireto de um conjunto complexo de ações que se engendram na rede cruzada de limitações que cada um dos dominantes, dominado assim pela estrutura do campo através do qual se exerce a dominação, sofre por parte de todos os outros.

Portanto, é a quantidade e tipos de capital dos quais dispõem cada agente que determinarão a posição dos agentes no campo social. Quanto mais capital o ator possuir, mais recompensas específicas do campo ele obterá, e mais próximo estará do chamado campo de poder, constituído por aqueles que detém grande quantidade de poder simbólico (CARVALHO; MEDEIRO, 2003). A posse e a acumulação desses capitais ditam o sucesso e o ganho de lucros que estão em jogo no campo. Nessa perspectiva, os agentes podem adotar posturas de dominantes ou de dominados, distinguindo-se uns dos outros.

Sobre esse espaço de posições sociais, Bourdieu (2007c, p. 21) também afirma que este “se retraduz em um espaço de tomadas de posição pela intermediação do espaço de disposições (ou do *habitus*)”. Ou seja, as posições são determinadas pela distribuição desigual de capitais e determinam as escolhas (ou tomadas de posições) a partir de uma perspectiva definida dentro do espaço social (os *habitus*). Para o autor, ao se referir ao campo literário:

as estratégias dos agentes e das instituições que estão envolvidos nas lutas literárias, isto é, suas *tomadas de posição* [...] dependem da posição que eles ocupem na estrutura do campo, isto é, na distribuição do capital [...] e que, através da mediação das disposições constitutivas de seu *habitus* [...] inclina-os seja a conservar seja a transformar a estrutura dessa distribuição, logo, a perpetuar as regras do jogo ou a subvertê-las (BOURDIEU, 2007c, p. 64)

Dessa forma, as posições que os produtores de bens simbólicos ocupam no interior do sistema de produção e circulação de bens simbólicos e na hierarquia dos graus de consagração (o que implica numa definição objetiva de sua prática e dos produtos derivados dela), caracterizam as relações estabelecidas entre os produtores no campo (BOURDIEU, 2007b). Vê-se, assim, que essencial para a compreensão de uma realidade social sob a perspectiva relacional e da ação, é o entendimento das posições ocupadas pelos agentes.

Essas posições também estão diretamente relacionadas aos sistemas simbólicos existentes no campo, afinal, aos dominantes cabe manter o sistema simbólico que lhes mantém numa posição privilegiada na estrutura social, e aos dominados, cabe tentar subverter esses sistemas, propondo outros. Para Bourdieu (2004, p. 29), “quanto mais as pessoas ocupam uma posição favorecida na estrutura, mais elas tendem a conservar ao mesmo tempo a estrutura e a posição, nos limites, no entanto, de suas disposições.” Portanto, pode-se inferir daí que, situações em que mais pessoas estejam sendo “transferidas” para posições de dominantes, pode se configurar como uma estratégia de manter o jogo tal como está.

Os sistemas simbólicos podem ser entendidos também como sistemas ideológicos, que reproduzem as divisões prévias da estrutura social (BOURDIEU, 2007b), orientando as regras do jogo. Esses sistemas podem ser usados como instrumentos de dominação quando se sobrepõem sobre outros, impondo visões do mundo de uma classe sobre as demais e servindo a interesses específicos. É a chamada violência simbólica, e a luta pelo monopólio dessa violência legítima pode se dar tanto nos conflitos simbólicos da vida cotidiana, quanto por procuração, por meio da luta travada pelos especialistas da produção simbólica (BOURDIEU, 2001). Um desses especialistas é o próprio Estado, um ator importante na análise dos campos sociais.

Sobre o Estado, Bourdieu (2007c) afirma que ele é resultado de um processo de concentração de diferentes tipos de capital, tais como o capital de força física ou de instrumentos de coerção (exército, polícia), capital econômico, capital cultural, ou melhor, capital simbólico, etc. Tal concentração faz do Estado detentor de uma espécie de metacapital, exercendo poder sobre os outros tipos de capital e sobre seus detentores no campo.

O Estado possui também o poder de nomeação através dos direitos que concede:

Ele atribui aos agentes uma identidade garantida, um estado civil, e sobretudo poderes (ou capacidades) socialmente reconhecidos, portanto, produtivos, mediante a distribuição dos direitos de utilizar esses poderes, títulos (escolares, profissionais, etc.), certificados (de aptidão, de doença, de invalidez, etc.), e sanciona todos os processos ligados à aquisição, ao aumento, à transferência e à retirada desses poderes (BOURDIEU, 1996, p. 237).

Tal poder do Estado qualifica as pessoas, grupos ou instituições, através de títulos concedidos e devidamente reconhecidos, a serem aceitos ou não em certos jogos sociais nos quais esses capitais garantem poder simbólico. Assim, ele é detentor do monopólio da violência simbólica legítima, legitimando quais visões de mundo podem se sobrepor a outras, atuando enquanto verdadeiro árbitro (BOURDIEU, 2007c).

Outras instâncias também se destacam pelo seu poder de consagração, a depender do campo em análise. No campo artístico francês, por exemplo, Bourdieu (2007b) refere-se aos salões, museus e sistemas de ensino como instâncias consagradoras a partir do seu papel de reprodutores dos bens simbólicos, conservadores, e inculcadores de esquemas de percepção e apreciação dos bens simbólicos. Assim, essas instituições justificam a existência do poder

instituído no campo, mantendo o princípio gerador de distribuição desigual de capitais, legitimando as relações de dominação existentes.

Um exemplo de análise relacional do campo foi realizado por Bourdieu (1996) no campo literário francês do século XIX, análise esta que mostrou aproximação com os interesses investigativos deste trabalho por ser a literatura uma linguagem cultural, mesmo sabendo que se trata da França, um espaço social bem distinto do brasileiro no século XXI.

Nessa análise, Bourdieu (1996) parte do princípio que a isolamento estética da obra sem uma apropriação histórica deve ser evitada, estando por trás de toda produção artística um contexto histórico específico. A obra analisada foi *Educação Sentimental*, de Flaubert e, ao estilo bourdieusiano, a análise se deu tanto internamente (análise da obra em si) quanto externamente (análise do campo).

O campo literário francês da época em que o livro foi escrito encontrava-se num momento de conquista de autonomia, no qual três subcampos eram claramente visíveis: a arte burguesa, a arte social, e a arte pela arte. Os grandes líderes dessa conquista da autonomia do campo foram Boudelaire e Flaubert, que romperam com os valores da arte burguesa, subordinada aos gostos desse grupo social e do Mercado movido por eles, através de estratégias em certa medida distintas: Flaubert frequentava os salões da corte, enquanto Boudelaire sempre pregou a vida boemia renegada aos desclassificados. Nessa luta contra os ideais dominantes burgueses, o artista se via tendo que perder no terreno econômico para ganhar no terreno simbólico, pelo menos em curto prazo (BOURDIEU, 1996).

No campo da cultura brasileiro, diferentemente do campo literário francês, existe uma “instância específica de consagração” que mais do que exercer influência sobre o campo da cultura, é agente ativo dele através da implementação das Políticas Públicas de Cultura, nomeadamente, o Estado. Por vezes, entretanto, o Mercado passa a assumir papel de instância legitimadora no campo da cultura, dados os recursos de poder a ele concedidos (por vezes pelo próprio Estado) dentro do jogo social. A “subordinação estrutural” a que se refere Bourdieu (1996), ganha novos contornos ao estudarmos o campo da cultura brasileiro e pernambucano, como será visto posteriormente.

Na presente pesquisa a perspectiva relacional e disposicional de Bourdieu será adotada para compreender as mudanças sofridas pelos produtores da cultura popular em Pernambuco que se deram a partir das transformações nas políticas culturais. O recorte longitudinal é assumido por considerar que foi a partir de 2003 que ocorreu uma inflexão nas políticas

públicas da cultura, a partir de uma postura aparentemente mais participativa. Essas questões serão melhor tratadas mais adiante, neste estudo.

## 4 O subcampo das políticas culturais no Brasil e em Pernambuco

---

Na presente seção, são descritos os principais momentos históricos do subcampo das políticas culturais no Brasil e em Pernambuco, atendendo ao primeiro objetivo específico dessa pesquisa.

Antes, entretanto, faz-se importante tecer algumas considerações teóricas acerca do campo da cultura, no qual o subcampo das políticas culturais se insere.

### 4.1 O Campo da Cultura

Chauí (2004) trata a cultura como sinônimo de civilização e história. Sinônimo de civilização uma vez que ela pode ser compreendida como o resultado e consequência da educação e formação dada aos seres humanos, expressa em ações, obras, instituições, tais como as “técnicas e os ofícios, as artes, a religião, as ciências, a filosofia, a vida moral e a vida política ou o Estado” (CHAUI, 2004, p. 246). Sinônimo de história porque também diz respeito às relações que os homens estabelecem com e no mundo em que vivem. É a

[...] relação que os seres humanos socialmente organizados (isto é, civilizados) estabelecem com o tempo e o espaço, com os outros seres humanos e com a natureza, relações que se transformam no tempo e variam conforme as condições do meio ambiente (CHAUI, 2004, p. 247).

Esse caráter relacional da cultura como história é destacado também por Albuquerque Jr. (2007, p. 16-17) ao afirmar que o que caracteriza a produção cultural são “as misturas, os hibridismos, as mestiçagens, as dominações, as hegemonias, as antropofagias, as relações enfim”. Assim, o autor entende que a cultura não é algo estático, uma identidade que se encerra em si mesmo em forma de tradição, mas sim um fluxo contínuo, algo que se refaz todo o tempo:

O que chamamos cultura [...] é na verdade um conjunto múltiplo e multidirecional de fluxos de sentidos, de matérias e formas de expressão que circulam permanentemente, que nunca respeitaram fronteiras, que sempre carregam em si a potência do diferente, do criativo, do inventivo, da irrupção, do acasalamento. Na verdade nunca temos cultura: temos trajetórias culturais, redes culturais, fluxos culturais, relações culturais, redes culturais, conexões culturais, conflitos, lutas culturais. As classes ou grupos sociais hegemônicos é que, muitas vezes, querem fazer de suas manifestações culturais a cultura (ALBUQUERQUE JR., 2007, p. 17).

Compreende-se, neste trabalho, que a cultura é uma dimensão ampla e dinâmica da vida humana associada, que está relacionada à forma que o homem, em sociedade, transforma o mundo e à forma que o mundo o transforma. Assim, seu trabalho, sua religião, seus valores, também são manifestações culturais, não se restringindo apenas às manifestações artísticas.

Esse é, habitualmente, caracterizado como o conceito antropológico de cultura que, de acordo com os estudos de Laraia (1986, p.25) “é todo um complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou quaisquer outras capacidades ou hábitos adquiridos pelo homem membro de uma sociedade”.

De acordo com o Ministério da Cultura são quinze as linguagens culturais no Brasil: audiovisual, música, dança, circo, ópera, teatro, fotografia, literatura, artes plásticas, artes gráficas, cultura popular, artesanato, patrimônio, gastronomia, moda e arquitetura.

Voltando-se mais especificamente para a cultura popular, uma vez que o produtor cultural do qual se trata este trabalho realiza ações voltadas para este tipo de linguagem, esta é entendida como um instrumento voltado para a compreensão, reprodução e transformação do sistema social, um “processo de apropriação desigual dos bens econômicos e culturais de uma nação ou etnia por parte dos seus setores subalternos, e pela compreensão, reprodução e transformação, real e simbólica, das condições gerais e específicas do trabalho e da vida” (CANCLINI, 1982 *apud* ACSELRAD, 2008).

Esse seu caráter transformador lhe confere a característica de estar em pleno movimento ao longo dos anos, sempre se transformando e transformando a situação social à qual serve. Por esse motivo, Canclini (1982) não acha adequado tratar a cultura popular como tradição somente. Ela é tradição, mas também atualização, pois está em constante movimento. É uma Cultura Viva, como expresso no Programa de Estado lançado em 2004.

Além disso, o conceito de Canclini (1982) aponta para o fato de que a cultura popular foi historicamente produzida pelas camadas periféricas da sociedade. Essa cultura é, geralmente o modo como aqueles que são excluídos expressam sua realidade, como é possível

observar, por exemplo, na cultura do cavalo marinho ou do maracatu de baque solto (ou macaratu rural) realizadas na Zona da Mata de Pernambuco, feitas tradicionalmente pelos trabalhadores do corte de cana que expressavam, através dessas manifestações, as relações de poder existentes em sua realidade, além de se divertirem em seus momentos de lazer.

Utilizando-se uma lente teórica proposta por Pierre Bourdieu, pode-se entender que a cultura acima mencionada manifesta-se em situações reais comandadas por um conjunto de relações nas quais existem agentes que atuam de formas diferenciadas. Bourdieu (2004; 2007c) denomina os conjuntos de relações, inseridos em espaços sociais mais amplos, de campos sociais. Cada campo constitui uma estrutura própria que define os agentes e é por eles definida através dos conflitos pelo poder que ali se estabelecem.

Assim, entende-se por campo da cultura o espaço onde são desenvolvidas as atividades culturais, em todos os seus níveis, e onde se travam embates relacionados ao desenvolvimento de tais atividades. Tal campo constitui um jogo no qual existem regras e estruturas em constante mutação; engloba agentes diversos, em posições distintas, que usam diversas estratégias em busca da detenção de capitais específicos e, em consequência, de poder simbólico dentro do campo; caracteriza-se pela presença de sistemas simbólicos que norteiam as regras do jogo e; pela atuação do Estado como legitimador de quais visões de mundo podem se sobrepor a outras, atuando efetivamente no campo através das Políticas Públicas de Cultura.

Especificamente, o campo da cultura brasileiro é entendido como um conjunto de agentes em relação e disputa, agentes estes que criam, desenvolvem, divulgam, preservam, investigam, gerenciam, legitimam, financiam, prestigiam e/ou consomem as atividades culturais que se dividem em linguagens.

Nesse campo existem subcampos específicos, que possuem regras características das dinâmicas que ali se estabelecem. Isso não significa, entretanto, que as regras desse subcampo não estão ligadas às regras que compõem a estrutura maior do campo social. Pelo contrário: as regras e recursos de poder mais valorizados dentro desses subcampos influenciam a estrutura social do campo da cultura e são influenciados por ela, numa perspectiva relacional.

Neste trabalho, as quinze linguagens culturais citadas anteriormente são entendidas como subcampos do campo da cultura, por possuírem regras específicas que norteiam as relações que ali existem. O espaço no qual se dão as disputas referentes às políticas culturais também é considerado um subcampo, visto que existe um interesse em comum em disputa,

que carrega consigo conflitos específicos, a saber, a determinação de que segmento do campo será atendido, que necessidades do campo serão priorizadas através de que ações.

Tais subcampos, entretanto, não se fecham em si mesmos. Eles se relacionam, superpõem-se e sobrepõem-se entre si, de forma que o subcampo da cultura popular ou das políticas culturais se fazem presentes no subcampo da música, bem como no subcampo do circo, sem que para isso haja regras ou fronteiras claras.

O subcampo as políticas culturais e o da cultura popular são o foco dos interesses investigativos desse trabalho. O primeiro por ter sofrido transformações a partir de 2003, e o segundo por ter sido o maior impactado por tais transformações. Nesses subcampos, vários agentes podem ser identificados como artistas, mestres, produtores culturais, gestores culturais, Estado, Mercado, dentre outros, em disputa pelos capitais valorizados, como detalhado posteriormente.

Algumas disputas são inerentes ao campo da cultura. Darbilly et al. (2009) explicam o campo da produção cultural, a partir da visão de Bourdieu (2007b) sobre o campo de produção de bens simbólicos francês. Em pesquisa original, Bourdieu (2007b) divide esse campo em dois: o campo de produção erudita, e o campo da indústria cultural. Darbilly et al. (2009) renomeiam esses campos, chamando-os de campo da produção cultural restrita, e campo da produção de larga escala, respectivamente. No primeiro, a produção volta-se para outros produtores, baseando-se numa lógica de “arte pela arte” (BOURDIEU, 1996), enquanto no segundo, a produção é direcionada para o Mercado, sofrendo maiores influências das forças econômicas. Nesse sentido, quanto mais restrito for o campo de produção cultural, mais autônomo ele será, por não ter como foco o atendimento a interesses econômicos, estando mais preocupado com a produção simbólica. Entretanto, o autor ressalta que mesmo no campo de produção cultural restrita, as forças econômicas ainda estão presentes, mesmo que minimamente.

Neste trabalho, acredita-se ser mais conveniente adotar as terminologias campo da produção cultural restrita e campo da indústria cultural, para que no primeiro se possa incluir diversas linguagens, não só a erudita.

No campo da cultura brasileiro do século XXI, esses dois campos estão em constante competição por recursos e reconhecimento, através das instâncias que as representam, cada uma atuando a partir de uma ideologia própria. Enquanto a primeira enfatiza o papel da cultura como instrumento de resistência, valorizando a pluralidade cultural e a arte pela arte, a

segunda propõe uma homogeneização cultural coerente com valores globais e de Mercado (BRANT, 2003).

Rubim (2007, p. 142-143) reconhece a existência de um fenômeno denominado “mercantilização da cultura”, que indica um “avanço do capitalismo sobre os bens simbólicos”. Nesse sentido, a lógica que guia o campo da indústria cultural (BOURDIEU, 2007b), preocupada com consumo cultural e o alcance de resultados, tem se sobreposto ao campo da produção restrita, que passa a se desenvolver de acordo com os princípios de Mercado.

O Estado, em seu papel de legitimador de qual visão de mundo pode se sobrepor às outras dentro do campo (BOURDIEU, 2007c), fez a lógica mercadológica prevalecer no campo da cultura mediante a implementação de leis de incentivo à cultura que minimizavam sua própria atuação, dando espaço à intervenção empresarial.

Vê-se, portanto, que longe de uma situação ideal, na qual o campo de produção cultural restrita contasse com o Estado como impulsionador, e o campo da indústria cultural com o apoio do Mercado, ao longo da história do campo da cultura no Brasil os interesses econômicos de Mercado estiveram por vezes acima dos demais interesses na formulação das políticas de cultura, o que evidencia uma relação de interesses dentro do campo da cultura.

Nesse campo, Darbilly (2009) ainda identifica alguns capitais em destaque: o cultural, o simbólico e o econômico-financeiro, recursos de poder que podem garantir ganhos no jogo social. Alguns agentes também se encontram em destaque, como o Estado, que ao longo dos anos foi a principal instância definidora da estrutura no campo da cultura através das Políticas de Cultura implementadas; o Mercado que, enquanto agente nesse campo, atuou diversas vezes como parceiro do Estado, financiando a cultura a partir de uma lógica própria, voltada aos seus interesses específicos; e o produtor cultural, abordado com maior ênfase neste trabalho.

Como dito anteriormente, as disputas referentes à formulação e implementação das políticas culturais podem ser delimitadas num subcampo específico dentro do campo da cultura, ou seja, o subcampo das políticas culturais, por acreditar-se que essas questões estão dentro do campo da cultura como um todo, são influenciados pelas dinâmicas que ali acontecem, mas também as influenciam, sendo importantes na delimitação das regras do campo. A principal disputa nesse campo parece ser deter o poder de definir os critérios das

políticas culturais, ou seja, sobrepor uma visão (ou lógica) específica às demais existentes no subcampo, que norteie a política cultural a ser implementada.

A partir de 2003, aconteceu uma importante transformação nesse subcampo, que influenciou a estrutura social do campo da cultura: com a entrada de Lula na presidência, bem como de Gilberto Gil no Ministério da Cultura, passa a haver uma maior preocupação do Estado brasileiro em estimular o debate entre Estado e Sociedade, construindo políticas culturais junto à população (ALVES Jr, 2008; BARBOSA, 2009; CARVALHO, 2009; CARVALHO e GUIMARÃES, 2008; GUIMARÃES e CARVALHO, 2010; RUBIM, 2010; SOTO et al., 2010). Entretanto, um longo caminho foi percorrido até chegar-se a tal momento, caminho este marcado por jogos de interesses e relações de poder. Nesse sentido, apresenta-se na próxima seção uma breve abordagem dos principais momentos históricos que marcaram o subcampo das políticas culturais no Brasil a partir das ações do Estado e, em alguns momentos específicos, do Mercado, agentes estes em constante relação no campo da cultura.

A importância em abordar essas transformações primeiramente em âmbito nacional se justifica pela necessidade de entender as especificidades de Pernambuco, respeitando-se uma perspectiva relacional.

## **4.2 Políticas Culturais no Brasil: Um Longo Percorso até 2003**

Nesta seção, um breve histórico dos principais posicionamentos do Estado é apresentado no sentido de tornar mais claro qual o novo posicionamento adotado a partir de 2003.

Por possuir papel legitimador no campo da cultura, o Estado detém poder simbólico e estruturador (BOURDIEU, 2007). Sua forte influência na determinação das regras do jogo social no campo da cultura é evidenciada principalmente através de sua ação no subcampo das políticas culturais, uma vez que ele foi historicamente o principal promotor dessas políticas.

De acordo com Teixeira Coelho (1997, p. 292)

a política cultural é entendida habitualmente como programa de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas. Sob este entendimento imediato, a política cultural apresenta-se assim como o conjunto de iniciativas, tomadas por esses agentes, visando promover a produção, a distribuição e o uso da cultura, a preservação e divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático por elas responsável.

A política cultural se distingue de política de governo, uma vez que a primeira possui um caráter de continuidade que a segunda não possui, uma vez que seu “tempo de vida” está associado a uma gestão (seja estadual, municipal, ministerial, etc.). Uma política cultural pode ainda ser pública, no sentido de que todos os interessados possam participar de sua elaboração e implementação (RUBIM, 2007).

Essa política também é desenhada a partir de uma concepção própria de cultura (RUBIM, 2007). Faria (2003, p. 35), referindo-se às leis culturais anteriores a 2003, afirma que elas trabalhavam com um conceito limitado de cultura, voltando-se principalmente aos “produtores artísticos e esquecendo-se das práticas cidadãs, da construção da esfera pública, dos valores, dos comportamentos, das práticas cotidianas e modos de vida”.

Além dessa visão restrita ao longo dos anos no Brasil, Machado (2003) e Durand (2001) afirmam existir certo despreparo do setor público para lidar com a questão cultural. Machado (2003) ressalta que por muito tempo os dirigentes da cultura no país foram escolhidos por seus pares ou por seus atributos pessoais, refletindo a incapacidade do Estado em compreender o papel que a cultura deve assumir no processo de desenvolvimento. Durand (2001, p. 67) corrobora com tal reflexão ao discutir que um estágio consistente em que o Ministério da Cultura possa atender igualmente a todas as regiões do país, sem concentrar recursos, só será alcançado quando as preferências pessoais não estiverem mais presentes na gestão das secretarias de cultura.

Calabre (2009) e Simões e Vieira (2010) dividem os principais momentos históricos da ação do Estado brasileiro no campo da cultura através das Políticas Públicas de Cultura de acordo com o seguinte recorte histórico:

<b>Período</b>	<b>Características</b>
1920 a 1945	Período no qual os assuntos referentes à cultura estiveram sob a responsabilidade do Ministério da Educação e Saúde Pública; Cultura vista como identidade uma vez que se buscava a criação de uma consciência mútua em torno da busca pela consolidação de uma identidade nacional, agindo fortemente na área do patrimônio;
1946 a 1960	Período marcado por um processo de significativo investimento privado nas atividades culturais ligadas à indústria cultural e pela criação do Ministério da Educação e da Cultura em 1953; Cultura tratada como ideologia na busca pela consciência de desenvolvimentismo no país;
1960 a 1970	Período caracterizado por uma preocupação com um processo que poderia ser denominado de “desnacionalização da cultura”; Cultura vista como estratégia, momento de intensos conflitos políticos, censura, repressão estatal;
1970 a 1980	Criação da Política Nacional de Cultura, da Fundação Nacional de Arte (Funarte), dentre outros órgãos de cultura que constituíram um forte aparato institucional para a área da cultura;
1980 a 1990	Criação do Ministério da Cultura em 1985 e criação da Lei Sarney em 1986; Cultura vista como Mercado; Período marcado pela mercantilização da cultura na qual o Estado passa a assumir papel fraco no campo e o Mercado assume papel central como tomador de decisões e patrocinador;
1990 até 2003	Período marcado pelo desmonte do Ministério da Cultura, criação da Lei Rouanet em 1991, crescimento dos interesses empresariais, seguidos pela revalorização do campo da cultura, principalmente com a posse do ministro Gilberto Gil em 2003.

Quadro1: Resumo do histórico das políticas culturais no Brasil  
 Fonte: Elaborado a partir de Calabre (2009) e Simões e Vieira (2010).

De forma simplificada, destacam-se aqui três períodos republicanos da história brasileira: a denominada ditadura do Estado Novo, que vai de 1937 até 1945; a ditadura militar, de 1964 a 1985, e; a redemocratização cujos marcos foram a criação do Ministério da Cultura em 1985 e a Constituição de 1988 (CARVALHO, 2009; CARVALHO et al., 2008). Nesses recortes realizados, é importante destacar que existe relativo consenso entre os estudiosos das políticas culturais no Brasil que diz que no país só se passou a trabalhar efetivamente com políticas culturais a partir da década de 30.

Em 1934, o Estado Novo começou a ser gerido por Getúlio Vargas sob a marca do populismo e do autoritarismo (CARVALHO, 2009; CARVALHO et al., 2008). Nessa época, as questões referentes à cultura estavam sob responsabilidade do Ministério da Educação e Saúde, criado em 1930 pelo próprio Getúlio Vargas. Ao Conselho Nacional de Educação, criado em 11 de abril de 1931, por meio do Decreto nº 19.850, cabia elevar o nível da cultura brasileira uma vez que

acreditava-se que a população brasileira possuía um baixo nível cultural originado pela falta de acesso e conhecimento da produção artística e cultural erudita, cabendo ao governo reverter tal situação (CALABRE, 2009, p. 17).

A cultura era considerada em seu aspecto simbólico/ideológico, a fim de legitimar o projeto nacional do regime (CARVALHO, 2009; CARVALHO et al., 2008). O Estado investia no campo cultural para a criação de uma consciência mútua em torno da busca pela consolidação de uma identidade nacional, agindo fortemente na área do patrimônio, com a criação de uma estrutura institucional de promoção de políticas públicas para a cultura como o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – antecessor do atual IPHAN –, e do cinema, através do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC) (CALABRE, 2010). Nessa época, o Mercado também começava a crescer enquanto financiador da cultura (SIMÕES e VEIRA, 2010).

Como afirmam CARVALHO et al. (2008, p. 4):

A arte e a cultura tornaram-se instrumentos políticos importantes e peças fundamentais que auxiliavam a construção de uma imagem de identidade nacional, ajustada ao gosto do Estado centralizador que definia os valores culturais a serem preservados pela sociedade, associando cultura e política como condição para o progresso social.

Entretanto, ao mesmo tempo em que se via tal preocupação do Estado com a cultura, “era total seu descolamento das necessidades da sociedade e da maioria da população” (CARVALHO et al., 2008, p. 4).

Em 1938, foi criado o Conselho Nacional de Cultura, órgão de Cooperação do Ministério de Educação e Saúde. Entretanto, para Botelho (2007) e Calabre (2009), a primeira experiência efetiva de gestão pública implementada no país no campo da cultura não ocorreu no âmbito federal, mas no municipal, com a criação do Departamento de Cultura e Recreação da Cidade de São Paulo, em 1935 que funcionou sob a direção de Mário de Andrade, de 1935 a 1938. Simis (2007, p. 152) corrobora afirmando que foi a “primeira vez que se formulou uma política cultural no sentido público, e não apenas dirigida às elites”. Nessa época, a experiência da Missão de Pesquisas Folclóricas, em 1938, idealizada por Mario de Andrade, representou um primeiro esforço em âmbito nacional no mapeamento das culturas populares (ACSELRAD, 2008).

O período que se segue a Era Vargas e que foi até a ditadura militar, foi marcado por uma fraca presença do Estado no campo da cultura. Nessa época os estudos realizados na área de cultura popular fazem surgir dois movimentos. O primeiro foi representado por instituições que viam a cultura popular como folclore e que buscavam preservar e ampliar os estudos da área nesse campo, mas sem assumir o papel de elaborar ou implementar políticas públicas para o setor. Foram elas: a Sociedade Brasileira de Antropologia e Etnologia, O Instituto Brasileiro de Folclore e a Sociedade Brasileira de Folclore.

Em 1946 foi criada a Comissão Nacional do Folclore, e em 1958 foi instituída a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CALABRE, 2009), posteriormente Instituto Nacional do Folclore e, hoje, Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, ligado ao IPHAN (ACSELRAD, 2008).

O segundo movimento, que entendia folclore como tradição, e cultura como transformação foi representado por um grupo de intelectuais que se reuniu em torno do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), criado em 1955 como um órgão vinculado ao Ministério da Educação e Cultura (MEC). “O instituto, ao longo da década de 1950, passou por diferentes fases e, no período do golpe de 1964, foi identificado com a esquerda subversiva e foi fechado” (CALABRE, 2009, p. 54).

Outro marco importante dessa época foi a criação, em 1953, do Ministério da Educação e Cultura, tendo o campo da saúde ganhado um ministério próprio (CALABRE, 2009).

A ditadura militar se iniciou em 1964 com a manutenção e dominação do aparato burocrático estatal que estrutura uma relação autoritária do Estado com a sociedade, reprimindo as iniciativas de participação crítica (CARVALHO, 2009; CARVALHO et al., 2008).

Desde os primeiros tempos, o regime demonstrou uma preocupação com o campo da cultura, o que fica claro, por exemplo, com a criação do Conselho Federal de Cultura (CFC) em 24 de novembro de 1966, por meio do Decreto-lei nº 74, e com a preocupação em articular, coordenar e executar um Plano Nacional de Cultura (através, principalmente da Primeira Reunião Nacional dos Conselhos de Cultura convocada em 12 de fevereiro de 1968, cujo projeto era criar um fundo similar ao existente na área de educação, mas que não se concretizou).

Nesse período, destacaram-se alguns acontecimentos: Em 1970 foi criado o Departamento de Assuntos Culturais (DAC), que passou a desenvolver papel executivo, enquanto o Conselho Federal de Cultura (CFC) assumiu papel normativo e consultivo; em 1973, foi criado um documento denominado “Diretrizes para uma política nacional de cultura”, um dos subsídios para a elaboração da Política Nacional de Cultura, lançada em 1975; foi implementado o Plano de Ação Cultural (PAC), uma ação do DAC que era apresentada pela imprensa da época como um projeto de financiamento de eventos culturais, e cujos recursos vinham do Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação (FNDE); em 1975, foi criada a Fundação Nacional de Arte (Funarte); em 1978 o Departamento de Assuntos Culturais transformou-se em Secretaria de Assuntos Culturais (Seac), o que de certa forma demonstrava o crescimento da área cultural dentro do MEC; em 1979, a Seac foi fundida à Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN); em 1981, foi criada a Secretaria de Cultura (SEC), substituindo a Seac (CALABRE, 2009).

Nessa época, a cultura era vista como estratégia de governo, e o principal papel do Estado no campo da cultura era de intervenção, enquanto o Mercado atuava como patrocinador e influenciador (SIMÕES e VIEIRA, 2010). Percebe-se uma inclusão controlada de novos agentes sociais no campo por meio de estratégias de participação concedidas pelas administrações públicas (CARVALHO, 2009).

Apesar do autoritarismo, a principal marca desse período foi a institucionalização de organismos públicos na área, que buscam atingir de forma mais ampla, a população brasileira (SIMIS, 2007). Importante destacar também a primeira iniciativa do Estado brasileiro na criação de uma política cultural, a Política Nacional de Cultura, e a ação de grupos de resistência, que buscavam manifestar seu direito à liberdade de expressão através da cultura.

A partir de 1980, o regime militar começou a perder suas forças, num período marcado por uma forte movimentação da sociedade civil que abriu espaço para a nova experiência democrática no Brasil e na gestão pública da cultura. Em 1985, o regime militar chegou a seu fim, e o marco dessa nova configuração democrática no país foi a Constituição de 1988, que para o campo da cultura:

reorienta as noções de cultura e de patrimônio, que abandonam a estreita vinculação com “fatos memoráveis da História do Brasil” atrelada firmemente ao passado, e insere o sentido do ‘patrimônio cultural’ e a memória dos grupos sociais. As políticas públicas mostram arejamento democrático e reorientação conceitual (CARVALHO et al., 2008, p. 5).

Em 1985 surgiu o Ministério da Cultura, e em 1986, Celso Furtado assumiu o ministério. Na época, o principal problema enfrentado pelo MinC era a escassez de recursos financeiros (que antes provinham do FNDE). Na tentativa de solucionar este problema, na gestão de Celso Furtado foi aprovada a Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, concedendo benefícios fiscais na área do imposto de renda para operações de caráter cultural ou artístico. Esses benefícios ficaram conhecidos como Lei Sarney, e de acordo com o próprio presidente, o desejo era mudar a ideia de que é o Estado apenas que deve sustentar a arte e a cultura. (CALABRE, 2009).

A partir de então o Estado abre efetivamente as portas para a intervenção do Mercado no campo da cultura. Simões e Vieira (2010) entendem que, a partir desse momento, o campo da cultura assume uma configuração de Mercado, o Estado passa a perder força como interventor desse campo e o Mercado passa a assumir papel central, como tomador de decisões, patrocinador, e definidor dos rumos do campo.

Em 1990, Fernando Collor de Melo foi eleito e houve o chamado desmonte do aparato institucional criado para o campo da cultura, o que constituiu um impacto negativo no campo (CALABRE, 2009). Em 1993 Collor foi deposto, sendo a presidência assumida por Itamar Franco e, posteriormente, por Fernando Henrique Cardoso.

Em 1991, a Lei Sarney foi substituída pela lei que instituiu o Programa Nacional de Incentivo à Cultura (Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991) ou Lei Rouanet. Essa lei buscava corrigir os problemas apresentados pela legislação anterior e gerou um novo impulso às produções culturais, ainda que nos primeiros anos tivesse havido diversas dificuldades de implementação. Dentro da lei estavam previstos três diferentes mecanismos de incentivo: (1) patrocínio ou doação, mais conhecido como mecenato; (2) Fundo Nacional de Cultura (FNC); (2) Fundo de Investimento Cultural e Artístico (Ficart). Em 1992, o Ministério da Cultura foi recriado em por meio da Lei nº 8.490 (CALABRE, 2009).

O mecanismo mais conhecido da Lei Rouanet é o mecenato, através do qual a União concede à pessoa física ou jurídica benefícios fiscais a título de doações ou patrocínios em projetos culturais previamente aprovados pelo MinC, ouvida a Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC) (CESNIK, 2007). De acordo com esse mesmo autor, a lei cria *limite de abatimento* de Imposto de Renda (IR) devido pela empresa, *modalidades de transferência* de recursos ao proponente e *segmentos de projetos culturais* com graus de abatimentos distintos. Assim, o limite de abatimento do IR devido pelo investidor é de 6%

para pessoa física e 4% para pessoa jurídica; a modalidade de transferência pode ser doação ou patrocínio; e o apoio a alguns segmentos específicos contam com o abatimento integral do IR, enquanto o abatimento normal de IR é de 30% no caso de patrocínio e 40% no caso de doação.

Em 2006, edições foram feitas na Lei Rouanet através do Decreto n. 5.761/06. Dentre as alterações advindas dessa edição, destacam-se a introdução dos editais, que surgem para superar o fato de alguns projetos serem aprovados numa instância (pelo MinC ou pela empresa) e não em outra. Com o mecanismo de editais, o projeto apoiado é o mesmo para o Estado e para a empresa financiadora, sem a necessidade de uma aprovação prévia do projeto (CESNIK, 2007).

Através dessas leis, percebe-se que os anos 90 são marcados por uma redemocratização neoliberal no campo da cultura, no qual, de acordo com Guimarães e Carvalho (2010), as políticas públicas culturais se restringiam a reforçar o sistema de incentivo que, para Carvalho (2009, p. 7):

são permeados pela lógica do mundo dos negócios, da eficiência, dos relatórios e prestações de conta, da concorrência por recursos escassos, e passam a constituir a realidade das organizações culturais. Pressionadas, elas despendem grande parte de seus esforços a tentar padronizar seus produtos e resultados e homogeneizar seus formatos organizacionais para se adequar às exigências dos financiadores.

Nesse cenário, prevalece a visão de mundo daqueles agentes que detém capital econômico, tendo eles o poder de definir as regras do jogo. As principais tensões no campo se dão entre esses agentes e aqueles que possuem capital simbólico acumulado no campo (CARVALHO, 2009). Cada agente assume, assim, um papel distinto:

Nesse espetáculo promovido com o dinheiro público não há lugar para todos. O governo lava as mãos em relação ao setor, 'fazendo a sua parte' no processo, ou seja, aprovando inúmeros projetos sem nenhum critério, levando o setor à condição de esmoleiro incompetente, pois menos de 20% dos proponentes de projetos efetivam o patrocínio. À empresa, o governo reserva o camarote. Normalmente, esta consegue reaver 100% (com resgate além do valor aplicado de 9% a 25%) do valor 'investido' em artes e espetáculos (na sua maior parte, eventos reservados ao seu público-alvo, voltados para a promoção de suas marcas). Ao contribuinte, que pagou a farra, resta a oportunidade de comprar ingressos ou produtos a preços extorsivos. (BRANT, 2003, p. 11)

Lira (2011, p. 49), reforça que apesar de ter elevado o número de investimentos em cultura, “esse mecanismo beneficiou a grande indústria cultural, marginalizando o pluralismo da cultura popular e denotando o viés aristocrático na produção cultural, concentrando-se no eixo Rio-São Paulo”.

Teixeira Coelho (1997) explica a indústria cultural nos seguintes termos:

A indústria cultural, cujo início simbólico é a invenção dos tipos móveis de imprensa por Gutemberg, no século XV, caracteriza-se, sugere seu nome, como fenômeno da industrialização tal como esta começou a desenvolver-se a partir do século XVIII. Seus princípios são os mesmos da produção econômica geral: uso crescente da máquina, submissão do ritmo humano ao ritmo da máquina, divisão do trabalho, alienação do trabalho. Sua matéria-prima, a cultura, não é mais vista como instrumento da livre expressão e do conhecimento, mas como produto permutável por dinheiro e consumível como qualquer outro produto (processo de reificação da cultura ou, como se diz hoje, de commodification da cultura, i.e., sua transformação em commodity, mercadoria com cotação individualizável e quantificável) (TEIXEIRA COELHO, 1997, p. 216).

De acordo com Bourdieu (2007b), o campo da indústria cultural (contraposto ao campo da produção restrita, como visto no início dessa seção) obedece à lei da concorrência para o alcance do maior Mercado possível, e a produção cultural é destinada a não-produtores (também chamados grande público ou público médio). Para o autor:

O sistema da indústria cultural – cuja submissão a uma demanda externa se caracteriza, no próprio interior do campo de produção, pela posição subordinada dos produtores culturais em relação aos detentores dos instrumentos de produção e difusão – obedece, fundamentalmente, aos imperativos da concorrência pela conquista do mercado, ao passo que a estrutura do seu produto decorre das condições econômicas e sociais de sua produção (BOURDIEU, 2001a, p. 136).

Ainda de acordo com este autor, a arte média, produzida pela indústria cultural, preocupa-se com a técnica e com a forma, tomando para seu uso recursos legitimados no campo da arte erudita. Essa preocupação em demasia com a técnica, entretanto, assume um papel ideológico, no qual as frações dominantes concedem ao artista o monopólio da produção cultural, contanto que seus produtos se mantenham longe de questões políticas e sociais (BOURDIEU, 2007b).

Adorno e Horkheimer (1985) reforçam esse caráter de manutenção do *status quo* da indústria cultural ao afirmarem que os monopólios culturais estão ligados aos interesses dos

setores mais poderosos da indústria (de aço, petróleo, eletricidade, química...). Também afirmam que, ao representar o mundo tal como ele é, tal indústria impede o surgimento de possibilidades de mudanças:

Justamente sua vagueza, a aversão quase científica a fixar-se em qualquer coisa que não se deixo verificar, funciona como instrumento da dominação. Ela se converte na proclamação enfática e sistemática do existente. A indústria cultural tem a tendência de se transformar num conjunto de proposições protocolares e, por isso mesmo, no profeta irrefutável da ordem existente (ADORNO E HORKHEIMER, 1985, p. 138).

Nessa mesma perspectiva, Teixeira Coelho (1997) afirma que, longe de dar acesso à cultura, a indústria cultural destrói formas culturais populares, filtrando a produção passível de entrar em seu mecanismo, o que impede que críticas sejam feitas aos modos culturais predominantes. “A indústria cultural é vista, assim, como fator de apatia e conformismo” (TEIXEIRA COELHO, 1997, p. 217).

A indústria cultural foi o setor mais favorecido com as leis de incentivo à cultura, que ganharam força a partir dos anos 90. Se por um lado, essas leis tiveram o mérito de chamar a atenção das empresas para o campo da cultural, pouco significaram no âmbito do estímulo cultural propriamente dito (TEIXEIRA COELHO, 1997), pois prevaleceram os interesses econômicos, incentivando pouco (ou quase nada) as culturas populares.

Apesar de chamarem a atenção das empresas, as leis de incentivo não conseguiram fazer com que os recursos advindos delas superassem os recursos governamentais no campo da cultura. Rubim (2007) apresenta dados do MinC que informam que dos oito bilhões investidos no campo da cultura, mais de sete bilhões foram recursos públicos, evidenciando que a lei só mobilizou 5% dos recursos das empresas, muitas delas públicas.

A seguir, apresenta-se o novo direcionamento dado ao campo da cultura a partir da ação do Estado brasileiro.

### 4.3 Transformações nas Políticas Culturais no Brasil a partir de 2003

Em 2003, tomou posse o então presidente Luiz Inácio Lula da Silva e o ministro da cultura Gilberto Gil, posteriormente substituído por Juca Ferreira no segundo mandato do presidente Lula. Foi a primeira vez que um governo de esquerda tomou posse na presidência da república, marcando um importante momento para a política nacional.

No campo da cultura, o principal marco da ruptura com a gestão neoliberal do governo anterior foi a publicação do primeiro documento na história brasileira com propostas e diretrizes para a área da cultura intitulado *A Imaginação a Serviço do Brasil: programa de políticas pública de cultura* (ALVES JR. et al., 2008). Nesse documento, o conceito antropológico de cultura foi defendido em detrimento da ideia de cultura como produto, reforçado pelas leis de incentivo, bem como a importância de uma política pública de cultura democrática e transversal. Guimarães e Carvalho (2010, p. 2) afirmam que esse é um momento de

arejamento do predomínio da concepção neoliberal nas políticas públicas culturais ao introduzir elementos simbólicos, identitários e substantivos na ação do Estado, e ensaiar um processo de formação de políticas com o forte discurso de participação da sociedade civil.

O Ministério da Cultura tentou resgatar seu papel institucional como “formulador, executor e articulador de políticas de cultura” (SOTO et al., 2010, p. 30). A retomada desse papel, como afirma Alves (2011), permite a retomada de temas e setores culturais deixados de lado durante as gestões anteriores, tal como o tema da cultura popular e seus realizadores, como no caso dos mestres da cultura popular. Nesse sentido, entre as mudanças instaladas pelo Ministério da Cultura na gestão de Gilberto Gil e Juca Ferreira, estão:

1) o alargamento do conceito de cultura e a inclusão do direito à cultura, 2) o público alvo das ações governamentais é deslocado do artista para a população em geral; 3) o Estado, então, retoma o seu lugar como agente principal na execução das políticas culturais; ressaltando a importância 4) da participação da sociedade na elaboração dessas políticas; e 5) da divisão de responsabilidades entre os diferentes níveis de governo, as organizações sociais e a sociedade, para a gestão das ações (SOTO et al., 2010, p. 30)

De acordo com Rubim (2010), a adoção de uma noção antropológica de cultura tem por objetivo romper com a noção restrita de cultura como patrimônio e arte, que por tanto tempo serviu para a elaboração de políticas públicas segregadoras e autoritárias. A cultura passa a ser pensada em três dimensões: a simbólica, a econômica, e a cidadã, dimensões estas que aparecem de maneira combinada nas justificativas teóricas e nos programas de ações desenvolvidos (ALVES, 2011).

Para Alves (2011), a dimensão cidadã foi muito fortemente trabalhada, por exemplo, no Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania - Cultura Viva, um dos principais marcos desse novo posicionamento do Estado no campo da cultura. Este programa, lançado em 2004, desenvolveu quatro ações, os Pontos de Cultura, o Cultura Digital, o Agentes Cultura Viva e o Escola Viva:

[...] o Ponto de Cultura como espaço de sedimentação da macro rede Cultura Viva - de organização da cultura em nível local e de mediação na relação entre Estado e sociedade e entre os outros Pontos, constituindo redes por afinidade; a Cultura Digital como um instrumento de aproximação entre os Pontos, que desencadeia um novo modo de pensar a tecnologia, envolvendo generosidade intelectual e trabalho colaborativo (por isso, o software livre, adotado como opção tecnológica e filosófica); os Agentes Cultura Viva como protagonistas de um processo que integra inclusão social, econômica, cultural, digital e política na construção de uma cidadania emancipatória; a Escola Viva como uma ação que integra o Ponto de Cultura à escola, apontando para um outro modelo de envolvimento social com a educação, que vai além dos muros escolares e ganha a cidade (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2004, p. 17).

A principal ação do Programa, entretanto, foram os Pontos de Cultura, que, de acordo com Gilberto Gil, “são intervenções agudas nas profundezas do Brasil urbano e rural, para despertar, estimular e projetar o que há de singular e mais positivo nas comunidades, nas periferias, nos quilombos, nas aldeias: a cultura local” (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2004, p. 8).

A ideia era que fossem fomentadas manifestações culturais que já são realizadas por comunidades, não tendo um modelo ou uma estrutura única. Logo, “o Ponto pode ser instalado em uma pequena casa, ou barracão, em um grande centro cultural, ou museu... Basta que os agentes da cultura viva se apresentem e se ofereçam” (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2004, p. 20).

Os recursos destinados à ação dos Pontos de Cultura são o financiamento e o apoio técnico e institucional, seja na divulgação, treinamento ou nas articulações promovidas. Após

a aprovação em edital público, são repassados aos pontos cinco parcelas, totalizando cento e oitenta mil reais. Há ainda o repasse de kit multimídia, e capacitações desenvolvidas pelo MinC ao longo do programa, bem como encontros e diversas ações associadas ao Cultura Viva, como sintetiza Lira (2011):

<b>Tipo</b>	<b>Como</b>	<b>Mecânica</b>
Financiamento	Descriminação por edital	Repasse de R\$180 mil dividido em 5 parcelas pagas durante 2 anos
Recursos Técnicos	Kit multimídia/ Financiamento	1º momento: doação de kit multimídia contendo câmera de vídeo, equipamento para gravação musical e 3 computadores operando com ilha de edição. 2º momento: Repasse de verba para ser destinada a compra de material multimídia de acordo com a atividade detalhada no Plano de Trabalho
Recursos Institucionais	Apoio na difusão e divulgação das ações através do aparato estatal.	Fomento a rede horizontal de transformação.
Treinamento	Capacitações de prestação de contas	Oficinas e palestras em parceria com outras instituições (Comuna, BNDS, Caixa Econômica Federal, Universidades Públicas)
Articulação em Rede	Teia, Fóruns, seminários	- Financiamento dos custos dos encontros realizados. - Financiamento de uma Rede de PdC (mínimo 4) solicitando contrapartida de 1/3 do valor total do convênio.

Quadro 2 - Síntese dos recursos destinados para execução do Ponto de Cultura  
Fonte: Lira (2011, p. 57)

Para se tornar um conveniado e receber a “chancela” de Ponto de Cultura, o coletivo precisa elaborar um projeto e submetê-lo ao edital do programa. O projeto é avaliado por uma Comissão Nacional de Avaliação, composta por autoridades governamentais e personalidades culturais, e havendo a inclusão por seleção, é celebrado convênio com o Ministério da Cultura (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2004).

Para a construção desse programa e para o desenvolvimento dos Pontos da forma como foram idealizados, o conceito de Gestão Compartilhada e Transformadora é uma espécie de norteador de como os trabalhos devem ser desenvolvidos nesses coletivos. Alicerçando este conceito estão os de autonomia, protagonismo e empoderamento, que tem em si a nova ideologia das políticas culturais promovidas a partir de 2003 e:

são conceitos em construção e seus significados só ganham relevância na proporção em que se relacionam e quando expressam as experiências dos próprios Pontos de Cultura, contribuindo para a construção de uma gestão compartilhada e transformadora (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2004, p. 35).

A interlocução entre Estado e sociedade civil é outra mudança considerada central para Rubim (2010), marcando a busca por uma nova forma de gestão, democrática e participativa. Soto et al. (2010) explicam que a democracia pode ser tanto representativa quanto participativa. Na primeira, o povo elege seus representantes e, após devidamente representados, não participam ativamente da gestão, limitando seu poder de participação ao voto. Ao contrário, na democracia participativa, há um processo denominado empoderamento da população, que dialoga com o governo “através da articulação das instâncias de representação aos mecanismos de participação social, em arenas públicas” (SOTO et al., 2010, p. 27).

Nessa perspectiva, passou a haver uma preocupação do Estado em fazer com que a sociedade civil participasse efetivamente da construção das políticas públicas de cultura, até porque, para atender a um conceito de cultura tão abrangente quanto o antropológico, faz-se necessário uma parceria entre Estado e sociedade. Assim, políticas mais consistentes e permanentes que atendessem as necessidades efetivas dos agentes que participavam do campo da cultura, foram desenhadas (RUBIM, 2010). Proliferaram, portanto, “encontros, seminários, câmaras setoriais, consultas públicas, conferências” (RUBIM, 2010, p. 14), a fim de escutar a população.

A I e a II Conferências Nacionais de Cultura, ocorridas respectivamente em 2005 e 2009, foram um importante exemplo dessa abertura à participação cidadã. Entendidas como instância de consulta pública periódica do Conselho Nacional de Cultura, objetivam colher subsídios para a construção do Plano Nacional de Cultura (PNC) e do Sistema Nacional de Cultura (SNC) (SOTO et al., 2010).

O PNC foi, de acordo com Alves (2011), o catalisador do processo de constitucionalização da cultura, que marcou a retomada da capacidade decisória do Estado. Aprovado em novembro de 2011, o texto do PNC é composto por modalidades estruturadoras, nomeadamente, os valores e conceitos, os desafios, as estratégias e diretrizes gerais, o planejamento e execução, a implementação e acompanhamento, a avaliação e revisão. O conteúdo do plano está resumido nas estratégias que tem dez anos de duração antes

da primeira revisão, constituindo uma política de longo prazo. As diretrizes gerais e estratégicas são: fortalecer a ação do Estado no planejamento e execução das políticas culturais; proteger e valorizar a diversidade artística e cultural brasileira; universalizar o acesso dos brasileiros à fruição e produção cultural; ampliar a participação da cultura no desenvolvimento socioeconômico sustentável e consolidar os sistemas de participação social na gestão das políticas culturais (ALVES, 2011).

De acordo com Teca Carlos, da diretoria de articulação institucional da Fundarpe, para fazer parte do PNC, o Estado e os municípios precisam ter um conselho democrático e paritário, que avalia e fiscaliza os recursos destinados a ele, um plano com as metas decenais, e um fundo para assegurar a implementação da política pública. Segundo a mesma, a cada Estado é dado um período de adequação para se adequar ao plano (TECA CARLOS, entrevista, 04/07/2012).

O PNC é o operador do Sistema Nacional de Cultura, fornecendo-lhe os conteúdos, diretrizes, objetivos e métodos de avaliação (ALVES, 2011). A implementação do SNC marcou a divisão de responsabilidades entre os diferentes níveis de governo na construção e implementação de políticas públicas de cultura. Esse sistema consiste num:

modelo de gestão e promoção conjunta de políticas públicas de cultura, pactuadas entre os entes da federação e a sociedade civil, que tem como órgão gestor e coordenador o Ministério da Cultura em âmbito nacional, as secretarias estaduais/distrital e municipais de cultura ou equivalentes em seu âmbito de atuação, configurando desse modo, a direção em cada esfera de governo (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2009, p. 17).

Instituído em 2005, através da Proposta de Emenda à Constituição (PEC) nº 416, o objetivo do SNC é construir e implantar políticas públicas de cultura democráticas e permanentes, articuladas entre os entes da federação e a sociedade civil, de modo a efetivar o Plano Nacional de Cultura (PNC), promovendo o desenvolvimento - humano, social e econômico - com pleno exercício dos direitos culturais e acesso aos bens e serviços culturais (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2009; ALVES JR. et al., 2008).

São elementos do SNC os Órgãos Gestores da Cultura, os Conselhos de Política Cultural, as Conferências de Cultura, os Planos de Cultura, os Sistemas de Financiamento à Cultura, os Sistemas Setoriais de Cultura (quando pertinente), as Comissões Intergestores Tripartite e Bipartites, os Sistemas de Informações e Indicadores Culturais e o Programa

Nacional de Formação na Área da Cultura, cada uma com representação federal, estadual e municipal (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2009).

Teca Carlos explica que a ideia é que o SNC funcione como o Sistema Único de Saúde, o Sistema de Educação ou o Sistema de Assistência Social, alinhando estratégias municipais, estaduais e nacionais para a cultura. Apesar de ter sido instituído em 2005, o SNC só foi aprovado pela câmara dos deputados em 2012, e à época da realização dessa pesquisa estava em trâmite no senado. Com a implementação desse sistema, Teca Carlos afirmou que uma das conquistas será a implementação de Secretarias de Cultura nos municípios, que geralmente estão atreladas à área de turismo, esporte e até mesmo educação (TECA CARLOS, entrevista, 04/07/2012).

Assim, percebe-se que no rol das mudanças no campo da cultura ocorridas a partir de 2003, está a maior autonomia dada às secretarias estaduais e municipais de cultura, que passam a ter o papel essencial de consolidar os sistemas estaduais e municipais de cultura e garantir a participação da sociedade civil na definição das prioridades, controle e acompanhamento das políticas culturais. Nesse ínterim, Guerra et al. (2011, p. 12) destacam que em Pernambuco, essa mudança pode ser percebida com “o fortalecimento da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe) e a criação e solidificação do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura) nos últimos anos”.

Diante dessas mudanças, Guimarães e Carvalho (2010) analisam o efetivo caráter transformador que as práticas discursivas presentes do governo Lula imprimem ou não às políticas públicas de cultura no Brasil. A partir de tal análise, os autores identificaram que na essência dessas práticas discursivas, percebe-se a adequação e o sutil ajuste às conveniências dialógicas do Mercado. Para eles:

Os discursos de ruptura deixaram ver, na essência que subjaz nos textos e nas práticas discursivas, a força ideológica da aparência, do opaco que esconde a reprodução do que é sem orientação pelo que poderia ser, ou seja, da efetiva transformação das estruturas de dominação (GUIMARÃES; CARVALHO, 2010, p. 16).

Assim, os autores analisam que as políticas posteriores a 2003, em sua essência, não rompem com as orientações econômicas, vendo, como outrora, a cultura como um produto, só que dessa vez com um potencial econômico ainda mais forte para o país. Para tanto, constrói-se no discurso do governo a ideia de que a cultura brasileira tem um diferencial que pode

ganhar contorno econômico, formulando-se a expectativa de que trabalhar a cultura pode trazer a solução dos problemas sociais e econômicos existentes no país. Assim, a cultura recebe o significado de um elemento nacional que pode ser vendido em outros países e com isso, promover melhores condições de existência e qualidade de vida (GUIMARÃES; CARVALHO, 2010).

No Programa Cultura Viva, um dos marcos das mudanças ocorridas nas políticas públicas no país, também foram identificadas incompatibilidades em relação à nova proposta do Estado para o campo da cultura. Segundo Holanda et al. (2011) as ações transversais entre os ministérios, Estados e municípios, previstos na cartilha do Cultura Viva não foram implementadas; houve atraso nos repasses dos kits multimídia e das verbas, bem como a falta de orientação em tempo hábil e o fornecimento de informações desconexas por parte do MinC; a impossibilidade de fechar relatórios trouxe um incontornável descompasso administrativo que resultou na inviabilidade gerencial de muitos Pontos de Cultura. Ainda para essas autoras, o planejamento do programa não previu sua operacionalização diante do aparato burocrático estatal.

Esses descompassos demonstram que, muito além do que é dito pelo Estado sobre as políticas culturais posteriores a 2003, existem questões ideológicas e operacionais que causam certas ambiguidades no discurso dessas políticas e, conseqüentemente, na sua operacionalização.

Dando continuidade ao histórico das políticas culturais, na seção a seguir, serão exploradas as principais ações realizadas em Pernambuco, o contexto de pesquisa desse trabalho.

#### **4.4 Contando a história das Políticas Culturais em Pernambuco**

De acordo com Alves (2011), a região Nordeste vem se destacando cada vez mais nos programas, políticas, e ações empreendidas pelo Ministério da Cultura a partir de 2003. Em 2006, essa região foi a segunda do país em destinação de recursos, chegando a um total de R\$133 milhões investidos (crescimento de mais de 100% em 4 anos). No âmbito do Programa Cultura Viva, o Nordeste ocupa a segunda colocação em número de pontos de cultura em

funcionamento (33,79% do total nacional), e no âmbito do Programa Nacional de Patrimônio Imaterial, possui nove dos vinte e dois bens de natureza imaterial registrados no Brasil. Além disso, os Estados nordestinos são os mais “concatenados com os temas mais candentes que integram o núcleo do arranjo político e jurídico mobilizado a partir de 2003” (ALVES, 2011, p. 131).

Nessa região localiza-se o Estado de Pernambuco, pioneiro em diversas ações culturais e movimentos de resistência, geralmente voltados para a cultura popular, linguagem de forte expressão no Estado e importante instrumento de emancipação. Como afirmou Carlos Carvalho, Diretor de Políticas Culturais da Secretaria de Cultura do Estado, “o Estado de Pernambuco é um modelo, hoje ainda se constitui um modelo de política pro resto do Brasil. Nós somos copiados por muitos outros Estados nesse nosso modelo” (CARLOS CARVALHO, entrevista, 21/06/2012).

O Movimento de Cultura Popular (MCP) foi um exemplo desse pioneirismo característico do Estado. Realizado à época da gestão de Miguel Arraes na prefeitura do Recife (1959-1962) e no governo do Estado de Pernambuco (1963-1964), esse movimento nasceu com a perspectiva inicial de coordenar as atividades educativas na cidade e contribuir para a elevação cultural do povo recifense. Surgiu da necessidade identificada pela prefeitura da cidade de investir no ensino das camadas populares da população, uma vez que este apresentava índices alarmantes de precariedade, e se alastrou por outros Estados, que viram nessa iniciativa um importante passo para a educação popular. Através desse movimento, encabeçado por intelectuais e artistas da época, várias escolas foram abertas na cidade do Recife, inúmeros alunos foram formados (de crianças a adultos), várias realizações culturais foram executadas, e diversos agentes da sociedade civil (empresas, ONG, políticos, etc.) se envolveram em defesa da causa.

O MCP partiu do conceito transformador de cultura popular, entendendo-a como arma para o combate à alienação intelectual e cultural, e utilizou-se da conscientização das massas populares, de debates dos problemas sociais e econômicos e da produção artística. Assim, educação e cultura eram vistos como instrumentos essenciais para a construção de uma sociedade mais democrática, e os meios empregados pelo movimento punham em evidência a situação de pobreza e miséria que caracterizava a vida das camadas menos favorecidas economicamente (WEBER, 1984).

De acordo com o artigo 1º de seu Estatuto, o objetivo do MCP era:

1. promover e incentivar, com a ajuda de particulares e de poderes públicos, a educação de crianças e adultos; 2. atender o objetivo fundamental da educação que é o de desenvolver plenamente todas as virtualidades do ser humano, através da educação integral de base comunitária, que assegure, também, de acordo com a Constituição, o ensino religioso facultativo; 3. proporcionar a elevação do nível cultural do povo, preparando-o para a vida e para o trabalho; 4. colaborar para a melhoria do nível material do povo, através da educação especializada; 5. formar quadros destinados a interpretar, sistematizar e transmitir os múltiplos aspectos da cultura popular (WEBER, 1984, p. 12).

É interessante observar o envolvimento de grande parte da sociedade a favor do movimento. Não foi uma iniciativa apenas da prefeitura, mas contou com diversos segmentos como indústrias, empresas, universidade, sociedade civil. Naturalmente, cada um desses agentes tinha um interesse específico em apoiar o movimento, entretanto, todos os esforços parecem ter sido canalizados para o fim principal: formar cidadãos das camadas populares.

Em 1964, depois de muitas tentativas de conter o movimento por parte das “camadas produtoras” e também de integrantes do poder público estatal, o movimento foi extinto pelo governo militar que se instituiu. O MCP representava um perigo à ordem estabelecida por ser um empreendimento educacional e cultural vinculado às camadas populares, que incitava-os à transformação social, e cuja *performance* já ultrapassara as fronteiras de Recife (WEBER, 1984).

Percebe-se, através desse movimento, a força emancipadora que a cultura popular possui, principalmente quando aliada à educação, e que esse potencial foi percebido e explorado em Pernambuco desde antes da ditadura, o que coloca esse Estado um passo a frente no que se refere a marcos históricos da cultura popular.

Com o golpe militar, a cultura passa a ser vista como uma questão de segurança nacional e como uma ferramenta utilizada para fins de melhorar a imagem interna e externa do governo (CARVALHO, 2009; CARVALHO et al., 2008). Há uma preocupação em valorizar o patrimônio “de pedra e cal” no sentido de preservar a história e identidade do povo brasileiro ali presente. Assim, na década marcada economicamente pelo chamado milagre econômico brasileiro (de 1969 a 1973), é criado o Programa Integrado de Reconstrução das Cidades Históricas do Nordeste (MENEZES, 2008).

Este programa foi projetado por um grupo interministerial composto pelo Ministério do Planejamento que estava na direção do programa; Ministério da Indústria e Comércio,

representado pela Embratur; Ministério do Interior, representado pela Sudene e Ministério da Educação e Cultura, representado pelo IPHAN. Dos nove Estados do nordeste, foram selecionadas 28 cidades. Entre os critérios de seleção estavam o fato de os monumentos, casas e igrejas dessas cidades representarem os ciclos da cana de açúcar, do couro e do algodão. Os monumentos revitalizados deveriam se tornar economicamente rentáveis, gerando renda e emprego através do turismo (OLIVEIRA, 2008).

O que era revitalizado, na realidade, eram os monumentos que contavam a história das classes dominantes do Brasil, e não das classes historicamente desfavorecidas econômica e socialmente. As senzalas, por exemplo, não foram vitalizadas, mas sim a casa grande dos senhores de engenho, as igrejas monumentais, dentre outros elementos que contam a história da dominação de uma classe favorecida sobre os desprovidos de terra e capital (TECA CARLOS, entrevista, 04/07/2012).

Através desse programa, cada Estado elaborava projetos de reconstrução de seus monumentos históricos e, caso aprovados, o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) assumia o papel de repassar os recursos para o Estado junto a Secretaria de Planejamento da Presidência da República (SEPLAN), além de fiscalizar as ações executivas desde as licitações das obras.

Para agilizar os projetos e as execuções, entidades estaduais precisaram ser criadas. A partir dessa necessidade, em 1973 nasce a Fundarpe, estruturada inicialmente na figura jurídica de uma fundação criada pelo Banco do Estado de Pernambuco, uma pessoa jurídica de direito privado. Essa forma de fundação era mais vantajosa para o programa diante da possibilidade de maior flexibilidade para seu funcionamento, flexibilidade esta que não seria alcançada caso as ações fossem de responsabilidade de um órgão oficial, sujeito às normas burocráticas comuns em repartições públicas (MENEZES, 2008).

Pernambuco foi anfitrião do programa e pioneiro na indicação de lei federal de proteção do patrimônio artístico e histórico. Os arquitetos que trabalhavam nos projetos de reconstrução dos monumentos históricos (Fernando Barros Borba, José Luiz Mota Menezes, e outros) começaram a colaborar na instalação organizacional da Fundarpe e em suas finalidades culturais (MENEZES, 2008).

A história do campo da cultura em Pernambuco está intimamente associada às atividades da Fundarpe, agente importante nesse campo, que hoje é um dos principais porta-vozes do Estado. Por esse motivo faz-se importante neste trabalho entender a história desse

órgão. A Fundarpe é o órgão executor da política pública do Estado de Pernambuco e, no momento de seu surgimento, estava responsável pela proteção e restauração de monumentos históricos (bens materiais), e pelo incentivo à cultura pernambucana (MENEZES, 2008).

Como afirmou Teca Carlos (entrevista, 04/07/2012), sobre as atribuições iniciais desse órgão:

Ela foi criada para se responsabilizar pela questão do Patrimônio. Não tinha essa discussão do patrimônio material e imaterial não. O patrimônio aí era o patrimônio de pedra e cal, para ser bem honesta. Então a origem da Fundarpe foi exatamente aí, depois foi ampliando para outras questões, mas a origem da sua criação era para cuidar do tombamento das obras de pedra e cal.

Por algum tempo desde sua criação, a Fundarpe teve dependência relativa do governo, entretanto, em 1975, através da Lei nº 6.873/75, ela é vinculada à Secretaria de Educação e Cultura, e em 1979 à Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes, situação que se estende até 1987. Esse vínculo com o Estado a transforma num órgão de administração indireta, controlado pelo governo estadual, sendo este último fiel ao Estado federal, de regime ditatorial.

Financeiramente, a Fundarpe passou por dificuldades. Desde sua fundação, foi dependente de recursos do governo federal através do Programa Integrado de Restauração das Cidades Históricas, mas mesmo depois de transformado em órgão de administração indireta, não teve destaque orçamentário algum no Estado. A partir dessa crise, que se agravou em meados dos anos 1983, as obras de restauração vão deixando a cena e cedendo lugar para o crescimento das ações da Diretoria de Assuntos Culturais. Através desse redirecionamento das ações em função de sua perspectiva financeira, a Fundarpe esperava que a via da cultura consagrando eventos e outras atividades poderia ser uma maneira de sobreviver (MENEZES, 2008).

É notável que a história da Fundarpe revela, em cada momento histórico, a postura do governo em relação à cultura. Com o fim da ditadura militar, Miguel Arraes voltou ao governo do Estado (1987-1990), governador este visto como “o próprio porta-voz das esquerdas e até mesmo dos comunistas” (WEBER, 1984, p. 26). Seu *slogan* no que diz respeito à cultura dizia: *Gestão cultural pelas mãos do povo*, refletindo a ideologia do Movimento de Cultura Popular do Governo Arraes de antes de 1964. Nessa gestão foi extinta

a Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes e criada a Secretaria de Educação, Cultura e Esportes (MENEZES, 2008).

Nesse período histórico, grandes nomes assumem a diretoria da Fundarpe, como Jaci Bezerra, o literário Tarcísio Pereira, e a atriz Lêda Alves. Há uma reforma na estrutura da instituição, que aumenta consideravelmente, e o quadro de funcionários da fundação é incluído permanentemente nos do Estado de Pernambuco.

Nesse momento, a cultura popular ganhou novamente grande visibilidade, principalmente na gestão de Lêda Alves, na qual o pensamento de Hermilo Borba Filho, com quem foi casada, esteve presente. Hermilo foi um importante pesquisador cultural, que trabalhou os folguedos populares de Pernambuco e atuou no MCP. A visão desses personagens sobre a cultura do Nordeste

ajudou a revisitar a cultura identificadora dessa região, ora bem representada pelos folguedos populares e, no teatro, pelo próprio Hermilo e Ariano Suassuna. Ações são realizadas no campo da intervenção dos bens imóveis e livros passam a ser editados com vistas à valorização da cultura brasileira daquele Nordeste [...] O folguedo popular, integrado à filosofia da fundação em relação à cultura, reviveu um dos momentos extraordinários com o Maracatu de Baque-Solto [...] Artistas populares foram, na gestão de Lêda Alves, valorizados ao se tornarem ídolos conhecidos do grande público (MENEZES, 2008, p. 133).

Esse momento parece ter sido um dos marcos do campo da cultura e no subcampo da cultura popular em Pernambuco, por ser constantemente citado pelos gestores da Fundarpe entrevistados, e também por alguns produtores. Em entrevista, Carlos Carvalho falou da importância desse momento uma vez que Lêda Alves “deu voz e vez às camadas menos favorecidas da cultura, elevando a área da cultura popular” (CARLOS CARLVALHO, entrevista, 21/06/2012). Teca Carlos ressaltou a importância de Lêda ter colocado na Fundarpe Mestre Salustiano, do Maracatu de Baque Solto, o que revolucionou o modo de pensar e fazer a gestão desse órgão (TECA CARLOS, entrevista, 04/07/2012). Severino Pessoa disse que sua ação foi importante para a criação da Associação do Maracatu e de sua institucionalização jurídica através da criação de CNPJ, ação que se alastrou pelos demais grupos de maracatu do Estado (SEVERINO PESSOA, entrevista, 03/07/2012).

Entre os anos de 1991 a 1994, esteve no governo do Estado o advogado Joaquim Francisco de Freitas Cavalcanti. Nessa época, Pernambuco se destacava no cenário nacional com o surgimento do movimento musical Manguê Beat liderado por Chico Science. Esse

movimento tinha por característica principal o estabelecimento de relações entre ritmos novos vindos do exterior e aqueles nativos em Pernambuco. Ele despertou o Brasil para uma releitura moderna dos sons típicos do Nordeste, revelando para o país o que acontecia tradicionalmente nessa região (MENEZES, 2008).

Em 1993, o governador sancionou a Lei Estadual de Incentivo à Cultura, Lei nº 11.005 de 20 de dezembro de 1993, que instituía o Sistema de Incentivo à Cultura (SIC). O Sistema, de certo modo espelhando-se na Lei Federal do mesmo gênero, compreendia os seguintes mecanismos: Fundo de Incentivo à Cultura e Mecenato de Incentivo à Cultura. O Estado foi pioneiro em legislação desse gênero (MENEZES, 2008).

Em 1995, Miguel Arraes reassumiu o cargo de governador do Estado (agora filiado ao Partido Socialista Brasileiro), exercendo-o até 1999. A presidência da Fundarpe ficou sob responsabilidade de Raimundo Carrero e aconteceu a criação da Secretaria de Cultura que ficou sob direção de Ariano Suassuna e representou maior independência em relação às atividades de educação e esportes. Porém, se instalou uma maior probabilidade de conflitos entre a nova Secretaria de Cultura e a Fundarpe, uma vez que esta última havia sido criada para funcionar como uma secretaria de cultura. Ariano Suassuna valorizou as manifestações culturais populares e teve grande apoio das camadas que desenvolviam essa cultura (MENEZES, 2008).

Em 1998 (último ano da gestão de Miguel Arraes), Raimundo Carrero deixou a presidência da Fundarpe e quem assumiu foi Jair Justino Pereira, cujo *slogan* afirmava que sua gestão representaria “100 dias que iriam abalar Pernambuco”. Nessa gestão a Fundarpe realizou vários eventos, dentre eles, vários foram voltados para a cultura popular como criação de pólos carnavalescos, a Festa da Lavadeira, o encontro de Maracatus de Baque-Solto, a ida do Boi Macuca para a Copa do Mundo, o incentivo do São João de Caruaru, dentre outros (MENEZES, 2008).

Em 1999, Jarbas Vasconcelos foi eleito governador do Estado. Bruno Lisboa assumiu a presidência da Fundarpe e manteve seu cargo durante os dois mandatos de Jarbas. Houve uma continuação do Programa de Incentivos à Cultura baseado na renúncia fiscal, que acabou atendendo principalmente a produção cultural de iniciativa privada, não governamental (MENEZES, 2008).

No ano 2000, em âmbito nacional, houve a criação do Decreto nº 3.551 de 4 de agosto de 2000, criando o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial. Tal feito repercutiu

diretamente no campo da cultura em Pernambuco, que em 2002 instituiu por meio da Lei nº 12.196, de 2 de maio de 2002, o Registro do Patrimônio Vivo do Estado de Pernambuco (RPV-PE). De acordo com esse registro, a lei incide, até hoje, sobre as pessoas ou grupos que detenham conhecimentos para a produção ou preservação de manifestações que sejam representativas da cultura (MENEZES, 2008).

Alexandra Lima (entrevista, 27/06/2001), coordenadora de cultura popular da Secult-PE, vê essa lei como um importante marco legal para esse subcampo, por estimular os mestres de grupos tradicionais a continuarem repassando seus saberes através da oralidade, preservando importantes elementos culturais de Pernambuco. De acordo com a entrevistada, os mestres e grupos tradicionais recebem bolsas de oitocentos reais e mil e seiscentos reais respectivamente quando aprovados em concursos abertos no fim de cada ano.

Em 2001, João Paulo, do Partido dos Trabalhadores (PT), ganhou a eleição para prefeito da cidade do Recife, o que representou um importante momento para a gestão pública na cidade e no Estado, de acordo com Severino Pessoa. Para o entrevistado, a eleição de João Paulo para a gestão pública da cidade foi um presságio de tudo o que estava por acontecer em 2003, com a assunção de Lula na presidência, e em 2007, com o governo de Eduardo Campos, no que se refere à valorização e alavancagem da cultura popular (SEVERINO PESSOA, entrevista, 03/07/2012).

Em 2002, o Funcultura foi consolidado através da Lei nº 12.310, de 19 de dezembro de 2002, em substituição ao SIC, que funcionava nos moldes da Lei Rouanet. A consolidação dessa lei foi resultado de grande mobilização de todo o segmento cultural pressionando o Estado, ou seja, não foi só uma iniciativa do governo (TECA CARLOS, entrevista, 04/07/2012; CARLOS CARVALHO, entrevista, 21/06/2012). Em 2003 já foram aprovados 55 projetos nesse findo, totalizando 3,5 milhões (MENEZES, 2008).

Em 2003, a Fundarpe voltou a se vincular com a Secretaria de Educação e Cultura, presidida pelo ex-reitor da UFPE, Mozart Neves Ramos, uma vez que a Secretaria de Cultura foi extinta no governo Jarbas. Nesse ano, Lula assumiu a presidência da república, e Gilberto Gil, o Ministério da Cultura. Foi um momento histórico para o país e para o campo da cultura, repercutindo em Pernambuco. Para o entrevistado Carlos Carvalho, Gilberto Gil humanizou o Ministério, promovendo discussões não mais “em cima do papel”, mas no campo, o que revolucionou o “fazer” desse órgão.

A sociedade civil também vê de forma positiva essa nova gestão presidencial e ministerial. Este reconhecimento parece decorrer do fato de que os agentes do campo parecem se identificar com Gilberto Gil por ele ser artista e conhecer o campo da cultura. Este fato parece ter contribuído com a legitimação de sua posição enquanto ministro da cultura nos anos de 2004 a 2008. Citam, por exemplo, o “aumento do financiamento, da organização, no número de editais no Brasil como forma de política cultural e de distribuição de renda para a produção cultural efetiva” (AFONSO OLIVEIRA, entrevista, 10/07/2012).

Em dezembro de 2005, aconteceu a I Conferência Estadual de Cultura em dezembro, que tinha como objetivo, dentre outros, levantar diretrizes e propostas para o Plano Nacional de Cultura (MENEZES, 2008). Também foram realizadas as primeiras articulações para a implementação do SNC, sistema definido para as três esferas de governo, com a participação da população em Conselhos de Políticas Culturais e fundo e orçamento participativo (MENEZES, 2008).

Nesse ano também aconteceram o 1º Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares (SNPPCP) e, em 2006, o 1º Encontro Sul Americano de Culturas Populares, bem como o II SNPPCP. Tais eventos repercutiram sensivelmente no Estado de Pernambuco.

Os agentes do campo da cultura em Pernambuco, de uma forma geral, avaliam como importante este momento, uma vez que a cultura, principalmente a popular, passou a ser tratada com maior seriedade pelo Estado, havendo momentos de troca entre grupos de cultura popular de todo o país:

Eu acho que houve um movimento maior. Eu acho que a gente se conheceu melhor quando... houve muitos seminários criados pelo Ministério da cultura na época, e com isso a gente conheceu outros grupos de outros estados e até de outros países, tá entendendo? E foi muitas coisas boas [...] Eu acho que quando Gil entrou como ministro foi isso que alavancou a cultura popular, não só a popular como a indígena, a cigana, eu vi muitos editais... a gente quando ia pros seminários, a gente conhecia muitas coisas, e até ai eu volto também, as redes que foram criadas, né? (MANUEL SALUSTIANO, entrevista, 09/07/2012).

Em 2007, Eduardo Campos foi eleito governador de Pernambuco, momento este que foi apontado nas falas dos gestores da Fundarpe/Secult-PE entrevistados como um marco importante para a construção de uma política cultural no Estado. Em seus primeiros quatro anos de gestão (2007 a 2011) ele nomeia Luciana Azevedo presidente da Fundarpe.

Vale a pena ressaltar que a perspectiva relacional de Bourdieu (1996, 2001, 2007a, 2007b, 2007c) possibilita ir além do discurso desses gestores. Permite compreender que as transformações no sentido de implementar uma política cultural no Estado não foram uma iniciativa desses agentes somente, mas sim fruto de toda uma mobilização da sociedade civil que vinha pressionando o Estado, e até mesmo de reconfigurações dentro do próprio Estado que, em 2003, por exemplo, que teve um candidato de “esquerda” eleito para assumir a presidência da república.

Nessa época, a Secretaria Especial de Cultura foi criada, ficando sob a direção de Ariano Suassuna, que, de acordo com os entrevistados, não assumiu a tarefa de planejamento da política cultural que a Secretaria, em tese, deveria ter. Para Carlos Carvalho (entrevista, 21/06/2012):

Ele [Eduardo Campos] criou a Secretaria Especial de Cultura com doutor Ariano Suassuna. Mas, quem fazia a política era a Fundarpe. Doutor Ariano cuidava das salas de espetáculos, dava um conceito e quando eu tou dizendo isso, não é com desdém não. É porque ele teve uma função específica. Mas quem geria a política, quem botou pra moer o moinho de caldo de cana fomos nós [Fundarpe].

Profissionais de produção cultural do Estado levantaram críticas sobre o papel que Ariano desenvolveu na secretaria nessa época, evidenciando um “problema institucional” (órgãos que não desenvolvem as devidas atribuições) pelo qual passou o campo da cultura em Pernambuco:

Ariano Suassuna é um ótimo intelectual, um pensador da cultura, mas que ele se utiliza dos recursos da cultura pra divulgar sua estética e isso é um desvio... é um desvio do recurso público muito grave. E aí Eduardo constrói a... bota Ariano Suassuna na Secretaria de Cultura, no seu primeiro ano no setor do governo, na verdade não era a Secretaria de Cultura era uma Secretaria Executiva, mas uma diretoria (AFONSO OLIVEIRA, entrevista, 10/07/2012).

Nesses primeiros quatro anos de gestão de Eduardo Campos, deu-se início a construção do Plano Pernambuco Nação Cultural, também denominado plano de gestão da Fundarpe, que teve como inspiração inicial a 1ª Conferência Estadual de Cultura, o programa de governo Eduardo Campos e o Programa Cultural para o Desenvolvimento do Brasil, do governo federal. De acordo com este plano, as referências que constituem os pilares básicos para o desenvolvimento da política pública de cultura do Estado passam a se basear no

entendimento amplo do modelo democrático de desenvolvimento regionalizado inclusivo para a implementação de ações estruturadoras, permanentes e holísticas, sustentáveis e transversais em construção permanente com o tecido cultural e demais órgãos do governos e instâncias federativas (FUNDARPE, 2009).

Este plano contém as bases da lei para política cultural de Pernambuco que: regulamenta o modelo de cogestão com a criação do Sistema Estadual de Cultura em sintonia com o SNC; cria unidades modulares de planejamento (as chamadas Regiões de Desenvolvimento que são Sertão do São Francisco, Sertão do Agreste, Sertão Central, Sertão de Itaparica, Sertão do Pajeú, Sertão do Moxotó, Agreste Meridional, Agreste Central, Agreste Setentrional, Região Metropolitana Norte, Região Metropolitana Sul, Região Metropolitana Centro, Mata Norte e Mata Sul) que se conectam em todo o Estado, tendo como objetivo geral integrar esforços de potencialização das ações culturais nas suas dimensões simbólica, cidadã e econômica; e institui eixos da política cultural do Estado, descritos no quadro 3.

A lei que institui a política cultural do Estado ainda não foi consolidada, de acordo com as observações realizadas e os gestores da Fundarpe entrevistados. O que existe é um anteprojeto de lei, construído nesses primeiros quatro anos de gestão de Eduardo Campos, que foi apresentado na II Conferência Estadual de Cultura, em 2009, e cujas bases estão contidas no Plano Pernambuco Nação Cultural acima mencionado. Atualmente esse anteprojeto vem sendo reavaliado pelo próprio Estado, para que futuramente possa ser transformado em lei.

A lei que institui a política cultural do Estado ainda não foi consolidada, de acordo com as observações realizadas e os gestores da Fundarpe entrevistados. O que existe é um anteprojeto de lei, construído nesses primeiros quatro anos de gestão de Eduardo Campos, que foi apresentado na II Conferência Estadual de Cultura, em 2009, e cujas bases estão contidas no Plano Pernambuco Nação Cultural acima mencionado. Atualmente esse anteprojeto vem sendo reavaliado pelo próprio Estado, para que futuramente possa ser transformado em lei.

Carlos Carvalho (entrevista, 21/06/2012) prevê que haja uma discussão pública sobre esse anteprojeto antes que ele vire lei efetivamente, mas esse debate que reavaliaria as bases da lei de política cultural do Estado com a sociedade civil ainda não foi instituído formalmente.

Eixos	Descrição
1. Constituinte Cultural: Institucionalização da Política Pública de Cultura	Tem por objetivo institucionalizar o Plano, transformando-o na Lei de Política Pública de Cultura ou Constituinte Cultural de Pernambuco. No Brasil, Pernambuco seria o primeiro Estado a estabelecer uma lei estadual de política pública de cultura. O projeto de lei pretende regulamentar a posição do Estado frente às atividades culturais, estabelecendo conjuntamente com a sociedade diretrizes, estratégias, princípios e objetivos. Essa lei também regulamentará o modelo de co-gestão a partir da criação do Sistema Estadual de Cultura que estará em sintonia com o Sistema Nacional de Cultura.
2. Dinamização da rede de museus e equipamentos, implantação da rede e territorialização da política nas 12 RDs.	Tem por objetivo identificar em cada RD e no arquipélago de Fernando de Noronha equipamentos culturais e museus que possam ser recuperados fisicamente e passem a funcionar como estações culturais. Às estações culturais cabe desenvolver a política pública de cultura e promover conexões territoriais funcionando em rede. Também haverá rede por linguagens (teatro, dança, música etc.).
3. Desenvolvimento das ações permanentes e estruturadoras de preservação, fomento, formação, difusão/fruição cultural em escala.	As ações de preservação objetivam fazer o levantamento através de pesquisas de monumentos que possam ser preservados, tombá-los, desenvolver planos específicos para o patrimônio material e imaterial. De forma geral, conservar a memória histórica. Já as ações de fomento pretendem incentivar a produção cultural através do Funcultura. As ações de formação darão acesso a cursos, oficinas, seminários e práticas institucionais. Por fim, as ações de difusão/fruição pretendem estabelecer conexões entre Estados do nordeste e Estados e países através de eventos, tais como: Pernambuco Nação Cultural, Fóruns Nacional e do Nordeste de secretários e dirigentes estaduais de cultura, etc.
4. Comunicação e difusão cultural.	O objetivo desse eixo é investir em estratégias de marketing que coloquem em evidência a produção cultural de Pernambuco através do desenvolvimento de um plano de marketing cultural.

Quadro 3 – Eixos da Política Cultural de Pernambuco

Fonte: FUNDARPE (2010).

Nesse momento também iniciam-se processos de escutas com a sociedade civil, que, foi um desafio até mesmo para quem trabalhava na Fundarpe e tinha medo de “pôr o pé na rua” (TECA CARLOS, entrevista, 04/07/2012). Essa nova ferramenta refletia a nova orientação em nível federal, que se deu com a entrada de Lula na presidência e de Gilberto Gil no Ministério da Cultura, e também as diversas pressões da sociedade civil no intuito de ser ouvida pelo Estado:

Em 2007/2008, com a instalação dos fóruns Setoriais e Regionais de Cultura, a Fundarpe iniciou o processo de democratização das ações culturais visando à construção da política pública de cultura de Pernambuco, utilizando como instrumento metodológico a escuta, considerada como um ato de acolhimento e de reconhecimento da diversidade do outro, um elemento fundamental na legitimação dos pleitos” (FUNDARPE, 2011, p. 5-6).

O objetivo desses “fóruns de escutas”, como denomina Severino Pessoa, em entrevista, é ouvir os gestores culturais, artistas, produtores culturais, cidadãos, enfim, todos os agentes de cultura de uma determinada região ou segmento cultural, e a partir daí levantar críticas e propostas para melhorar a gestão cultural do Estado.

Em 2007, também acontecem os primeiros fóruns setoriais de cultura com o objetivo de eleger as primeiras comissões setoriais, que são grupos da sociedade civil eleitos por eles mesmos, que dialogam com a coordenadoria de linguagem a que se refere. Assim, explica Alexandra Lima (entrevista, 27/06/2012), quando acontece algum evento importante de uma determinada linguagem cultural (um seminário de cultura popular, por exemplo), a coordenadoria dessa linguagem contacta a comissão setorial, e pede sugestão de nomes, discute programação, etc. Daí serem denominadas comissões consultivas, e não deliberativas. Além das comissões setoriais, também foram criadas as comissões regionais nas microrregiões de desenvolvimento e nas quatro macrorregiões, como afirmou Carlos Carvalho (entrevista, 21/06/2012).

Essa prática de escutar a sociedade civil não se restringe somente a esses fóruns. Encontros passam a ser promovidos pelo Estado com o intuito de ouvir grupos específicos, suas demandas e dificuldades. Essa iniciativa, de acordo com Severino Pessoa, causa um significativo impacto social principalmente quando se trata da cultura popular:

Vimos depoimentos emocionantes de que finalmente o Estado agora estava olhando para aquelas culturas que durante muito tempo não tiveram a valorização que eles achavam que deviam ter. Mas isso não quer dizer que a gente chegou no ideal, eu acho que a gente está no caminho certo[...] por exemplo, nós fizemos o encontro de benzedeiras, que é uma cultura regional do Nordeste, especificamente da zona rural das capitais do Nordeste, do interior, que tá praticamente sumindo. Então nós fizemos um encontro e apareceu muita gente que ainda pratica. Que ao mesmo tempo é um misto de cultura, religião e fé. E foi um encontro maravilhoso, elas se sentiram maravilhadas pelo Estado promover aquela reunião e deixarem elas falarem, dizerem o que elas pensam, o que elas fazem. É uma coisa importante (SEVERINO PESSOA, entrevista, 03/07/2012).

Apesar de ser uma metodologia inovadora, observado o fechamento do governo à opinião pública nas décadas anteriores a 2003, as escutas podem ser questionados sob uma perspectiva relacional. O Estado, em sua situação privilegiada no campo, no que se refere ao monopólio de violência simbólica (BOURDIEU, 2007c), pretende manter sua posição e evitar tentativas de subversão à ordem vigente. Para isso, pode desenvolver estratégias, como as escutas, que “chamam” os agentes a se sentirem na condição de dominadores, quando estes,

na verdade, não o são, uma vez que a visão de mundo do Estado, com todo o seu aparato burocrático, ainda predomina.

Ainda nessa época, foi implementada a política de editais para festividades como Carnaval, São João, Festival de Inverno de Garanhuns, dentre outras no Estado, buscando democratizar a participação dos grupos culturais nesses eventos, de acordo com entrevistados. Todos os editais são regidos pela Lei 8.666, lei que rege todos os processos licitatórios do país. De acordo com Teca Carlos (entrevista, 04/07/2012) essa lei é um dos marcos da política pública de cultura no país pelo seu caráter democrático, entretanto, como ela mesma aponta, ainda há muito o que se avançar no sentido de adequar tal lei à natureza dos bens culturais, uma vez que ela é mais compatível com bens de natureza tangível, de “pedra e cal”. E mais:

[...] a lei 8.666, que rege as contratações, locações, do poder público, ela é muito mais voltada pro empresário que vai fazer estrada, edifício, não sei o que, do que cultura. Então ela é uma peça que amarra, então amarra por demais, porque o negócio da cultura, se a gente pode chamar assim, o negócio da cultura é bem diferente da alvenaria. Se você fizer uma planta de um edifício, o mestre de obras, ele vai fazer aquilo que tá aqui. Se não fizer assim cai, não é verdade? Mas se você for fazer um grupo de teatro, e diz que o espetáculo vai ser assim, no percurso até lá muita coisa muda, né, porque é o gênio humano, né. Então isso é uma dificuldade muito grande (CARLOS CARVALHO, entrevista, 21/06/2012).

Logo, percebe-se que os próprios mecanismos jurídicos do Estado ainda não atendem à lógica da cultura. Eles foram criados, em sua maioria, para atender outros fins, que não os culturais. Isso acaba dificultando sua aplicação prática.

Os Festivais Pernambuco Nação Cultural foram criados como principal mecanismo para a realização da nova política cultural proposta. Antes desses festivais o governo anterior investia num evento chamado Circuito do Frio, que acontecia em cidades pernambucanas que durante o inverno tem clima ameno como Pesqueira, Triunfo, Gravatá, Taquaritinga e Garanhuns. A partir dos Festivais Pernambuco Nação Cultural, as microrregiões de desenvolvimento recebem manifestações culturais de várias linguagens por um tempo determinado, não havendo investindo somente na área do frio. Assim, é escolhida uma cidade pólo em cada microrregião que recebe os investimentos de formação, de preservação, de fomento, shows, palestras, oficinas, etc.

Em 2008, a Fundarpe assinou o Acordo de Cooperação do Estado com a Federação para o desenvolvimento do Programa Mais Cultura em nível estadual. Através desse acordo, o

Estado de Pernambuco, via Fundarpe, passa a conveniar os pontos de cultura, antes conveniados pelo MinC. Hoje, como contou Severino Pessoa, o Estado de Pernambuco possui 140 pontos de cultura conveniados, e das três parcelas de 60 mil reais que cada ponto de cultura recebe, 120 provém do governo federal e 60 é investimento do governo estadual (SEVERINO PESSOA, entrevista, 03/07/2012).

De acordo com Lira (2011), no fim do primeiro semestre de 2010, a FUNDARPE passou por investigações realizadas pela Controladoria Geral do Estado e do Ministério Público. Nesse momento, partidos de oposição da Assembléia Legislativa do Estado pediram a avaliação das contas alegando alto faturamento de empresas que intermediaram cachês de artistas no carnaval. Diante dessa crise, Luciana Azevedo deixou o cargo de presidente da Fundarpe e, em 2011, já no segundo mandato da gestão Eduardo Campos, Severino Pessoa a substituiu.

Nesse ano, a Secretaria de Cultura do Estado foi recriada, assumindo sua presidência Fernando Duarte. A Fundarpe voltou a atrelar-se a esse órgão, que passa a funcionar no mesmo prédio da Fundação, na Rua da Aurora, no Recife. Fernando Duarte tinha sido, anteriormente, presidente da Fundação de Cultura da cidade do Recife, e Severino Pessoa, Diretor de Administração e Finanças, assessorando tanto o presidente da Fundação de Cultura da cidade do Recife como o Secretário de Cultura do Estado

Com o aumento de funcionários e de atividades, Carlos Carvalho diz que, se em 2007 a Fundarpe operava com 24 milhões de reais por ano, atualmente o orçamento da Fundarpe/Secult-PE é de aproximadamente 120 milhões, o que demonstra que o gasto público com cultura aumentou consideravelmente no Estado (CARLOS CARVALHO, entrevista, 21/06/2012).

Em dezembro de 2011, aconteceu a segunda eleição de comissões setoriais em fóruns realizados com todas as linguagens culturais do Estado. Os Festivais Pernambuco Nação Cultural (que passam a operar com um orçamento na ordem de 32 milhões aproximadamente) passaram a acontecer não somente nas cidades pólo das regiões de desenvolvimento, mas ações menores começaram a ser desenvolvidas nas demais cidades das microrregiões, tentando valorizar a cultura existente nessas cidades. É o que os gestores da Fundarpe e Secult-PE entrevistados afirmaram ser uma ação descentralizadora, que valoriza a cultura de cada cidade e, como consequência, alavanca a economia local. De acordo com Carlos Carvalho:

Então, quando você pensa essa cadeia de ações, você tá pensando: na manutenção do cidadão no seu território, se você valoriza o que ele faz no território é mais fácil de ele ficar no território. Se você, além de valorizar, você gera com a valorização o sentimento de pertencimento, o cara se sente integrado na sociedade, se sente partícipe daquele conjunto, daquele território. A partir disso aí, se você traz o olhar da própria cidade, que é muito mais fácil.. tem aquele ditado, né: santo de casa não faz milagre. Não, santo de casa faz milagre sim! Faz milagre sim! Mesmo que nós tenhamos uma indústria cultural que não quer isso. A indústria cultural quer que você seja mais um consumidor, né? A gente também quer que você seja mais um consumidor, mas um consumidor consciente, né, dos seus produtos, da sua forma de consumir cultura. E aí isso gera economia no território, porque aquele artesão, aquele artista, aquele sanfoneiro pé de serra, aquele croquista, etc, etc, trabalhando na sua região, ele atrai pra ele a singularidade do lugar. E atraindo a singularidade do lugar você atrai o turismo cultural, e aí o bar vende mais, o pipoqueiro vende mais, a costureira vai fazer a roupinha da quadrilha. Então tudo isso, no final das contas, que a economia (CARLOS CARVALHO, entrevista, 21/06/2012).

A discussão sobre Economia da Cultura tem sido uma preocupação cada vez maior no cenário pernambucano, refletindo uma preocupação presente, também, em âmbito nacional. Recentemente foi criada no Estado a Coordenadoria de Economia Criativa, iniciativa conjunta da Fundarpe e Secult. A partir da fala dos entrevistados, percebe-se que se tem trabalhado a economia da cultura sob uma nova perspectiva: aquela gerada pela cultura popular, que até então não era o foco dos estudos em economia da cultura, nem objeto de medição de órgãos como Secretaria de Desenvolvimento ou BNDS. A partir do mapeamento dessa cadeia produtiva, o diretor de políticas culturais da Secult-PE entrevistado acredita ser possível gerar riqueza e cidadania no Estado de Pernambuco (CARLOS CARVALHO, entrevista, 21/06/2012).

Em 2012 foi aprovado no congresso nacional o Sistema Nacional de Cultura, do qual Pernambuco ainda não é parceiro. Para tanto se faz necessário instituir as instâncias exigidas pelo SNC para então assinar o Acordo de Cooperação com o Ministério da Cultura. Teca Carlos, em entrevista, afirmou que atualmente o conselho de cultura de Pernambuco está fazendo a adequação dos eixos do plano nacional com os eixos do plano municipal, para a criação do sistema. De acordo com ela, o país só conseguirá adequar os planos de todos os seus municípios daqui a aproximadamente cinco anos, visto que são cinco mil quinhentos e sessenta e quatro municípios em todo o país.

Afonso Oliveira, em entrevista, afirmou que Pernambuco ainda não aderiu ao sistema porque não possui um Conselho Estadual de Política Cultural nos moldes exigidos pelo SNC. De acordo com o produtor, o que existe é um Conselho de Cultura que possui um modelo

ainda tradicional e arcaico, o que demonstra que Pernambuco possui um problema institucional que não o permite participar do sistema. Ele ainda critica o próprio governo do Estado, por ser conservador, o que dificulta a modernização das estruturas dos órgãos públicos de cultura.

A adequação do Estado ao SNC parece ser uma grande pretensão dos demais agentes do campo da cultura em Pernambuco, que buscam maior suporte às suas ações através da institucionalização de secretarias municipais de cultura. Entretanto, nas observações realizadas, não está muito claro para os agentes o porquê dela ainda não ter acontecido, e o próprios agentes do Estado não esclarecem as razões para tal atraso. O que parece haver é um entrave institucional: o Estado não consegue desenvolver um Conselho que atenda as exigências do SNC, e as prioridades nos discursos da Fundarpe são os grandes eventos culturais que destacam o Estado no cenário nacional, mas que não constituem uma política cultural.

Em entrevista, Carlos Carvalho (entrevista, 21/06/2012) falou da criação do Plano Estratégico de cultura para as microrregiões e as 4 macrorregiões do Estado de Pernambuco. De acordo com o entrevistado, esse Plano Estratégico tem como objetivo guiar a aplicação dos recursos a partir de um planejamento baseado nas verdadeiras necessidades de cada região. Em 2012, ano da criação desse Plano, foi realizada escuta com toda a região da Mata Norte, na qual se reuniram representantes do Estado e da sociedade civil da região para discutir, a partir da vivência daqueles que compõem a Mata Norte, o Plano Estratégico para o biênio 2013-2014. A ideia é integrar esse Plano Estratégico ao Plano Plurianual do Estado, garantindo que haja a continuação das ações de um governo para outro.

Ainda de acordo com este agente, essa ferramenta baseia-se em um modelo econômico denominado planejamento estratégico situacional, criado no governo Allende, no Chile, desenvolvido por Paul Malthus, e que propõe que planos estratégicos sejam montados a partir da situação vivida pelos entes. Percebe-se que é um modelo econômico condizente com a nova proposta de gestão compartilhada com a sociedade civil (CARLOS CARVALHO, entrevista, 21/06/2012).

O Funcultura é constantemente citado pelos entrevistados como uma das principais ações do Estado para a cultura. De acordo com Carlos Carvalho, em entrevista, em 2007 o Fundo operava com 30 milhões, dos quais 4 eram disponibilizados via edital e o restante era aplicado em outros eventos deliberados pelo presidente da Fundarpe. Aproximadamente 400

produtores culturais estavam inscritos no Cadastro de Produtores Culturais - CPC. Com a entrada de Luciana Azevedo na presidência da Fundarpe (de 2007 a 2010), o edital lançado nesse mesmo ano já teve um aumento de 50%, passando a contar com 6 milhões, o que, entretanto, não pode ser analisado como uma competência administrativa, uma vez que foi nesse mesmo período que houve a estadualização do Programa Mais Cultura, aumentando significativamente os recursos destinados à cultura pernambucana. Atualmente, diz Carlos Carvalho (entrevista, 21/06/2012):

Com o Governo Eduardo, nós colocamos os 30 milhões à disposição. Então não existe mais carta na manga. Os 30 milhões que são oriundos da isenção fiscal, da doação de algumas empresas ao Fundo de Cultura são destinados à produção independente. E aí nós fizemos durante quatro anos, nós continuamos a fazer, todo mês tem oficina de preparo para elaboração de projeto, prestação de contas, gerenciamento de carreira, gerenciamento de produto, tudo isso a gente tem feito. Ainda se precisa fazer mais 50 anos porque isso não é um gesto pra uma gestão não. Isso é pra um horizonte de 25, 30 anos [...]o Funcultura agora tem quase dois mil associados, dois mil produtores já cadastrados.

O Funcultura é o segundo maior fundo de incentivo estadual à cultura do Brasil (com recursos do Estado), perdendo apenas para o de São Paulo (SEVERINO PESSOA, entrevista, 03/07/2012). O mesmo explica que o fundo é proveniente do abatimento do ICMS que o Estado deixa de arrecadar junto às empresas. Dessa forma, o dinheiro do abatimento desse imposto é diretamente destinado à área da cultura, o que diferencia o Funcultura da Lei Rouanet.

De acordo com o art. 5º da Lei 12.310/2002, que como visto, institui o Funcultura, constituem receitas desse fundo: contribuições das participantes que deduzem do saldo devedor do ICMS; dotações orçamentárias; doações, auxílios, subvenções e outras contribuições de pessoas, físicas ou jurídicas, bem como de entidades e organizações, públicas ou privadas, nacionais ou estrangeiras; rendimentos de aplicações financeiras dos seus recursos, realizadas na forma da lei; o produto da arrecadação das multas; os valores provenientes da devolução de recursos relativos a projetos que apresentem saldos remanescentes, ainda que oriundos de aplicações financeiras; recursos remanescentes oriundos do Fundo de Incentivo à Cultura – FIC; os saldos de exercícios anteriores; o produto de convênios celebrados com o Fundo Nacional de Cultura - FNC/Minc, hipótese em que

poderão ser utilizadas partes dos recursos do Funcultura para a cobertura da contrapartida exigida pelo FNC/Minc; outras receitas que lhes venham a ser legalmente destinadas.

Em entrevista, Zinho (entrevista, 03/07/2012), produtor cultural da região da Mata Norte de Pernambuco, questiona a natureza dos recursos do Funcultura que, de acordo com ele, não provém dos cofres públicos propriamente, mas são impostos que o Estado deixa de arrecadar junto às empresas, direcionando-os diretamente ao fundo. Assim, afirmou o entrevistado, o valor destinado ao Funcultura não é fixo, mas variável, a depender do quanto o Estado iria arrecadar. Como solução para essa situação, ressaltou a importância da aprovação da PEC 150, que prevê o quanto cada ente federativo deve destinar a área da cultura (a união 2%, o Estado 1,5%, e os municípios 1%).

A lei do Funcultura passou por várias alterações ao longo desses 10 anos, dentre elas Teca Carlos (entrevista, 04/07/2012) afirmou que as principais foram: em 2008, o fim da carência de seis meses para que produtores que se inscreveram no Cadastro de Produtores Culturais (CPC) pudessem concorrer com seus projetos; a inclusão da gastronomia como área cultural e; o aumento de acessibilidade ao fundo uma vez que se passou a permitir a entrega de projetos via SEDEX.

A criação de câmaras de pré-análise para avaliar os projetos submetidos ao edital também foi uma novidade uma vez que precede a avaliação das câmaras deliberativas através de uma triagem de pessoas especialistas na área para a qual o projeto se destina:

Agora, nós criamos as câmaras de pré-análise. São especialistas em todas as áreas que recebem pra analisar os projetos. Então eles fazem uma pré-análise que não quer dizer que seu projeto vai ser aprovado não. Mas ele subsidia a análise da comissão deliberativa (CARLOS CARVALHO, entrevista, 21/06/2012)

Severino Pessoa (entrevista, 03/07/2012) explica que 2/3 das pré-comissões são formadas por segmentos de cultura não governamentais, e que, também, 2/3 da Comissão Deliberativa é formada pela sociedade civil.

A abertura para discussão do Funcultura parece ser um desejo latente da sociedade civil. Identificado a partir dos canais de cogestão, a Fundarpe pretende atender essa

necessidade: “se tudo der certo, a gente no segundo semestre, deverá abrir uma audiência pública pra discutir a Lei do Funcultura” (CARLOS CARVALHO, entrevista, 21/06/2012)

A possibilidade de ágrafos apresentarem propostas é uma das mudanças esperadas pra 2012, visto que “a cultura dos povos tradicionais, ela se perpetua pela oralidade” (TECA CARLOS, entrevista, 04/07/2012). O Funcultura regionalizado também é uma das prováveis mudanças realizadas ainda esse ano:

O próximo Funcultura, a gente já vai ter a possibilidade do analfabeto gravar. Então, ele grava o projeto, diz como é. “Olha, por mode eu tou fazendo, porque assim eu gosto tal e tal”. A gente vai acatar aquela sabedoria como legítima. Então, é isso, é... Bom, [...] até dezembro a gente tá lançando o Funcultura regionalizado. O que é isso? Em vez de todo mundo competir com todo mundo, a gente vai ter uma parte fora desses 30 milhões... São 6 milhões de reais para o Funcultura regionalizado. Então o Sertão do Moxotó vai competir com o Sertão do Moxotó. Os artistas do Moxotó, os produtores culturais do Moxotó vão... é pequeno o recurso, é projetos até 50 mil, mas é uma oportunidade pra aquele que não tem condições de competir por várias razões, pela distância, pelo modelo de fazer projeto etc e é mais simplificado o formulário de fazer projeto. Tudo mais bem explicado. (CARLOS CARVALHO, entrevista, 21/06/2012).

De acordo com Severino Pessoa (entrevista, 03/07/2012), o orçamento destinado aos editais regionalizados compreendem uma faixa de 7 a 8 mil reais. Entretanto, apesar dessa promessa, foi informado na ocasião do curso de elaboração de projetos promovido pela UPE, que em função da seca no Estado, houve uma contenção de recursos, que inviabilizou a liberação do Funcultura regionalizado, o que mostra que o campo da cultura é relativamente dependente dos demais (BOURDIEU, 2007c), e acontecimentos em outros campos impactam diretamente na sua dinâmica.

A aprovação de projetos pelo Funcultura se dá por meio de editais públicos, lançados a cada ano. Dada a grande quantidade de projetos inscritos e aprovados no edital do Funcultura 2010/2011 na cidade do Recife, o Departamento de Formação Cultural da Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco (departamento criado em 2011) juntamente com a Universidade de Pernambuco e a Diretoria de Gestão do Funcultura da Fundarpe lançou um programa de formação de produtores culturais para o Funcultura, que pretendeu realizar, em 2012, 36 oficinas nas 12 regiões de desenvolvimento do Estado. O objetivo era formar cerca de 1.000 produtores para o edital 2011/2012, afirmou Aureliano (2012).

Apesar da grandiosidade desse fundo ressaltada pelos gestores da Fundarpe/Secult-PE entrevistados, há produtores que acreditam que ele ainda é limitado, dada a grande diversidade cultural do Estado. Outra grande crítica do segmento da cultura popular é que o fundo é destinado a profissionais de produção cultural que detém uma certa linguagem que os permite concorrer com projetos nos editais. Assim, aqueles agentes que fazem a cultura popular ficam de fora do processo, pois, muitas vezes não sabem nem ao menos escrever o próprio nome:

Eu acho que [o Funcultura] é uma coisa pra produtor. Ai pra o produtor profissional. O homem da cultura popular, o fazedor de cultura, ele nunca vai chegar ali. Se ele chegar é alguém que está por trás dele fazendo. Eu acho uma ideia legal. Eu acho que aumentaram os incentivos, só que eu acho que aquilo ainda é uma política pra produtor, o produtor profissional [...] o que tem que entender é a linguagem. O homem da cultura popular ele não entende aquela linguagem. Se você ver um projeto é porque alguém ajudou, e não é ele que tá fazendo, ele tá falando e o cara tá achando a ideia e vai viajando. Quem analisa ainda tem os olhos elitizados (MANUEL SALUSTIANO, entrevista, 09/07/2012).

Através das observações e entrevistas realizadas, percebeu-se que esse domínio de técnicas para lidar com editais, projetos, orçamentos, planilhas, tem se apresentado como o grande gargalo no diálogo entre Estado e agentes da sociedade civil, principalmente quando se trata da cultura popular, apesar dessa linguagem estar sendo mais valorizada a partir das gestões Lula/Gilberto Gil.

Os gestores públicos que representam o Estado de Pernambuco demonstram, em suas falas, que a valorização da cultura popular é um importante passo no sentido de assegurar a cidadania dos agentes do subcampo da cultura popular. A fala de Severino Pessoa (entrevista, 03/07/2012) expressa bem essa ideia que permeia essa nova gestão cultural no Estado e também em nível federal:

A gente às vezes gasta 100 mil, 80 mil num cachê e gasta 5, 4 mil em uma ação dessa e uma ação dessa de cultura popular em uma cidade quilombola, um encontro de benzedeiras e rezadeiras, uma ação num terreiro de cavalo marinho, lá mesmo na zona rural causa um impacto, uma revolução da cultura muito maior do que um grande nome cantando num palco durante uma hora e meia. Claro que a gente... A cultura é universal e a gente não exclui ninguém, é importante também ter o grande artista no palco, porque a população vai e isso também é prestação de serviço, é o papel do Estado. Mas com certeza essa diretriz implementada desde a prefeitura a partir de 2001 e continuada, aqui no Estado, com o governador Eduardo Campos, ela está contribuindo muito mais para o sentimento de cidadania daqueles que militam na cultura tradicional, na cultura popular e isso tem dado um resultado muito mais

importante para o governo, para o Estado e para o sentimento de valorização dessas pessoas do que o grande artista, o grande palco. A gente precisa ter os dois, mas hoje a gente tem consciência de que essa diretriz da cultura popular ela não pode para e ela tem que avançar muito mais. Isso requer uma operação gigantesca (SEVERINO PESSOA, entrevista, 03/07/2012).

Todas essas mudanças ocorridas no campo da cultura em Pernambuco parecem ter trazido diversos benefícios àqueles que fazem a cultura no Estado. Gabriela Apolônio (entrevista, 25/05/2012), produtora e gestora cultural entrevistada, aponta como maiores vantagens a democratização do acesso à informação, a democratização do acesso via editais e a maior facilidade em contactar os técnicos do Estado. Para a produtora, essa democratização do acesso rompe com a chamada política de balcão, na qual o critério para ter o apoio do Estado era ter contatos com agentes que estavam no poder público:

O que seria uma política de balcão? [...] você vai com o projetinho, apresenta lá, e se eu conheço o diretor de cultura ou o secretário de cultura, aí eu boto lá, eu mesmo pego o protocolo debaixo do braço, chego lá no gabinete e digo 'óh, fulano, esse aqui é meu projeto, dá uma olhada com carinho', né. Isso acontecia no governo municipal até a assumida de João Paulo e Luciana Santos em Olinda, e... até 2006, né, que é quando Eduardo assume em 2007 e coloca Luciana Azevedo na presidência da Fundarpe, né. Aí começa a se ter uma irradiação desse processo federal para os municípios e cidades.. para os Estados e cidades, no caso, né.. que é a política da democratização através dos editais (GABRIELA APOLÔNIO, entrevista, 25/05/2012).

Apesar desses benefícios, os agentes da sociedade civil ainda veem diversas dificuldades a serem superadas. A começar pela dificuldade em se fazer cultura popular. Para o entrevistado Manuel Salustiano (entrevista, 09/07/2012), por mais que o Estado queira apoiar essa linguagem, seu aparato burocrático pesado torna essa tarefa difícil, sendo mais simples apoiar linguagens e artistas consagrados:

A cultura popular tem muita dificuldade não é porque o Estado não quer, é porque a cultura popular ela é uma brincadeira de família. Cultura popular não é empresa. Então qual é o político que quer pegar essa bandeira de um bando de gente praticamente analfabeta? Como é que ele vai justificar hoje com essas leis que existem de responsabilidade fiscal, não sei o que, aí as falcatruas que existem no meio do mundo. E aí ele vai dizer 'não, mesmo que eu queira ajudar seu Antônio do Boi lá do sítio não sei o que'... seu Antonio só tem a identidade dele, as vezes nem CPF tem. Como é que o homem vai ganhar um cachê no poder público? O cara quer até fazer, mas a lei não permite [...] Eu tô dizendo porque eu tenho um amigo meu que ele tinha um maracatu, e aí ele não sabia que ele tinha que declarar todo ano a receita como isento. Aí chega uma dívida pra ele, ele pagou, chegou outra de novo, ele pagou, quando chegou a terceira ele disse 'peraí, quer saber de uma coisa, quero pegar maracatu mais não'. Então eu acho que deveria ter alguém no poder público

pra dizer ‘olha, você, a partir do momento que você, a partir do momento que você tirou o CNPJ, tem que ser assim, assim’, mas não existe ninguém pra esse lado. Às vezes você vai fazer um contrato ai diz ‘eu quero três matérias de jornal’, porque o Estado é assim, ‘quero três matérias de jornal, três comprovação de cachê’. Quem é que vai entrevistar seu Antônio do Caboclinho do sítio lá de Aliança? Eu quero saber qual é o jornal que se interessa por cultura popular. Ninguém se interessa! Cultura popular só serve pra fazer graça pra alguns turistas (MANUEL SALUSTIANO, entrevista, 09/07/2012).

Essa fala demonstra que apesar do governo atual ser uma continuidade do anterior (Dilma Roussef na presidência da república e Eduardo Campos no Estado de Pernambuco), as dificuldades em investir na cultura popular ainda não foram superadas porque, apesar de mudarem os governos, e assim a visão dominante sobre cultura, o aparelho burocrático do Estado não foi modificado.

O próprio presidente da Fundarpe, Severino Pessoa (entrevista, 03/07/2012), entende e externa essa dificuldade. Ele afirmou que o Estado ainda possui procedimentos burocráticos muito pesados, que acabam engessando o incentivo à cultura popular, linguagem totalmente diferente das demais, que não possui representação jurídica bem definida, e que é feita por pessoas das camadas menos favorecidas da sociedade, sem acesso a muitas informações. Por não ser uma linguagem organizada formalmente, existe uma dificuldade no repasse de valores quando se esbarra nos órgãos de controle e fiscalização jurídicos como o Tribunal de Contas, e o que é mais importante para a sociedade (esse investimento à cultura popular) acaba acarretando maiores riscos ao gestor público:

a partir do PT na capital e o PSB, o governador Eduardo, em Pernambuco, os movimentos de cultura tradicional/popular tiveram muito mais espaço, tiveram muito mais valorização. Inclusive isso gera uma mão-de-obra muito grande, inclusive isso gera um certo risco pro gestor, eu vou explicar porquê. Porque é muito fácil pra quem é gestor de uma entidade cultural contratar um artista de nome nacional, contratar um Jorge Ben Jor, um Seu Jorge, uma Luiza Possi, porque esse pessoal é o pessoal do grupo das estrelas de primeira grandeza na cultura. Então, é um pessoal que tem produtor, que tem advogado, tem uma estrutura empresarial que é tranquila pra quem faz gestão de cultura pública contratar. Dificilmente o Tribunal de Contas vai encontrar problemas nesses contratos, porque eles têm empresário, altamente assessorados. Pode até se questionar valor de cachê, mas, assim, a parte formal geralmente é bem facilitada porque eles ganham muito, são shows com carteira acima de 100 mil ou em torno disso. Agora fazer escolha popular é muito complicado, porque geralmente esses artistas de cultura popular muitas vezes não vivem disso, eles são operários, são pedreiros, são varredores, são cortadores de cana, são pequenos comerciantes. Aqui acolá a gente encontra classe média lá participando, mas a maioria é gente sacrificada da periferia, do interior e muitas vezes moram em invasão, muitas vezes não tem nem a documentação pessoal toda completa, muito menos organização jurídica. E aí muitas vezes pra se valorizar tanto na prefeitura, a experiência de lá, como a de Pernambuco hoje a gente tem que fazer

convênios com entidades, associações de cultura, a gente tem que pagar valores às vezes a... vou dar um exemplo um maracatu rural, a gente, muitas vezes chama esse pessoal pra se apresentar num evento de 50 pessoas, 100, requer um apoio de 8 mil e a gente paga isso a uma pessoa física, porque eles não têm representatividade jurídica. E os órgãos de controle, os órgãos jurídicos, controles internos questionam. O que ainda não se entendeu, é... tanto os órgãos de controle como externo e interno, o grau de dificuldade que se tem de dar valor, de fomentar a cultura popular pelo nível de desorganização que ainda impera nesse setor. Até por falta de condições materiais, por falta de informação é... jurídica que essas pessoas não têm não pode contratar advogado, nem contadores. Então, é muito duro, ao mesmo tempo eu entendo que é um grande desafio da gestão pública da cultura, tanto da Prefeitura da capital como do Governo do Estado (SEVERINO PESSOA, entrevista 03/07/2012).

O Programa Cultura Viva veio como uma alternativa para apoiar de uma forma mais efetiva essa linguagem, entretanto, como afirmou o entrevistado Manuel Salustiano (entrevista, 09/07/2012), “a ideia é perfeita, mas a execução é ridícula”. Isso ocorre porque vários procedimentos burocráticos foram impostos aos agentes da cultura popular (mestres, brincantes, etc.) que receberam os recursos, agentes estes que não estavam acostumados a prestar contas e fazer atividades contábeis. Eles também não entendiam as leis, instrumentos de difícil compreensão (GABRIELA APOLÔNIO, entrevista, 25/05/2012).

O programa também não permitiu que essas pessoas contratassem profissionais para realizarem essas tarefas jurídicas, contábeis e administrativas, o que fez com que muitos deles ficassem inadimplentes com o programa. Gabriela Apolônio (entrevista, 25/05/2012) ilustra essa situação com a história de Dona Ivanise, antiga gestora do Maracatu Encanto da Alegria em Pernambuco, que faleceu vítima de um ataque cardíaco logo depois de saber que precisaria devolver o valor que recebeu através do Programa Cultura Viva por não tê-lo aplicado da forma exigida pelo programa:

Dona Ivanise, que Deus a tenha em um bom lugar, presidente do Maracatu Encanto da Alegria ela foi do primeiro edital do Cultura Viva. Ela recebeu o primeiro recurso que antigamente pagava 25mil reais e depois pagava o restante para somar os 60 mil... Não era semestral, minto, pagava 25 mil no primeiro semestre e 35 mil no segundo semestre. Ela recebeu o primeiro semestre acho, se eu não me engano, um mês antes do carnaval. Estavam as alfaias todas furadas, os abês e os taróis precisando de reforma e as roupas do maracatu precisando de reforma e o subsídio da federação carnavalesca não tinha saído. Entrou o dinheiro de 25 mil reais na conta e esses 25 mil reais, de acordo com o contrato, eram pra comprar... com o convênio você tem que comprar os equipamentos, você tem que comprar o kit multimídia mais outro equipamento que a entidade precisa. Nesses 25mil reais ela... Não foi intencionalmente nem foi má fé, foi porque não sabia que não podia. Ai ela pegou o dinheiro reformou o Maracatu todinho, comprou tudo novo, isso em Janeiro [...] 4 meses, 5 meses depois do dinheiro na conta veio a equipe do jurídico do Minc e do setor de prestação de contas do MinC para dar uma formação em prestação de contas e fazer uma pequena auditoria, um acompanhamento, dos pontos de cultura que naquela época eram pouco aqui. Quando o chefe - foi esse que me orientou, que

eu tava ligando pra ele - disse “olhe, com esse dinheiro tem que fazer isso, isso e isso” ela disse “meu filho, eu já comprei o coro das minhas alfaias e a roupa da minha fantasia. O que é que eu vou fazer?”, “você vai ter que devolver os 25mil reais”. Imagina! [...] Ela enfartou! Não foi o Cultura Viva?. Foi, minha gente pelo amor de Deus! Não foi? FOI! A criatura saiu passando mal depois de uma auditoria e o cara dizer “você vai ter que devolver 25mil reais” (GABRIELA APOLÔNIO, entrevista, 25/05/2012).

Essa situação parece ser agravada porque os próprios técnicos do Estado e dos municípios, que são poucos diante da grande demanda, não estão preparados para lidar com as leis. Gabriela Apolônio (entrevista, 25/05/2012) afirmou que, diante disso, problemas que poderiam ser resolvidos rapidamente acabam levando dias, meses e até anos para se resolverem.

Ainda sobre convênios com a União, o entrevistado Afonso Oliveira critica um novo decreto (Decreto nº 7.568, de 16 de setembro de 2011) que regulamenta a ação das ONG nesses convênios (como no caso de Pontos de Cultura conveniados com o MinC, por exemplo), por prejudicar a entrada de novas organizações nos programas, principalmente nas regiões de interior, como é o caso da Zona da Mata:

Esse decreto, que traz uma carga negativa em cima das ONG's, foi uma coisa muito prejudicial pra política, do ponto de vista da política cultural aqui na Zona da Mata. Por quê? Porque a gente está num processo aqui de construção de novas associações, de estruturas e o recurso do Governo Federal é muito importante. E quando você vê que pra fazer um convênio com o Governo Federal é necessário que aquela associação já tenha tido convênios pelo menos a 5, 3 anos passados, então você inviabiliza a entrada de novas associações. E isso é uma coisa, no meu ponto de vista, negativa muito grande (AFONSO OLIVEIRA, entrevista, 10/07/2012).

O entrevistado também critica a lei que traz uma série de pré-requisitos a serem cumpridos por artistas e produtores, o que parece dificultar o trabalho desses agentes:

É uma lei inconstitucional e que obriga o artista e os produtores a cumprir uma série de pré-requisitos que são inconcebíveis. Como por exemplo, o artista ele se inscreve num edital na Fundarpe, numa chamada pra participar do show dele lá em Nazaré da Mata. Então a lei diz que ele tem que provar... Aí ele cobra 5 mil reais. Ele nunca fez um show da Fundarpe. Então a lei diz que ele tem que apresentar 3 comprovações de que o show dele vale realmente 5 mil reais, ou seja, um empenho, uma nota fiscal, uma declaração da prefeitura e isso é anticonstitucional. Outra coisa, se ele tiver um produtor aquele produtor tem que ser produto dele há no mínimo seis meses. Ai vamos dizer, e se o produtor dele morreu há uma semana atrás ele não pode

constituir outro que seja dele mesmo? E outras coisas que tem essa lei que são absurdas, absurdas mesmo. Então isso é uma coisa que atrapalha muito e uma coisa que interfere negativamente (AFONSO OLIVEIRA, entrevista, 10/07/2012)

Diante desses obstáculos à entrada de novos agentes no campo, parece haver uma tentativa do Estado em simplificar os trâmites legais ao investimento na cultura popular através da limitação da entrada de agentes no campo que preencham os requisitos solicitados. Essa seria a melhor das hipóteses. Entretanto, isso vai de encontro com a proposta democrática e de acesso pregada pela nova política cultural tanto em nível federal quanto estadual. O que se observa é que existe uma preocupação por parte do Estado em valorizar a cultura popular e engajar o máximo possível de agentes no campo, entretanto, as regulamentações criadas ainda são muito impositivas, dada a diversidade e flexibilidade da área cultural.

Outro problema constantemente apontado pelos entrevistados é a atual falta de informação que, à época do governo Lula, era distribuída com maior intensidade pelo Estado. Constata-se que, apesar do discurso dos gestores da Fundarpe sobre a execução de uma política mais democrática e acessível, a sociedade civil tem sentido que cada vez menos as informações têm sido repassadas pelo Estado. Como afirmou Manuel Salustiano (entrevista, 09/07/2012), “se tiver acontecendo alguma coisa, eu não tô sendo informado, porque antes eu acho que informava melhor. Hoje eu não vejo ninguém informar nada”.

Essas evidências apontam para o fato de que o Estado continua querendo manter sua posição privilegiada no campo, dificultando a entrada de novos agentes e o acesso a informações, o que pode ser reforçado pelo próprio Bourdieu (2004), quando este afirma que quanto mais os agentes detêm uma posição favorecida na estrutura, mais eles tendem a conservar a própria estrutura e sua posição.

Afonso Oliveira (entrevista, 10/07/2012) aponta ainda que ultimamente nada mais foi informado à sociedade civil sobre a consolidação da lei de política cultural do Estado de Pernambuco, o Pernambuco Nação Cultural. Para ele isso é preocupante uma vez que o foco atual são apenas o Funcultura e os Festivais, que não são a política pública, podendo causar um retrocesso para Pernambuco.

Esse foco atual do Estado nos Festivais e nos grandes eventos como Carnaval, São João, Natal, etc., tem caracterizado o que os entrevistados Gabriela Apolônio (entrevista, 25/05/2012) e Zinho (entrevista, 03/07/2012) denominam de “política de evento” do Estado,

na qual existe uma preocupação demasiada em realizar o evento, mas não se investe nas demais etapas da cadeia produtiva da cultura, principalmente, na etapa da fruição. Assim, observa-se uma política preocupada em realizar festivais, CD's, livros, mas que esquece a fruição dessa produção cultural, “quebrando” a cadeia produtiva da cultura:

A gente tem uma política de fomentação de eventos. A gente tem uma política de eventos, a gente não tem uma política de circulação. A gente não tem uma política de difusão. E por consequência a gente não tem uma política de fruição musical... de fruição cultural, né. Ou seja, as pessoas e os gestores pensam que pelo fato de eles estarem fazendo festivais ou festas públicas é o suficiente para, é... para fomentar, para promover a difusão e a circulação desses bens. E a gente percebe que não, porque nem... não são todas as festas que possuem um processo de convocatória ou edital, ou seja, igualiza as pessoas, bota as pessoas todas elas para apresentarem propostas. Divulga que vai fazer a festa, e bota as pessoas pra apresentarem propostas. E a gente ainda tem a competição do recurso com o pessoal de fora (GABRIELA APOLÔNIO, entrevista, 25/05/2012).

[...] então você quebra a cadeia, você quebra a cadeia produtiva da cultura, porque a cadeia produtiva você tem... ela é baseada em você criar um produto, depois você tem a fruição, e depois a demanda, pra depois criar nova demanda e assim a cadeia vai se construindo. Mas o que é que acontece? A gente tá só criando o produto. Então você, hoje, você tem festivais acontecendo, você tem um monte de CD's acontecendo, mas você não tem a fruição disso (ZINHO, entrevista, 03/07/2012).

O caso da cidade de Goiana, explorado por Zinho (entrevista, 03/07/2012), aponta para uma discussão interessante sobre a política cultural em Pernambuco. Para ele, a construção da política cultural nesse Estado, bem como em outros, não está atrelada à discussão sobre desenvolvimento. Ou seja, quando se discute desenvolvimento, ainda se pensa mais na questão econômica, esquecendo a importância da cultura para a sua viabilização.

Em Goiana, uma sede da fábrica da FIAT está sendo instalada, e apesar de todo o discurso que o governo local e a própria empresa tem veiculado sobre desenvolvimento, um verdadeiro “genocídio cultural” vem acontecendo nessa cidade, na qual festejos tradicionais foram extintos do calendário e brincantes de expressões como o caboclinho (de forte presença na cidade), se veem na situação de trocarem sua brincadeira para trabalharem na empresa e obter os recursos necessários ao sustento de suas famílias (porque viver de cultura é extremamente difícil, principalmente quando se trata de cultura popular e de cidades do interior). Zinho (entrevista, 03/07/2012) explica:

A Fiat veio pra cá falando de desenvolvimento, trazendo essa questão de desenvolvimento. Só que, por exemplo, eu não quero trabalhar na Fiat, eu não quero, eu quero continuar sendo músico, quero continuar o que eu tô fazendo. Então se todo mundo for trabalhar na Fiat a gente vai ter um genocídio cultural, você vai matar... quem é que vai fazer caboclinho? Quem é que vai fazer artesanato? Que desenvolvimento é esse que faz com que todos os artistas vão trabalhar lá? Então o desenvolvimento agora, todas as políticas públicas para desenvolvimento são voltadas pra esse desenvolvimento de trabalhar nessas empresas, só que eu não quero, eu quero continuar levando a tradição da minha família, fazendo cultura popular, fazendo tudo. Eu entendo que minha região só vai ser desenvolvida se ela possibilitar de eu continuar fazendo música, de eu continuar fazendo cultura popular. É isso que eu entendo como desenvolvimento. E, por exemplo, quando a FIAT chegou aqui, na carta de proposta, pra ela se implantar aqui, ela disse ‘óh, uma das condições pra gente se implantar aqui é que vocês diminuam dois feriados municipais’ [...] São Pedro é uma procissão que tem toda uma questão cultural ao redor dela. As pessoas saem com os barcos lá de Ponta de Pedra, e sai acompanhando, e nesse percurso as pessoas vão tocando sanfona... tem toda uma questão religiosa mas cultural também. Então o que aconteceu? As pessoas não vão poder mais fazer isso, porque elas vão estar trabalhando na FIAT [...].

De forma geral, os agentes da sociedade civil veem o momento atual como um período de estagnação, como bem resumiu Manuel Salustiano (entrevista, 09/07/2012). Ele afirmou que hoje se vive da “gordura do passado”, ou seja, dos benefícios trazidos pela gestão Lula/Gilberto Gil/ Juca. Naquela época, houve uma alavancagem da cultura em nível federal e estadual, que permitiu à cultura “sair do chão”, entretanto, o Estado hoje, apesar de não estar parado (o que é impossível dada a diversidade cultural pernambucana) não está alavancando a cultura, “a cultura não está subindo” (MANUEL SALUSTIANO, entrevista, 09/07/2012). Essa parece ser a grande insatisfação atual de quem faz cultura em Pernambuco.

Diante do exposto, pode-se inferir que, apesar das transformações que se deram a partir de 2003 no âmbito das políticas culturais, o Estado permanece tentando manter sua posição de detentor do monopólio da violência simbólica, seja através das informações não dadas aos demais agentes, seja através de iniciativas legais que bloqueiam a entrada de novos agentes no campo, seja através de formações culturais que perpetuam a visão de mundo do Estado, como será discutido mais adiante.

A propósito, o produtor cultural é o principal foco dessas formações culturais e, como se viu ao longo do capítulo, dentre os diversos agentes do campo, ele está em constante relação com a política cultural, seja questionando-a, seja colocando-a em prática. Este agente tem uma visão própria e crítica sobre o funcionamento do campo da cultura em Pernambuco (como observado nas falas acima), que ajudam a entender melhor a política cultural do Estado. A seguir, explora-se a atuação desse agente/ sujeito social, buscando, também, inseri-lo na discussão do subcampo da cultura em PE.

## 5 O Agente Produtor Cultural

---

Nesta seção, a ação do produtor da cultura popular em Pernambuco é descrita, atendendo ao segundo objetivo específico da presente pesquisa. Antes, porém, considerações gerais sobre a atuação desse agente são abordadas com o fim de tornar mais clara qual a compreensão de alguns autores sobre este sujeito social.

### 5.1 Considerações teóricas sobre o Produtor Cultural

Diferentemente do que propõe Rubim (2005), entende-se que as áreas de gestão e organização da cultura podem ser entendidas como uma só (a esfera de organização cultural), uma vez que gerir e organizar são atividades administrativas. Nesse sentido, a área de organização cultural é vasta, não comportando apenas a atuação do produtor cultural. De acordo com Rubim (2007), fazem parte da esfera da organização da cultura os formuladores e dirigentes, envolvidos com a elaboração e desenvolvimento de políticas públicas, os gestores culturais, que trabalham em instituições ou projetos culturais mais amplos e de longo prazo, e os produtores culturais, “mais adstritos a projetos de caráter mais eventual e micro social” (RUBIM, 2007, p. 157).

A atuação deste último tem gerado intensas discussões no campo da cultura, a começar pela terminologia “produtor cultural”. Costa et al. (2010), apontam que a figura do produtor cultural passou a ganhar destaque a partir da criação das leis de incentivos, quando aumentaram as ofertas de espetáculos culturais, festivais, etc. Nesse momento, em que o Estado buscava minimizar a sua responsabilidade sobre o financiamento do campo, abrindo espaço para a intervenção do Mercado (a chamada fase neoliberal no campo da cultura), termos como gestão e política cultural são colocados em segundo plano, prevalecendo a terminologia “produção cultural” como a mais adequada para definir a principal atividade na esfera da organização cultural.

Por sua vez, Assis (2009) aponta para uma forte presença dessa atividade no campo da cultura quando, em contrapartida, a gestão cultural não recebe a devida atenção e incentivo por parte do Estado. Corroborando com Costa *et.al.* (2010), a autora afirma que a “prevalência do produtor cultural em detrimento da atuação do gestor cultural, de algum

modo aponta para o papel que cabe ao Mercado neste contexto, moldado que está por uma mercado-lógica” (ASSIS, 2009, p. 3).

É possível perceber que a figura do produtor cultural carrega consigo um verdadeiro estigma, por existir uma noção amplamente difundida no campo da cultura de que seu foco é somente o campo da indústria cultural, no qual se buscam resultados imediatos e a recompensa do Mercado. Antes de estabelecer um posicionamento em relação à atividade do produtor cultural através da análise que será empreendida posteriormente neste trabalho, cabe compreender em que consiste seu trabalho.

A produção cultural é entendida como um processo, e no campo da cultura, processos são entendidos de uma forma singular, diferenciando-se da forma comumente abordada nos Estudos Organizacionais. Os processos culturais

têm um ritmo próprio, uma temporalidade diferenciada da confecção do produto; têm um ciclo vital e uma poética que se sedimentam mais em longo prazo. Isso significa que o trabalho cultural e artístico deve desenvolver processos educativos que levem à participação das comunidades culturais (FARIA, 2003, p. 38).

Entretanto, o produtor cultural não necessariamente realiza o ato criativo. Na verdade, ele geralmente (re) organiza os bens simbólicos produzidos por outrem, a fim de montar projetos culturais que tenham como resultados espetáculos, exposições, mostras, etc. Nesse sentido, o produtor cultural é um agente que atua como articulador ou intermediador entre vários outros agentes envolvidos na elaboração de projetos (ASSIS, 2009).

Ao destacar o papel do produtor cultural enquanto articulador, Rubim (2005, p. 15) afirma que “um sistema cultural não pode subsistir apenas alicerçado no tipo de intelectual criador. Sem transmissores/divulgadores e organizadores, o sistema cultural não tem possibilidade sequer de ser conformado”. Daí a importância de estudar o papel desse profissional no campo da cultura.

Os demais agentes do campo da cultura que precisam do intermédio do produtor cultural na elaboração de projetos culturais são os artistas, os demais profissionais da área, o poder público, as empresas patrocinadoras, os espaços culturais e o público de cultura (AVELAR, 2008). Para lidar com todos esses agentes, facilitando a comunicação e a troca eficiente entre eles, o produtor precisa adotar e traduzir linguagens diferenciadas em seu trabalho. Assim,

a relação com os artistas se pauta por boas doses de subjetividade e informalidade. A interface com as empresas exige, por outro lado, posturas de grande objetividade, enquanto o contato com o setor público requer um grau elevado de formalidade (AVELAR, 2008, p. 58).

Diferentemente do gestor cultural, que administra grupos e instituições culturais desenvolvendo um papel estratégico no campo da cultura, o produtor cultural busca a viabilização de produtos e eventos, possuindo um papel mais executivo dentro do campo (AVELAR, 2008; CUNHA, 2005). Rubim (2005) faz ainda uma distinção conceitual entre o “animador cultural” – que possui uma atuação mais efetiva em movimentos sociais, associando cultura à política –, o “promotor cultural” – mais atento a questões de oferta e demanda de produtos, perfil do consumidor, etc. – e o “produtor cultural”.

Ainda de acordo com Rubim (2005), as atividades deste último estão divididas em três fases principais: a pré-produção, a produção propriamente dita, e a pós-produção. Para Avelar (2008), na primeira fase destacam-se algumas atividades como o planejamento da ação, a verificação de direitos autorais, a elaboração do cronograma, do orçamento, do *checklist*, e de planos de comunicação, as inscrições e tramitações do projeto nas leis de incentivos e o enquadramento dele nos editais, para facilitar a captação de recursos. Assim, quanto mais meticulosa e detalhada for essa etapa de pré-produção, maiores serão as chances de o projeto ter sucesso.

Para o autor, o marco divisório entre a pré-produção e a produção é a assinatura dos contratos, na medida em que cria compromissos formais e torna o processo irreversível. Na etapa da produção destacam-se a busca de apoios e permutas, o acompanhamento sistemático da criação, o monitoramento de tudo o que foi planejado, a gestão orçamentária, a documentação do processo, e a divulgação antes da realização de fato do projeto. Por último, na fase de pós-produção ocorre a “arrumação da casa”. É o momento em que os últimos acertos e pendências da produção são finalizados para que torne o ambiente propício a novos planejamentos e elaborações de projetos futuros. Nessa etapa ocorrem as prestações de contas com os patrocinadores e nas leis de incentivos, fundos, editais e prêmios culturais, e é também o momento para a avaliação dos resultados. É, de fato, o primeiro passo para uma nova produção, pois uma pós-produção bem feita reforça a credibilidade no trabalho de quem a produz e auxilia para que os espaços conquistados continuem abertos (AVELAR, 2008).

O perfil desse profissional exige inovação para formular novas formas de fazer com que obras artísticas sejam expostas ao público através de eventos e produtos obtendo

visibilidade e notoriedade; habilidade com números, recursos financeiros, orçamentos, cronogramas de produção, tabelas de custos; conhecimento das leis e dos fundos culturais; interações com agências de financiamento da cultura; senso de oportunidade; saber vislumbrar as adequações necessárias de produtos e eventos; ter capacidade de negociação; além de adequar as dimensões de seu trabalho às situações societárias (RUBIM, 2005).

Esse perfil é reforçado principalmente pela política de editais das políticas públicas de cultura brasileiras, uma vez que, para atender às exigências burocrático-administrativas contidas nos editais públicos e, conseqüentemente, adquirir o tão disputado capital econômico-financeiro para realização dos projetos, o produtor cultural precisa possuir certo tipo de capital cultural, pautado nos conhecimentos técnico/instrumentais, além de capital social, que lhe permita acessar uma ampla rede de relacionamentos.

A ascensão desse profissional no campo da cultura brasileiro se dá com o surgimento das leis de incentivo à cultura, nas quais as empresas recebem isenções fiscais ao patrocinarem manifestações culturais, fazendo crescer a demanda por projetos eventuais, de curto prazo, cujos retornos midiáticos e em termos de agregação de valor às empresas estivessem presentes.

Nesse sentido, a Lei Rouanet, através do Decreto nº 1494 de 17 de maio de 1995, marca a oficialização da atividade do produtor cultural uma vez que reconhece o trabalho de intermediação desse profissional, com a possibilidade de ganho financeiro (RUBIM, 2005).

Com a crescente demanda por esse agente, em 1990 surge o primeiro curso de nível superior na área de produção cultural no Brasil, uma iniciativa conjunta das Faculdades Cândido Mendes e da Fundação Progresso do Rio de Janeiro (AVELAR, 2008). Em meados da década de 1990, surgem as primeiras graduações em produção cultural na Universidade Federal da Bahia e na Universidade Federal Fluminense (RUBIM, 2005), representando a sistematização dos conhecimentos inerentes ao setor (FERNANDES, 2010). Nessa última universidade, o curso surge em 1995, no Departamento de Artes, cuja atuação do produtor cultural é definida nos seguintes termos:

Em linhas gerais este profissional [...] se encaminhará para a criação e organização de projetos e produtos artístico-culturais [...] [irá] atuar na área de planejamento e gestão cultural, estabelecendo metas e estratégias para o fomento e a promoção da cultura, tanto ao nível de instituições públicas como de entidades privadas; [...] [n]o exercício da produção cultural, apto a planejar, organizar e divulgar eventos de toda natureza; [...] cuidar da interface entre a criação artística e a gerência administrativa

na produção de espetáculos, shows, filmes, telenovelas, discos, CDs, obras literárias, que venham a surgir nos diversos setores da indústria cultural; [...] atuar na curadoria de mostras, exposições e festivais em diversas áreas artísticas; [...] gerência cultural e operacional em instituições públicas e privadas, atuando em centros culturais, galerias, museus, bibliotecas, teatros; [...] compor equipes de gestão urbana em instituições públicas e privadas; [...] contribuir nas ações de preservação e revitalização do patrimônio cultural; [...] atuar em ensino, pesquisa e extensão no magistério superior na área de produção cultural. (ASSIS, 2009, p. 5)

Apesar do surgimento de cursos direcionados à formação desses profissionais, evidenciando uma preocupação cada vez maior em formar profissionais para atuar no campo da cultura, o setor da produção cultural foi marcado historicamente por improviso, despreparo, amadorismo, informalidade (AVELAR, 2008). Essa realidade se configura ainda hoje, como evidenciado no resultado das avaliações de projetos para o edital do Funcultura 2011, o que reforça a necessidade cada vez mais contundente de intervenções estatais no âmbito da formação de produtores culturais mais capacitados (COSTA et al., 2010).

Outro aspecto importante a considerar no âmbito do trabalho do produtor cultural é o fato de que existem produtores de grande porte que disputam por recursos junto a produtores independentes, gerando uma concorrência desequilibrada para estes últimos (BOTELHO, 2001). É, muitas vezes, em busca de garantir vitória nessa disputa, que os produtores independentes, que estão geralmente em desvantagem, buscam formação técnica e estão sempre em busca de ampliar sua rede de contatos.

A seguir, o caso dos produtores da cultura popular em Pernambuco foi explorado, a fim de entender a ação desse sujeito no campo.

## **5.2 Sobre o Produtor da Cultura Popular em Pernambuco**

Em Pernambuco, é notável a singularidade dos profissionais da “organização cultural” (RUBIM, 2005) principalmente pelas especificidades do campo da cultura neste estado. Uma primeira particularidade a ser discutida é a existência de profissionais de diferentes perfis. A partir das entrevistas realizadas, da participação nos cursos de produção cultural e em outros eventos na área, foram identificados alguns perfis de produtores culturais que se distinguem em função do foco dado às suas atividades. É importante frisar, entretanto, que apesar de adotarem focos diferentes no desenvolvimento de suas atividades, todos eles promovem a cultura popular através da elaboração e/ou gerenciamento de projetos culturais.

Existem aqueles que se autoneciam produtores culturais, estão envolvidos na elaboração de projetos culturais (principalmente voltados para editais públicos) e, por vezes, produzem a carreira de artistas locais. Eles também são chamados de produtores independentes, como é o caso da Gabriela Apolônio e Afonso Oliveira. Alguns deles se capacitam através de cursos de especialização voltados para produção cultural, entretanto, a grande maioria aprende na prática a produzir cultura.

Existem aqueles que, apesar de terem seus nomes associados a projetos culturais, não se veem como produtores independentes por associarem esse profissional àquele agente que se preocupa mais com eventos pontuais do que com a manutenção a médio e longo prazo de iniciativas culturais. É o caso de Manuel Salustiano, que desenvolve projetos culturais com o auxílio de profissionais independentes, que ele julga, em entrevista, “dominarem a linguagem”. Eles geralmente estão envolvidos também em atividades artísticas e, como Manuel, se autoneciam acima de tudo “fazedores de cultura”.

Os representantes de Pontos de Cultura também possuem seus nomes atrelados a projetos culturais, mas estão mais próximos do que se denomina gestor cultural, uma vez que sua preocupação volta-se para a manutenção e gestão de coletivos culturais. A maioria deles se vê na situação de precisar desenvolver habilidades de produção cultural, entretanto, estão mais preocupados com a manutenção dos coletivos que coordenam.

Também foi observada a existência do profissional de produção cultural que, diferenciando-se daquele que prioriza ações voltadas para eventos, preocupa-se mais com a formação cultural, possuindo esta ação um caráter mais voltado para o desenvolvimento social de uma localidade através da cultura. Visto que Pernambuco possui uma ampla diversidade de produção cultural, os produtores que têm esse perfil usam a cultura como ferramenta no desenvolvimento da cidadania de uma comunidade.

Esse também é o caso de Afonso Oliveira, que em novembro de 2012 recebeu o prêmio da Secretaria de Economia Criativa do Minc referente à Formação para Competências Criativa pelas iniciativas de formação implementadas, utilizando-se o Método Canavial.

Esses vários perfis apontados demonstram que esta é uma profissão que ainda não possui limites de atuação bem definidos e que ainda não é regulamentada, apesar de toda a movimentação dos profissionais brasileiros nesse sentido. Um dos principais reflexos dessa falta de formação e regulamentação na área de produção cultural no Brasil são as disparidades relativas a salário e condições de trabalho. De acordo com o Panorama Setorial da Cultura

Brasileira, pesquisa patrocinada pela Vale do Rio Doce e Ministério da Cultura, por meio da Lei Rouanet, 86,6% de produtores com nível superior recebem pouco acima de R\$ 2.501 por mês, enquanto um profissional de outro setor (que não o cultural) com a mesma escolaridade recebe em média R\$ 3.600, segundo dados do IBGE (CARVALHO, 2013).

Esses dados, entretanto, mostram a realidade de Estados como o Rio de Janeiro e São Paulo. Em Pernambuco, a questão ainda é mais delicada uma vez que, além da não regulamentação da profissão, a própria formação desses agentes ainda é incipiente, como será discutido a seguir.

Além dos diversos perfis apresentados, é possível observar em Pernambuco diferentes contextos para a atuação desse profissional. A pesquisa de campo permitiu observar que, na região metropolitana do Recife<sup>7</sup>, é possível observar uma quantidade maior de realizações culturais que se dão através do trabalho dos produtores das diversas linguagens existentes no Estado. Por estarem a Fundarpe e a Secretaria de Cultura do Estado sediadas nessa cidade, e por ser ela capital e, conseqüentemente, receptora de diversas tendências culturais existentes no Brasil, é notável a profusão de manifestações que ali acontecem.

Na região da Zona da Mata, assim como em Recife, é possível observar a existência de uma grande mobilização das pessoas que querem trabalhar com produção cultural no sentido de se capacitar para tal. Essa região, entretanto, é marcada essencialmente pela cultura do maracatu rural, desenvolvida tradicionalmente por aqueles que trabalham com o corte da cana, e grande parte dos eventos culturais que acontecem na cidade são fruto de negociações políticas. Vê-se que muitos produtores têm buscado os recursos do Estado, destinados a cultura através de editais públicos como o Funcultura, e que essa busca pode se dar movida por diferentes interesses: seja o de conseguir fazer pressão junto aos respectivos governos municipais, seja simplesmente desenvolver suas atividades com esses recursos.

Também nessa região foi desenvolvido o Método Canavial, pelo produtor Afonso Oliveira, agente de destaque na área, que ministra diversos cursos de produção para a cultura popular. Esse método consiste numa forma de produzir cultura atrelada às necessidades específicas da região da Zona da Mata. Através desse método, Afonso Oliveira e sua equipe de produtores prestam consultoria para elaboração de projetos num Pontão de Cultura criado com esse objetivo na cidade de Nazaré da Mata, prestam consultoria para o desenvolvimento

---

<sup>7</sup> A região metropolitana do Recife engloba as seguintes cidades: Jaboatão dos Guararapes, Olinda, Paulista, Igarassu, Abreu e Lima, Camaragibe, Cabo de Santo Agostinho, São Lourenço da Mata, Araçoiaba, Ilha de Itamaracá, Ipojuca, Moreno, Itapissuma e Recife.

de projetos culturais em organizações como as Associações de Mulheres da região, e oferecem cursos de formação.

Na região do agreste pernambucano, mais especificamente na cidade de Caruaru, na qual foi realizada observação participante para elaboração da presente pesquisa, o que se percebe é uma produção cultural dispersa. Nessa cidade é forte a cultura das esculturas feitas em barro e argila e das canções tocadas em instrumentos artesanais como o pife. Entretanto, o que prevalece nos grandes eventos culturais que ali acontecem é a cultura do forró estilizado, que é mais rentável para as empresas da cidade, grandes patrocinadoras desses eventos. Os próprios produtores confirmam sua não articulação para a realização de eventos mais voltados para a cultura tradicional e local.

Apesar desses diferentes contextos de atuação para o produtor cultural, bem como a imprecisão na delimitação das atividades desse profissional, existem algumas convergências nas falas dos agentes do subcampo da cultura popular entrevistados, que levam a uma ideia mais ou menos definida de quem ele é e o que ele faz no Estado de Pernambuco como um todo.

Para Zinho (entrevista, 03/07/2012), esse agente é um *modem* social, um conector que estabelece a conexão entre as ideias e o mundo real. Ou seja, é ele quem transforma as ideias em projetos, as torna “visíveis”, e em certa medida “palpáveis”, através de sua execução em eventos, shows, seminários, palestras, etc.

Afonso Oliveira (entrevista, 10/07/2012), afirmou que o produtor cultural é responsável pela organização da cultura de uma comunidade, de um grupo social, e por levar essa cultura ao público. Para tornar isso possível, este profissional precisa entender como funcionam as políticas públicas para cultura e a própria cultura, ou seja, o próprio universo artístico com o qual ele irá trabalhar. Logo, algumas das suas atividades consistem em pesquisar a cultura e as políticas culturais, trabalhar a formação da sociedade para a atividade cultural, elaborar projetos, fazer a gestão desses projetos, contribuir para a elaboração e construção de uma política cultural (AFONSO OLIVEIRA, entrevista, 10/07/2012).

Percebe-se que essa ação “educativa” sobre a sociedade para que ela esteja apta a receber a produção cultural pode ter tanto um viés de promoção de autonomia de pensamento como uma ação de marketing, sendo este último mais visível nas ações dos produtores. Isso porque os produtores, como os administradores em geral, veem a necessidade de preparar seu público-alvo para receber um produto, que no caso, é um produto cultural.

Essa gama de atividades exige que o produtor lide com diversas áreas de conhecimento, tais como economia, antropologia, sociologia, história, comunicação, dentre outras. Por esse motivo, diz-se que essa é uma área de atuação de caráter multi e interdisciplinar.

O domínio de conhecimentos em comunicação, por exemplo, é essencial pela necessidade de o produtor lidar com vários agentes do campo da cultura ao mesmo tempo, dotados de diferentes linguagens, como afirma Avelar (2008). Trabalhando com a cultura popular, a importância do domínio das diferentes linguagens torna-se ainda mais importante uma vez que certas linguagens precisam de uma verdadeira tradução para serem compreendidas pelos artistas. É o caso da linguagem jurídica e dos editais, por exemplo, que não são facilmente compreendidas por aqueles que “fazem” a cultura popular, sendo necessário que o produtor realize essa tradução, estabelecendo a conexão entre dois “mundos” diferentes, como afirmou Zinho (entrevista, 03/07/2012).

Os(As) produtores(as) entrevistados(as) também apontam a necessidade do produtor cultural dominar as ferramentas tecnológicas, saber fazer planos de negócios, fazer planilhas, falar e escrever bem, falar outros idiomas, dirigir, dominar técnicas para solução de conflitos, ser criativo, ter conhecimento de assuntos diversos e atuais.

Essas exigências feitas aos produtores culturais evidenciam a forte presença da lógica de Mercado no campo da cultura, bem como a influência das mudanças de hábitos e comportamentos em nível mundial advindos com a globalização, uma vez que essas são exigências feitas a qualquer profissional que trabalha em empresas conectadas ao resto do Mercado.

Holanda (2011) aponta a incorporação dessas “atribuições” por aqueles que fazem a cultura popular como uma apropriação de práticas do *management* próprias de organizações empresariais. Para a autora

A sociedade gerencial é um sistema que tem, em seu cerne, o universo econômico, social e cultural ditados pela empresa. As bases dessa sociedade vêm sendo incrementadas ideologicamente a partir das inúmeras engenharias gestórias encapsuladas nas teorias, ondas e modismos gerenciais (BENDASSOLLI, 2007, p. 11, *apud* HOLANDA, 2011, p. 16).

Esse movimento de amplas dimensões (tanto o é que a autora fala da incorporação dessa ideologia em nível de sociedade) no sentido de tornar universais as práticas do

*management*, tem negado a singularidade de organizações que possuem valores éticos e simbólicos, além de implicações de dominação geopolíticas, distintas daquelas do modelo empresarial ocidental vigente. O corpo de conhecimentos que embasam essas práticas ganha cada vez maior robustez a partir das escolas de administração, das empresas de consultoria, dos “gurus” e da mídia de negócios. E é cada vez mais comum perceber que os profissionais do campo da cultura tem se baseado nessas estratégias para se destacarem no “Mercado cultural”.

Se por um lado existe a apropriação dessas práticas no discurso de alguns produtores, apesar de conhecerem e discursarem sobre essas necessidades, muitos deles não sabem falar inglês, dirigir, e demonstram pouca prática com relação ao uso da internet, como foi observado através do contato com o campo. Essa disparidade entre discurso e prática demonstra que a região onde esses produtores desenvolvem seus trabalhos ainda não está totalmente inserida nesse Mercado cultural globalizado, cuja principal disseminadora de ideologias é a indústria cultural. Sendo assim, pessoas simples, sem grau de instrução formal elevado, podem se destacar e desenvolver suas atividades culturais, como no caso de Zinho e do próprio Afonso Oliveira.

Esta é, a propósito, uma forte característica do campo da cultura em Pernambuco: as entrevistas, observações e pesquisa bibliográfica realizadas evidenciaram a existência de uma resistência (por vezes velada, por vezes não) a padrões globalizantes na área da cultura. Pernambuco foi historicamente marcado por iniciativas originais no subcampo da música, das artes plásticas, das artes cênicas, da cultura popular, revelando um campo diversificado e contra-hegemônico.

Em Pernambuco, é comum observar ainda que a maioria dos agentes que se tornam produtores culturais se engaja nessa atividade em decorrência da necessidade de contribuir com as atividades culturais das quais já participava como artista ou que já teve algum contato no decorrer da sua trajetória de vida.

Zinho (entrevista, 03/07/2012), por exemplo, revelou que teve a infância repleta dos elementos da cultura popular da cidade de Goiana através de uma família que teve atuação em manifestações populares como o maracatu, o caboclinho e blocos carnavalescos. Afonso Oliveira (entrevista, 10/07/2012), ao contar sua história, afirmou ter trabalhado como artesão desde a adolescência e teve grande envolvimento com a música antes de começar a trabalhar exclusivamente com produção voltada para a cultura popular. Gabriela Apolônio (entrevista,

25/05/2012) também afirmou ter crescido numa família que incentivou, ela e os irmãos, a estudarem música desde muito cedo, influenciados pelos próprios avós, que trabalhavam com essa linguagem. Todas as alunas do curso de produção cultural de Nazaré da Mata, no qual foi realizado observação participante, já estavam de algum modo envolvidas com atividades culturais nas Associações de Mulheres de suas respectivas cidades, bem como uma parte dos alunos do curso de elaboração de projetos promovido pela UPE, Fundarpe e Secult-PE.

Estes são apenas alguns exemplos que ilustram a relação dos produtores da cultura popular em Pernambuco com as manifestações culturais desenvolvidas no Estado. Essa é uma relação singular uma vez que, o que se observa nessa área de trabalho é uma tendência da entrada de pessoas que não possuem vivência na prática da cultura popular. Vê-se que profissionais da administração, do direito, e de outros campos de atuação têm ingressado na área de produção cultural por perceberem que este é um campo que vem recebendo investimentos significativos e que pode dar retornos financeiros. Essa relação do profissional com o fazer cultural acaba, de certa forma, influenciando sua posição no campo da cultura e no subcampo da cultura popular.

Assim, é comum observar que os produtores culturais pernambucanos que buscam se profissionalizar e adquirir os conhecimentos necessários à elaboração e gestão de projetos, geralmente aliam a capacitação oferecida por cursos de formação com a própria prática de produção cultural.

Sobre essa formação para produção cultural em Pernambuco, existe uma grande crítica por parte dos produtores sobre a forma como esse assunto tem sido discutido e abordado. Eles percebem que os investimentos em formação aumentaram significativamente a partir das políticas culturais de 2003, mas alguns produtores afirmaram, em entrevista, que esta tem sido realizada desconsiderando-se aspectos da realidade de cada região. Para os produtores culturais pernambucanos, formados pela e na prática cultural de suas respectivas regiões, é difícil aceitar modelos padronizados do campo da gestão e administração impostos aos seus contextos de produção. Apesar de eles reconhecerem esses modelos como importantes ao desenvolvimento de suas atividades, afirmaram que os cursos dados na área estão muito distantes da dinâmica da produção cultural existente nos diferentes contextos.

Para Zinho (entrevista, 03/07/2012), por exemplo, o conceito de tempo e as dinâmicas estabelecidas na região da Mata Norte de Pernambuco são distintas até mesmo daquelas aceitas na região metropolitana do Estado. Afirmou também que não se pode “jogar” todo o

arcabouço da administração na lógica da cultura popular. Isso evidencia que a produção cultural se dá de diferentes formas a depender do contexto em questão, e que práticas uniformizadas (e uniformizantes) de formação não são cabíveis à realidade da produção cultural.

O Método Canavial aparece, nesse contexto, como uma iniciativa que busca romper essa dificuldade de formação em produção cultural, uma vez que os alunos formados através desse método trabalham a produção diretamente aplicada a suas realidades na Zona da Mata de Pernambuco.

Afonso Oliveira (entrevista, 10/07/2012) levanta uma crítica não só à formação no âmbito do Estado de Pernambuco, mas ao segmento cultural de todo o país. Ele questiona que se tem dado muita ênfase à questão da economia criativa atualmente, entretanto, não se tem formado profissionais para atuarem nas diversas etapas das cadeias produtivas da cultura, como é possível visualizar em outras indústrias como a automobilística, a têxtil, etc., em que tanto as iniciativas privadas como a pública fornecem formação para o desenvolvimento dessas áreas.

O próprio Estado pernambucano parece ter ciência dessa demanda dos agentes da sociedade civil por formação em produção cultural continuada e adequada ao contexto de cada região. Nas ocasiões dos cursos e oficinas de produção cultural promovidos pela Fundarpe/ Secult-PE, o discurso dos representantes do Estado e de outros agentes, como professores universitários, mostrou que essa necessidade de formação foi por vezes levantada nos fóruns de escuta e que o Estado estava agindo na tentativa de supri-la.

Os cursos de elaboração de projetos promovidos pela Fundarpe/ Secult-PE e UPE são um exemplo dessa ação do Estado, minada pela cobrança da sociedade civil. Outra ação interessante do Estado em nível federal no que diz respeito a essa questão foi o lançamento de edital de premiação (pela Secretaria de Economia Criativa) a iniciativas de formação em produção cultural. Tal iniciativa foi apontada por alguns produtores entrevistados como um importante passo para a valorização da formação nessa área.

Apesar de entender que essas iniciativas do Estado são importantes como um primeiro passo para a formação de pessoal capacitado para atuar na produção cultural, sabe-se que várias questões estão em jogo e precisam ser questionadas. Uma delas é o fato de que as formações que tem acontecido em Pernambuco são voltadas para a elaboração de projetos destinados a editais públicos, principalmente o Funcultura. Assim, formam-se pessoas aptas a

escrever projetos que atendem as exigências dos editais, sem considerar a realidade singular de cada linguagem e cada manifestação cultural em diferentes contextos regionais. Já a iniciativa da Secretaria de Economia Criativa dá ênfase ao pressuposto de que a cultura é um elemento capaz de promover o desenvolvimento econômico, o que é importante de se considerar ao analisar os verdadeiros interesses por trás desse tipo de premiação que ela concede.

Se por um lado existe essa necessidade no campo da cultura como um todo de definir as atribuições do produtor cultural e de formá-los para realizarem essas atribuições, no subcampo da cultura popular a atuação desse profissional assume aspectos polêmicos. Gilson, da Orquestra Contemporânea de Olinda, afirmou na ocasião do Fórum Setorial (20/12/2011), que os artistas da cultura popular são reféns dos produtores culturais, uma vez que não dominam a linguagem necessária à elaboração de projetos culturais, principalmente aqueles regidos por editais públicos.

Ao que parece, o agente produtor cultural ainda não é totalmente aceito por aqueles que fazem a cultura popular no Estado, apesar de sua atuação ter aumentado consideravelmente nesse subcampo a partir da implantação de políticas públicas de cultura, principalmente a partir de 2003, como é o caso do Programa Cultura Viva. Para Afonso Oliveira, no seu livro “Método Canavial: Introdução a Produção Cultural”:

Com os Pontos de Cultura, diversos jovens e adultos com recursos e tecnologia na mão conseguem organizar sua própria cultura. Dessa forma, centenas de novos produtores culturais surgem no Brasil e a profissão se populariza. Um fenômeno que mostrou uma demanda reprimida de diversos grupos sociais e artísticos em organizar suas apresentações, sua produção audiovisual, elaborar projetos e captar recursos para as mais diversas atividades (OLIVEIRA, 2010, p. 55).

Esse foi, sem dúvida, um ganho que o crescimento da produção cultural ocasionada pela implantação dos Pontos de Cultura ocasionou de forma geral. Em compensação, também cresceram os conflitos oriundos da ação desse profissional no subcampo da cultura popular.

De acordo com Rômulo Avelar, produtor cultural da cidade de Belo Horizonte, em palestra ministrada na oficina O Averso da Cena (10 a 12/12/2011), alguns acordos são mais comuns de acontecer entre produtores e artistas: um produtor pode contratar artistas; um artista pode contratar um produtor; um artista e um produtor podem se associar; um grupo de artistas pode contratar um produtor; um produtor pode integrar um grupo cooperativo.

Com a necessidade de inscrever seus coletivos culturais no Programa Cultura Viva, grande parte dos agentes do subcampo da cultura popular (geralmente grupos ou artistas) que não sabiam interpretar os editais, desenvolver projetos, prestar contas, e outras atividades administrativas, precisaram do suporte de profissionais da produção cultural, contratando-os. Sendo assim, a atuação desse profissional aumentou consideravelmente no subcampo, trazendo críticas e provocando desentendimentos entre as diferentes formas de fazer cultura. Isso porque os artistas da cultura popular sempre estiveram acostumados a desenvolver a sua “brincadeira” de forma informal, o que diverge totalmente da lógica burocrática imposta pelo Estado, e que exige a aquisição de novas habilidades que os artistas nem sempre estavam preparados para desenvolver.

Alguns produtores são considerados dignos de respeito no subcampo, em compensação, os casos citados foram de produtores que produzem carreiras individuais, como o caso do produtor de Lia de Itamaracá, citado por Zinho (entrevista, 03/07/2012). Percebe-se que a relação do produtor com os demais agentes do subcampo da cultura popular parece ser mais conflituosa quando trata-se da questão de elaboração e gestão de projetos referentes a coletivos culturais.

Gabriela Apolônio (entrevista, 25/05/2012) explica que a relação do produtor cultural com os coletivos de cultura tradicional é de desconfiança. Zinho (entrevista, 03/07/2012), em sua fala, enfatiza a falta de ética de alguns produtores, principalmente aqueles que não instruem os mestres sobre o projeto a serem desenvolvidos e ainda colocam seus próprios nomes como proponentes dos projetos.

Há ainda casos relatados, nas observações realizadas, de produtores que conseguiram aprovar projetos junto a agentes praticantes da cultura popular e, após receberem os recursos, “sumiram” com o dinheiro.

Diante dessa situação, Zinho (entrevista, 03/07/2012) afirmou que existe uma preocupação atual vinda dos próprios agentes da cultura popular em dar autonomia àqueles que fazem essa cultura a fim de que eles não sejam totalmente dependentes dos produtores culturais, não sendo facilmente levados por aqueles que só pretendem “lucrar” através dos projetos. É nesse sentido, também, que produtores como Zinho e Afonso Oliveira têm realizado cursos de formação em produção cultural com pessoas da região da Zona da Mata de Pernambuco que já trabalham com cultura, a fim de familiarizá-los/as com os conhecimentos necessários à gestão.

Essa relação dos produtores com os artistas, bem como as relações dos produtores entre si, que de acordo com os produtores entrevistados é marcada pelo destaque de alguns em relação a outros, evidenciam as relações de poder no subcampo, discutidas de forma mais detalhada no capítulo seguinte.

Zinho (entrevista, 03/07/2012) ainda destaca a formação de redes como a principal estratégia dos produtores culturais para ganharem espaço no campo da cultura em Pernambuco, uma vez que neste campo existem produtores com mais destaque e poder que outros. A rede na qual este personagem trabalha é denominada Rede Colaborativa, na qual diversos produtores estão envolvidos na elaboração de vários projetos que constituem um banco de projetos.

O funcionamento da rede se dá da seguinte forma: Quando alguém de fora da rede solicita auxílio para desenvolver um projeto, a rede cobra dois mil reais caso o projeto seja aprovado, e duas vagas neste projeto para que os produtores envolvidos na rede possam trabalhar nele. Caso o projeto não seja aprovado, a pessoa que teve um projeto elaborado pela rede disponibiliza-se para trabalhar em outros projetos do banco de projetos que foram aprovados pela rede.

Para Zinho (entrevista, 03/07/2012), todos os agentes envolvidos saem “ganhando” nesse processo:

Pra ele é interessante, porque se o projeto dele não for aprovado, ele possivelmente vai trabalhar num projeto nosso que seja aprovado. Pra ele é interessante. Pra gente também é interessante porque se alguém da rede nossa não for aprovado ele pode trabalhar na vaga que ele deu, porque se o projeto dele for aprovado, então eu posso trabalhar ou posso indicar alguém do banco de vagas que a gente tem pra trabalhar, entendeu? Isso é uma maneira da gente minimizar, que a gente identificou, esse problema de que poucos projetos passam no Funcultura.

Essa mobilização é uma forma dos produtores iniciantes e que ainda não possuem “carreira” conseguirem desenvolver seu trabalho. Através da troca de informações, conhecimentos e experiências que acontecem dentro da rede, eles se fortalecem e constroem seus projetos de forma coletiva. A rede da qual fala Zinho é formada por produtores de Goiana e Carpina e também tem como objetivo minimizar a dependência que, principalmente os mestres da cultura popular tem, de atravessadores culturais, explica o produtor. Dessa forma, os mestres que se unem à rede têm a possibilidade de desenvolver seu próprio projeto com a ajuda dos demais membros sem precisar depender de “atravessadores” para colocar sua

“arte” nos moldes exigidos pelos editais. Através dessa parceria em redes, os produtores trabalham em equipes aliando as capacidades de cada um e fortalecendo sua possibilidade de aprovar projetos.

As trocas também podem se dar fora de redes, e alguns produtores as caracterizam como *trocas sociais* ou *brodagem*<sup>8</sup>, uma prática comum no Estado de Pernambuco, que promove um intercâmbio entre pessoas, informações e materiais dentro do campo da cultura e do subcampo da cultura popular. É uma forma de “conseguir furar o bloqueio” que faz com que algumas pessoas não consigam desenvolver os seus projetos por não estarem próximos das pessoas poderosas ou por serem iniciantes em produção cultural, afirmou o entrevistado Afonso Oliveira. Assim, experiências são trocadas, facilitando a aprovação de projetos.

Partindo desse raciocínio de ajuda mútua entre os agentes do campo em questão, Afonso Oliveira, em entrevista, também falou da importância dos profissionais em produção cultural se unirem pela elaboração e organização da política cultural, expondo suas necessidades e pressionando o poder público. Dessa forma, acredita o produtor, é possível garantir espaço para formas específicas de produção cultural:

[...] porque quando você participa da organização da política cultural você fala da sua necessidade, você fala da necessidade da sua comunidade e quando você... daqui a pouco você vê a sua necessidade e a necessidade sua comunidade sendo colocadas nas leis, sendo colocadas nos editais. E a partir daí você cria condições daquela sua forma de fazer, daquela sua forma de produzir a sua cultura ou daquele estilo de arte que a sua comunidade precisa de ter espaço em determinados eventos, em determinados editais e eu acho que é dessa forma que a gente vai construindo as coisas (AFONSO OLIVEIRA, entrevista, 10/07/2012).

Esse movimento em direção a organização desses profissionais é, de fato, uma tendência nacional. Como afirmou Kátia de Marco, presidente da Associação Brasileira de Gestão Cultural (ABGC), em reportagem, “com a profissionalização dos setores da cultura, os produtores precisaram se organizar como categoria, buscando formação acadêmica, metodologias de atuação e normativas éticas e jurídicas de trabalho” (CARVALHO, 2013). Essa organização faz-se ainda mais essencial dada a situação de informalidade na qual se encontra o setor.

A próxima seção é destinada, com maior ênfase, a análise das evidências encontradas no campo. Para a realização dessa análise, a partir da perspectiva teórica de Pierre Bourdieu,

---

<sup>8</sup> Derivada da palavra inglesa *brother*, *brodagem* significa troca de favores entre irmãos, ou seja, entre amigos.

será necessário recorrer frequentemente às próprias evidências, o que, em certa medida, corrobora com a posição de Bourdieu et al. (2007) sobre o fazer científico, que afirma ser o trabalho o tempo todo permeado pela conquista, construção, e constatação do fato.

## 6 Dialogando com Pierre Bourdieu

---

Nessa seção, busca-se analisar as evidências a partir da perspectiva teórica de Pierre Bourdieu, na tentativa de entender como as transformações nas políticas culturais a partir de 2003 se relacionaram com a ação do produtor da cultura popular em Pernambuco.

Antes de atender a este objetivo específico, entretanto, é necessário um esforço na tentativa de delimitar a estrutura objetiva do campo da cultura a fim de entender qual a posição do produtor cultural e, conseqüentemente, como as ações desse ator são determinadas. Isso porque, de acordo com Bourdieu (1996, 2001, 2004, 2007a, 2007b, 2007c), é a estrutura social do campo que define como os agentes agirão nele (impulsionados também pelo *habitus*, como já abordado anteriormente). Compreender o funcionamento dessa estrutura também se revela de extrema importância por permitir entender quem são os principais agentes envolvidos e como se dão as relações que envolvem o produtor cultural.

### 6.1 Possível estrutura objetiva do campo da cultura: Subcampos, agentes, disputas e capitais

Para Bourdieu (1996, 2001, 2004, 2007a, 2007b, 2007c), a estrutura social de um campo é, de forma simplificada, o conjunto de posições predefinidas para cada agente que deve, a princípio, ser seguida para que o jogo social aconteça. Sabe-se, entretanto, que as posições mudam, as regras são subvertidas, a própria estrutura é o tempo todo redefinida. Apesar disso, é importante tentar delimitar o que se espera de cada agente, a fim de saber onde e como se dão as principais disputas no campo e em função de quê.

Uma primeira consideração importante acerca do campo da cultura é o fato de que ele não é autônomo, ou seja, ele é relativamente dependente de outros campos sociais para a definição das regras que compõem sua estrutura (BOURDIEU, 2004; 2007c). Isso fica claro ao percebermos que as regras desse jogo social dependem, por exemplo, de elementos do campo econômico, o que pode ser ilustrado pelo fato de recursos serem destinados de forma desigual às diversas linguagens culturais a depender do impacto econômico dos projetos para instituições financiadoras.

A própria lógica de Mercado impregnada nas ações desenvolvidas no campo da cultura demonstram que existe uma forte ligação entre esses dois campos. A profissionalização do produtor cultural, agente que precisa dominar conhecimentos, ferramentas e linguagens empresariais, também é um grande exemplo da forte influência do campo mercadológico na definição das regras no campo da cultura. Essa não autonomia relativa faz com que definição das regras do campo se dê de forma heterogênea, pois são vários os agentes que a constituem (BOURDIEU, 2004, 2007c).

Outra questão importante acerca da estrutura do campo da cultura é a existência dos subcampos. Como já esclarecido outrora, neste trabalho, alguns subcampos podem ser observados no campo da cultura, e o subcampo das políticas culturais e da cultura popular são os mais discutidos aqui, a fim de responder adequadamente o problema de pesquisa.

Cada subcampo é regido pelas regras do campo da cultura como um todo, mas, ao mesmo tempo, possui regras específicas de funcionamento, a depender dos interesses em questão, dos capitais valorizados, e da organização dos agentes na estrutura social (BOURDIEU, 1996).

No subcampo da cultura popular, por exemplo, as regras do jogo social do campo da cultura são válidas, entretanto, existem algumas especificidades que distinguem esse subcampo dos demais como a posição de destaque que os mestres detêm frente a outros agentes como o produtor cultural. Neste subcampo, um mestre detém mais capital simbólico (BOURDIEU, 2001; 2007c) que um produtor, por possuir um tipo de conhecimento - que pode ser reconhecido como uma espécie de capital cultural (BOURDIEU, 1979) - reconhecido por artistas, Estado, coletivos culturais, dentre outros sujeitos, como um recurso de poder especial dentro do subcampo e suas regras

Isso, entretanto, não exclui o fato da interdependência entre os subcampos. Como se percebeu na descrição dos momentos históricos do subcampo das políticas culturais, estes estão diretamente relacionados às conquistas que se deram no subcampo da cultura popular. Dessa forma, os vários subcampos que compõem um campo se relacionam constantemente, não se fechando em si mesmos.

No subcampo das políticas culturais, vários interesses estão em jogo, como, por exemplo, a formulação de tais políticas, sua implantação, o marketing cultural, a busca por recursos, a busca por legitimação das ações desenvolvidas, etc. Os principais agentes em

questão são o Estado, as empresas (representando o Mercado), os produtores, e os artistas/coletivos culturais.

No subcampo da cultura popular, alguns interesses em questão são a busca por legitimação e recursos, o marketing cultural, o lazer, a expressão identitária de um grupo ou comunidade, a transformação de uma realidade, a detenção de conhecimentos artísticos, dentre outros vários, a depender do agente e do seu posicionamento na estrutura social. Os principais agentes aqui também são os que compõem o subcampo das políticas culturais, mostrando que um só agente pode estar em vários subcampos num mesmo campo social.

Ainda no subcampo da cultura popular pode-se observar uma espécie de subcampo de poder, segundo o conceito de campo de poder (BOURDIEU, 2007c), que é uma espécie de classe dominante dentro da estrutura. No contexto aqui trabalhado, esse subcampo seria formado por produtores que tem projetos frequentemente aprovados, e fortes influências junto ao Estado. De acordo com algumas falas durante a pesquisa de campo, esses produtores são sempre os mesmos, formando uma espécie de “panelinha”, o que gera desconfiança entre os produtores e artistas.

Os que fazem parte desse grupo buscam se justificar afirmando que isso é decorrência de meritocracia, por eles buscarem formação e estarem sempre informados. Usando o suporte teórico de Bourdieu, pode-se entender que esses agentes constituem a parcela de agentes do campo que detém os capitais (recursos de poder) necessários e incorporaram tão bem a estrutura, que a reproduzem exatamente como o esperado pelas regras do jogo. Assim, eles tem seus projetos aprovados pelo Estado, ou seja, suas propostas e projetos são legitimados, criando uma espécie de exemplo a ser seguido pelos demais agentes no subcampo.

Uma vez que os principais agentes são os mesmos nos dois subcampos mencionados, buscou-se entender um pouco sobre cada um deles.

Como visto ao longo deste trabalho, o Estado é um importante ator na estruturação do campo da cultura pelo seu poder de implantar as políticas públicas culturais, que acabam regendo o campo através de leis, regulamentos, normas, programas, etc. Assim, o Estado assume um importante papel nos subcampo das políticas culturais e da cultura popular (bem como nos demais subcampos).

Além disso, esse agente social possui o poder legitimador dentro do campo da cultura, ou seja, um poder de nomeação que autentica as ações dos demais agentes, tornando-as válidas ou invalidando-as (BOURDIEU, 1996). Isso acaba por diferenciar os agentes que

dependem dessa legitimação: existem aqueles que recebem a “chancela” do Estado e estão aptos a agir de determinada forma, e aqueles que não atendem os requisitos estipulados pelo Estado, tendo suas ações invalidadas, do ponto de vista simbólico.

É o que acontece, por exemplo, no caso do Programa Cultura Viva: Ao ter um projeto aprovado e receber a chancela de Ponto de Cultura, o coletivo cultural ganha um diferencial entre os demais por ser reconhecido e legitimado pelo Estado, agente que possui o poder de nomeação no campo. Gabriela Apolônio afirmou que projetos submetidos a outros editais passam a ter diferencial quando o coletivo envolvido possui a chancela de Ponto de Cultura (GABRIELA APOLÔNIO, entrevista, 25/05/2012).

Isso acaba ocasionando uma diferenciação entre os próprios produtores no subcampo da cultura popular: aqueles que têm seu nome vinculado a projetos de Pontos de Cultura aprovados e que conseguem administrar de forma positiva esses projetos são vistos com outros olhos pelos seus pares, sendo bem aceitos pelos próprios artistas, que possuem uma relação delicada com os produtores, como será visto a seguir.

O Estado ainda é detentor de grande parte do capital econômico destinado ao campo da cultura. Através dos editais públicos, o Estado destina o capital econômico aos agentes que atendem os critérios estabelecidos por ele. Esses editais são instrumentos onde estão contidas algumas regras do jogo social no campo, uma vez que definem quem ganha e quem não ganha recurso, ou seja, quem pode e quem não pode desenvolver sua produção cultural em função de quê (aqueles que não conseguem o recurso do Estado buscam-no de outra forma, como será visto adiante).

O Mercado também é um agente importante na estruturação do campo da cultura, ora fazendo parcerias com o Estado, como no caso da construção de fundos para a cultura como o Funcultura, ora ele próprio definindo as regras do jogo, como no caso da Lei Rouanet, na qual as empresas tem o poder de definir quais projetos culturais são aprovados ou não, preestabelecendo quais os critérios que tais projetos devem atender (como, por exemplo, atrair as massas a fim de promover sua marca). Seus principais representantes são as empresas, e, através do recurso de poder referente a detenção do capital econômico, o Mercado também acaba possuindo certo poder de nomeação, legitimando ações de agentes no campo.

Entendidos os verdadeiros interesses do agente Mercado, é fácil entender porque esse agente não destina seu capital econômico para a área da cultura popular com a mesma frequência que o Estado. Isso se dá pelo fato de essa linguagem não ser tão atrativa em termos

de retornos financeiros para as empresas. É fato que algumas empresas têm mudado essa postura por perceberem que grandes investimentos estão sendo feitos pelo Estado nessa área, e que tem havido uma repercussão internacional da cultura popular, principalmente a pernambucana, enfatizada como “cartão postal” do Brasil em grandes eventos como as olimpíadas e a copa do mundo. Mas, ainda assim, fica claro o interesse por trás desses poucos investimentos.

A partir dessas observações, pode-se dizer que para o subcampo da cultura popular, o Estado sobrepõe-se ao Mercado enquanto agente estruturador das regras do jogo social. É ele quem as define, em sua maioria, e quem legitima os agentes como pode ser visto na própria aprovação de projetos culturais em editais públicos.

Essa sua ação no campo, entretanto, não se dá de forma desinteressada. Como afirma Bourdieu (2007c), por trás de toda ação num campo existe um interesse. Em seu discurso, o Estado afirma apoiar a cultura popular com o propósito de atender uma necessidade latente da população que, através da realização de sua cultura, pode desenvolver seu potencial social, cidadão, e também econômico. Entretanto, não se pode desconsiderar que ao promover a cultura (seja ela popular ou pertencente a outra linguagem), o Estado, ou mais precisamente o governo que o representa num determinado momento histórico, possui o propósito também de veicular sua imagem, associando-a a uma prática positiva para a população, quando o caso é o investimento em cultura.

Ainda sobre o Estado, é importante ressaltar que ele não é uniforme, como afirma Bourdieu (2007c). Na verdade, o Estado pode ser considerado um campo social próprio, no qual vários agentes estão em disputa e atuam dentro de uma estrutura própria. No caso do Estado brasileiro, é possível identificar vários grupos e órgãos com interesses divergentes. Para os interesses investigativos desse trabalho, cujo foco é o campo da cultura, os principais representantes do Estado são a o Ministério da Cultura, a Fundarpe, a Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco, e os próprios agentes da sociedade civil.

Em Pernambuco, percebe-se que a Fundarpe é um porta-voz das delimitações federais, por isso a importância de entender o que acontece em âmbito federal para falar sobre a atuação do Estado em Pernambuco. Sendo assim, a federação legitima a ação da Fundarpe, e este órgão, apesar de não estar totalmente em sintonia com as determinações federais (a não aderência ao SNC é um exemplo), rege o campo da cultura no Estado de Pernambuco de acordo com o que se pensa em âmbito ministerial. Contudo, o Estado não define todas as

regras sozinho. Existem as pressões da sociedade civil e do Mercado na definição das regras do campo tanto em nível federal quanto estadual.

Nessa estrutura, onde o Estado faz prevalecer, por meio de seu poder explicado anteriormente, a política de editais públicos, que permite a destinação do capital econômico a certas produções culturais e não outras, o produtor cultural é o agente que desenvolve projetos em busca do financiamento, que permitirá que eles sejam realizados. Ele ainda gere esses projetos, o que envolve uma série de atividades, como visto no capítulo anterior.

Partindo da perspectiva teórica de Pierre Bourdieu, entende-se o produtor cultural como um agente social que atua no campo da cultura (logo, em seus subcampos), detentor de capitais próprios à sua profissão e seu posicionamento no campo, como o capital social, que diz respeito à sua rede de contatos, e o cultural (por vezes incorporado, institucionalizado ou objetivado), que diz respeito aos conhecimentos e habilidades técnicas necessárias ao desenvolvimento de projetos.<sup>9</sup>

Sua atuação no campo é definida pela estrutura que é estabelecida pelos diversos atores e, principalmente, pelo Estado, que age mais efetivamente na implantação das Políticas Públicas de Cultura, como explicado anteriormente. Assim, utilizando-se dos recursos de poder que possui, o produtor joga respeitando as regras estabelecidas, ou age no sentido de subverter tais regras, tentando transformar a estrutura social do campo.

As observações permitiram constatar que os produtores atuam fortemente na busca por financiamento com o Estado e com o Mercado. No subcampo da cultura popular, essa busca se dá mais frequentemente juntamente ao Estado que, a partir de 2003 passou a desenvolver programas mais efetivos na destinação de recursos para o desenvolvimento dessa linguagem cultural. A ação desses agentes também se dá no subcampo das políticas culturais, uma vez que eles fazem pressão junto ao Estado para a construção de políticas culturais que atendam suas reivindicações.

Outros agentes também possuem posições específicas no subcampo da cultura popular, como é o caso dos artistas e dos grupos culturais. Dentre eles, pode-se observar algumas tomadas de posição marcantes: há os que acreditam que as políticas públicas de cultura e as regras do jogo social estão a seu favor e agem de acordo com tais regras. Em compensação, existem aqueles que veem incoerências diversas na forma como o jogo é

---

<sup>9</sup> Os capitais, ou recursos de poder próprios do produtor cultural são explicados a seguir, neste mesmo capítulo.

regido, logo, se posicionam contra as regras sociais e buscam mudá-la, seja negociando com o Estado, seja negando se enquadrar no jogo como ele está “dado”.

Por possuir agentes diversos que concordam ou não com a estrutura social objetiva, e que possuem interesses diversos, o campo da cultura e seus subcampos são espaços permeados por relações de poder e disputas as mais diversas, como se viu em alguns momentos neste trabalho. Entender essas relações na estrutura social analisada é importante, entretanto, dadas as limitações de tempo e espaço para a conclusão dessa pesquisa, analisar todos os conflitos existentes nesse campo e subcampos em questão mostrou-se uma tarefa inviável. Por isso, buscou-se entender quais disputas envolvem diretamente o profissional da produção cultural no subcampo específico da cultura popular. As mudanças ocorridas nessas relações a partir de 2003 serão discutidas separadamente, por efeitos puramente didáticos.

A ação do produtor cultural envolve disputas entre os diversos agentes do campo e entre os próprios produtores. Em primeiro lugar, observou-se uma disputa pela própria posição de produção cultural. Por vezes, o Estado assume essa posição, por vezes as próprias empresas. Diante disso, o profissional de produção cultural (seja ele um profissional independente, seja ele um profissional mais voltado para a área de formação, etc.) se vê lutando com esses agentes para garantir seu lugar e delimitar sua ação no campo.

Afonso Oliveira (entrevista, 10/07/2012) ressaltou que na realização de eventos culturais no Estado de Pernambuco, são as secretarias municipais e estaduais que realizam a produção ou contratam empresas de produção específicas, quando, na opinião do produtor, deveriam existir licitações para definição de quais produtores (ou empresas de produção cultural) organizariam tais eventos. Para ele e outros produtores entrevistados, esse fato não permite que um Mercado de produção cultural se desenvolva no Estado, pois não há incentivo para que os produtores se profissionalizem:

As empresas pernambucanas de produção cultural não tem condições de contratar com carteira assinada, de gerar emprego direto e renda direta porque não tem esse Mercado. A maioria, na verdade, das empresas de produção cultural de Pernambuco sequer tem um escritório descente e a maioria é tudo informal, é tudo sucateado. Mas você chega na Fundarpe tem pessoas ganhando 4-3mil reais num escritório [escritório de produção de eventos]. Pra mim, na minha opinião, na minha visão da economia criativa é um erro de política cultural. O que a Fundarpe tem que se preocupar é com... realizar a política cultural. Fazer com que a política cultural seja colocada em prática. Mas contratar produtores pra fazer uma produção ali no lugar, ter uma produtora pra cada projeto, pra cada evento, por exemplo, um evento como Pernambuco Nação Cultural, ter uma produtora cuidando e eles [a Fundarpe] gerenciando essa atividade... E isso é festa de município, carnaval, São João,

... tudinho... O carnaval de Condado, Nazaré da Mata, todo mundo da prefeitura se envolve na produção e isso é pouco profissional. Ou seja, você vê gente... o cara que é secretário do Governo cuidando de direção de palco, o cara que é secretário de educação cuidando transporte dos artista. Existe ainda esse gargalo da relação da produção cultural com o Estado (AFONSO OLIVEIRA, entrevista, 10/07/2012).

Diante disso, pode-se inferir que o Estado parece impor uma barreira ao trabalho do produtor cultural independente nos grandes eventos do Estado, em função de seus próprios interesses. É mais interessante para o Estado designar aos seus próprios órgãos a responsabilidade pela produção de eventos como Carnaval, São João, etc., do que atribuir essa responsabilidade a produtores, que podem agir de forma independente, não priorizando os interesses do Estado (seja em divulgar sua imagem, seja em economizar recursos, etc.).

Assim, parece haver aqui uma busca do Estado em manter seu *status quo* de agente legitimador, detentor do monopólio da violência simbólica (BOURDIEU, 1996; 2007c), evitando a entrada de produtores independentes na administração do recurso público que é destinado para os eventos estaduais.

Entretanto, nada parece impedir que o Estado assuma essas atividades para si. Como dito anteriormente, a profissão produtor cultural ainda não é regulamentada e é, em certo sentido, tão recente quanto a área da administração e da gestão. Assim, percebe-se o agente produtor cultural lutando por seu espaço e por reconhecimento frente ao Estado (instituição que, a princípio, tem o poder de legitimar as profissões).

Ainda sobre a disputa pela própria posição do produtor cultural, algumas empresas, afirmaram os produtores entrevistados, veem de forma negativa o produtor cultural por acreditarem que esse profissional tentará adquirir o máximo de recursos da empresa sem trazer lucratividade para a mesma. Para essas empresas, o trabalho de mediação que o produtor faz entre a empresa e o artista pode ser desvantajoso porque esse profissional precisa ser remunerado, e vai negociar com a empresa para conseguir o máximo que ela puder destinar ao projeto cultural a fim de remunerar o trabalho de todos os envolvidos (artistas, produção técnica, etc.). Assim, as empresas tentam eliminar a mediação que o produtor faz, produzindo seus próprios eventos, estabelecendo contato direto com os artistas, e “economizando” o que teria que pagar a um produtor, o qual possui a noção de negócio que o artista por vezes não possui:

o produtor é o chato da história, [a empresa diz] “Olha estou afim de contratar o Jorge Riba, me dá o contrato de Jorge Riba”. O artista quer mesmo é tocar, quer aparecer, quer cantar e se der um litro de whisky o artista vai, por ele não tem problema nenhum não. Aí [a empresa] liga para Jorge e “Meu irmão Jorge, estou com um trabalho assim, assim, assado. Oh, festa assim, assim, assado, desse jeito e desse jeito o cartaz está assim e vai aparecer não sei onde, não sei onde, não sei onde. Já consegui espaço na Globo para a chamada... Agora, negão, só tenho 800 reais pra tu.” “Bicho, tu vai fazer uma festa que vai comportar 5 mil pessoas!”. “Não, é que só tenho 800 reais pra tu.”, “Fala com a minha produtora”, “Meu irmão, é que tua produtora é chata pra negociar!”, “Por esse valor ela vai ser chata sempre”. Ele sempre diz “Por esse valor ela vai ser chata sempre, meu filho. Vá e negocie com ela”. Entendes? A empresa elimina o produtor, ela quer tirar vantagem em cima daquele produto artístico. Então ele vai eliminar quem vende porque quem vende negocia. Quem tem poder de negociação, ele vai eliminar essa pessoa. Entendeu? (GABRIELA APOLONIO, entrevista, 25/05/2012)

Esta produtora afirmou ainda que a empresa não vê a promoção da cultura como algo vantajoso, o que dificulta ainda mais o posicionamento do produtor junto ao agente empresa:

A empresa ela nunca olha, isso tá começando a mudar agora, ela nunca olha um produto cultural como algo rentável. A cultura sempre foi colocada como entretenimento. Então se é entretenimento não vai me dar lucro, entretenimento é para o povo se divertir não vai me dar lucro. Pode me dar visibilidade, pode me dar visibilidade, mas aí eu vou pesar só dentro de um peso mercadológico o que pra mim é vantajoso ou não (GABRIELA APOLONIO, entrevista, 25/05/2012).

Esse posicionamento da empresa diante do produtor é uma forma clara desse agente procurar se sobrepôr ao profissional da produção cultural, garantindo seus próprios interesses, que são, de acordo com os relatos dos produtores, gastar o mínimo possível com atividades culturais e promover sua imagem. Já o produtor reivindica justamente o recurso financeiro que remuneraria seu trabalho enquanto mediador. Percebe-se aqui o fator econômico ditando a lógica das relações no campo da cultura.

Essa disputa pela posição do produtor também envolve artistas que, por vezes, se transformam em produtores culturais, e para isso buscam formações na área, e criticam a ação do produtor cultural, afirmando serem vítimas desses profissionais que costumam não respeitar a tradição e distorcer a produção cultural de um grupo de brincantes.

Essas disputas entre produtores, Estado, empresa e artistas pela posição de produtor cultural carregam consigo compreensões distintas sobre o próprio significado de cultura. São sistemas simbólicos diferentes em disputa num mesmo campo social. Por sistemas simbólicos compreendem-se sistemas ideológicos, que reproduzem as divisões prévias da estrutura social

(BOURDIEU, 2007b), orientando as regras do jogo, além de, por vezes, serem usados como instrumentos de dominação quando se sobrepõem sobre outros,

Grande parte dos produtores vê a cultura como geradora de renda, como uma oportunidade de trabalho, entendendo esse campo como um verdadeiro Mercado onde eles podem seguir carreira; o Estado entende a cultura como elemento importante para o desenvolvimento econômico de uma nação, que precisa ser regulado de forma que atenda ao aparato burocrático que “sustenta” as ações estatais; boa parte dos artistas (principalmente aqueles que trabalham com cultura popular) vê a cultura como uma brincadeira de família, elemento de resistência, arma de inserção e transformação social, não podendo ser vista sob a ótica mercadológica; já as empresas entendem a cultura como uma estratégia usada com fins de propagar sua imagem.

Assim, cada agente luta no sentido de fazer valer sua visão de mundo sobre as demais, e sua tentativa de produzir sua cultura sem o intermédio do profissional de produção cultural é fortemente influenciado pela sua visão: o Estado, por não querer pôr a perder o seu poder e seus interesses no campo, elimina o produtor independente utilizando o discurso de que envolver um produtor seria mais complicado do ponto de vista burocrático; os produtores exigem uma remuneração pelo trabalho de produção que desenvolvem no Mercado da cultura; os artistas ou grupos da cultura popular podem ver a ação dos produtores como uma violência à sua arte e por isso assumem esse papel de produção; e as empresas buscam eliminar a figura do produtor a fim de poupar recursos, além de investir pouco em cultura popular por isso não lhe garantir grandes retornos.

Entende-se por poder simbólico o poder que alguns agentes possuem de fazer valer sua visão de mundo frente às demais, tornando-a vigente, sem que para isso seja necessário a utilização de coerção física. Aquele que exerce o poder simbólico tem maior influência para ditar regras que vão compor o jogo social, de acordo com essa forma de ver o mundo. Além do mais, a detenção desse poder simbólico pode se dar pela posse de capitais importantes ao campo (BOURDIEU, 2001).

A detenção desse poder simbólico pode acarretar no que Bourdieu (2001) chama de violência simbólica, que é a sobreposição de um sistema simbólico, ou seja, de uma visão de mundo sobre outra, tornando esses sistemas ideológicos, instrumentos de dominação que servem a interesses específicos.

No campo da cultura e no subcampo da cultura popular e das políticas culturais, percebe-se que o Estado detém poder simbólico uma vez que é ele quem define as regras do jogo baseadas em sua visão de mundo, através de um poder coercitivo não físico e invisível, tal como se caracteriza o poder simbólico. Os símbolos que compõem cada visão de mundo são distintos, e no caso do sistema simbólico difundido pelo Estado, podem ser considerados os editais, o formato dos projetos, dentre outros.

O Estado ainda detém os capitais importantes para o campo, e é em decorrência disso, detentor do monopólio da violência simbólica legítima, o que permite que ele legitime quais visões de mundo podem se sobrepor a outras, atuando enquanto verdadeiro árbitro, tal como afirma Bourdieu (2007c). Foi nesse sentido que o Estado, durante muito tempo, deu ao Mercado o direito de impor sua visão de mundo, constituída por conceitos e práticas excludentes, como o marketing cultural, por exemplo.

Ainda sobre as disputas que envolvem a figura do produtor cultural, é possível observar aquelas que se dão pela detenção de recursos de poder no campo. Um desses recursos de poder pode ser a “chancela do Estado”, como visto anteriormente, que atribui ao produtor legitimidade no subcampo em que atua, como é o caso de produtores que possuem projetos aprovados nos Pontos de Cultura, por exemplo. Esse reconhecimento pode ser entendido como uma espécie de capital simbólico que valoriza o trabalho do produtor cultural frente aos demais.

Os produtores também disputam entre si por recursos financeiros, ou o chamado capital econômico (BOURDIEU, 2001). E essa disputa envolve produtores que atuam em vários subcampos diferentes. Os produtores da cultura popular em Pernambuco disputam com os profissionais que atuam com a chamada cultura erudita da região sudeste do Brasil, por exemplo, pelos recursos provenientes de editais públicos de âmbito federal. Também disputam com outros subcampos como o audiovisual, a dança, o patrimônio, etc.

Apesar de o cenário estar mudando, não se pode desconsiderar que historicamente a cultura popular recebeu menos apoio financeiro do Estado e até mesmo das empresas, além de que, é na região sudeste do Brasil onde os recursos, principalmente da cultura, estão concentrados.

Afonso Oliveira (entrevista, 10/07/2010) afirmou que as disputas entre produtores também pode se dar em função de uma espécie particular de recurso de poder que alguns produtores possuem, favorecendo-os no momento da aprovação de projetos e da captação de

recursos. Esse “poder” ao qual ele se refere, diz respeito àquele decorrente de cargos que os produtores ocupam ou já ocuparam em órgãos públicos e contatos com “pessoas poderosas”. O próprio Afonso Oliveira utilizou-se diversas vezes desses contatos e constantemente os citou em suas aulas, o que, em certa medida, o coloca numa posição diferenciada e de prestígio em relação aos alunos dos seus cursos.

A importância desse contato com “pessoas poderosas” (que são geralmente pessoas que trabalham em órgãos públicos ou empresários, ou seja, pessoas que detém grande quantidade de capital econômico) para a captação de recursos e aprovação de projetos culturais já foi mais decisiva no campo antes das políticas implementadas a partir de 2003.

De acordo com os produtores entrevistados, o que se observava comumente antes de 2003 era a existência de uma política de balcão, na qual as trocas de favores políticos eram decisivas para a realização de projetos culturais. Dessa forma, aqueles que tinham um bom relacionamento com agentes que compunham o Estado conseguiam favorecimentos, cachês, etc. com maior facilidade. É o que alguns produtores entrevistados caracterizam como relação paternalista entre Estado e produtores antes de 2003.

Com as políticas culturais implantadas pelo Estado a partir de 2003, houve uma democratização dos recursos através da política de editais que buscava dar a mesma oportunidade a todos que propunham projetos culturais. Sabe-se que o processo não é tão democrático assim, que muitas pessoas ainda são deixadas de fora por não possuírem os conhecimentos necessários para articulação de projetos a serem submetidos em editais. Entretanto, sob o ponto de vista das políticas culturais anteriores a 2003, percebe-se que os editais são sim, em certa medida, um avanço na busca dessa democratização.

Assim, editais públicos como os do Funcultura são abertos para receber vários tipos de propostas que concorrem pelos recursos destinados à cultura pelo Estado. O Programa Cultura Viva também está inserido nessa lógica de editais, e sua implantação foi uma verdadeira ruptura, de acordo com os produtores entrevistados, com o chamado paternalismo existente no subcampo da cultura popular antes das políticas culturais de 2003. Como afirmou Gabriela Apolônio (entrevista, 25/05/2012):

O Cultura Viva justamente deu essa organizada, né, e tirou um pouco essa responsabilidade do... é uma palavra um pouco forte, mas infelizmente ainda é muito usada, eu vejo muito isso hoje em dia... do coronelismo, entendeu? Eu vou apadrinhar esse e aquele, o governo vai apadrinhar esse, aquele, aquele e aquele grupo porque trabalhou pra mim na campanha, né. A gente sabe que acontece muito isso. O Cultura Viva, ele tira isso desse patamar e coloca no patamar da cultura, da política pública pra cultura tradicional, né?

Pode-se inferir, portanto, que durante o período em que vigorou a chamada política de balcão, o contato com as chamadas “pessoas poderosas” era determinante para a captação de recursos destinados à produção cultural. Identifica-se esse tipo de contato como uma espécie de capital social (BOURDIEU, 2001), uma vez que diz respeito a relacionamentos que garantem ganhos no jogo social. É o exemplo do *lobby* (pressão junto ao governo), e do apadrinhamento político, constantemente citados nas entrevistas como a melhor forma de conseguir recursos antes de 2003, quando ainda não existiam as chamadas políticas “democráticas” que garantem que um maior número de pessoas tenha acesso aos recursos destinados à cultura.

Outra espécie de capital social (BOURDIEU, 2001) identificado é aquele que envolve contatos com os próprios agentes do subcampo, como pares, artistas, especialista, técnicos, etc. É através desse capital que são realizadas as trocas sociais e *brodagens* referidas no capítulo anterior, e que permitem a execução de certos projetos sem a necessidade de recursos financeiros, ou seja, baseiam-se na utilização de favores. Como afirmou Gabriela Apolônio (entrevista, 25/05/2012):

Eu acho que as relações abrem portas mesmo. E você consegue organizar... são as relações, as relações sociais e as relações profissionais que a pessoa tem. Dentro dessas relações você pode conseguir um bom recurso, que por exemplo a partir das relações você pode aprender a captar recursos, você pode aprender a escrever um projeto. Ele escreve o projeto, captam recurso e consegue fazer seu produto.

[...] 30 mil reais eu recebi da Fundarpe, só que o projeto [de um CD] custou quase 50 mil reais. Entre arranjos, participação, convidados e estúdio: Capital social. Ganhei hora extra do estúdio, liguei pra o pessoal “estou precisando de um arranjo assim e é você que vai fazer”, “mas Gabi não tenho tempo”, “mas vai ser você quem vai fazer!”. Me sentei com o artista gráfico mesmo e quando eu sentei com ele disse “estou precisando assim, assim assado, dessa forma!”, “beleza, Gabi. Não se preocupe não, quero pagamento não. Pegue meu recurso que quando eu receber te devolvo pra pagar outra conta que precise pagar.”. E foi total capital social, praticamente. As participações no CD, a parte profissional e técnica do CD boa parte foi capital social. Corrida de transporte de taxi de fulano, “Ah eu vou, Gabi. Agora preciso do transporte, porque meu instrumento é assim, assim assado.”. “Fulano, estou precisando do carro”, foi, buscou, trouxe e disse “Quando tu tiver tu me paga”

A partir dessa discussão sobre as disputas por recursos de poder entre os produtores, fica claro que, como em qualquer outro campo social, existem capitais que são mais valorizados dentro do campo da cultura e que conferem poder às pessoas que os detém. Como visto acima, para a aprovação de projetos, o capital cultural (BOURDIEU, 1979) referente a conhecimentos em gestão mostra-se de extrema relevância atualmente, mas isso não significa que ele não possa estar combinado a outros.

O capital cultural (BOURDIEU, 1979) relativo aos próprios conhecimentos artísticos/culturais, também é capaz de legitimar uma posição de *status* e garantir ganhos no campo, principalmente no caso do subcampo da cultura popular, no qual os mestres detém esse capital e são reconhecidos pelos seus pares, como visto anteriormente. Quando combinado ao capital cultural referente a conhecimentos técnicos, o primeiro confere ainda maior poder ao seu detentor, aumentando as possibilidades de aprovação de projetos e captação de recursos.

A ampla aceitação de Gilberto como ministro da cultura pelos artistas e demais componentes do campo da cultura no Brasil é um bom exemplo do poder conferido pelo capital cultural (BOURDIEU, 1979) referente aos conhecimentos artísticos. Em vários momentos os entrevistados frisaram que a participação de Gil no governo era fundamental por ele ser artista e ter compreensão das verdadeiras necessidades do campo da cultura. Isso também aconteceu com gestões como a de Lêda Alves e a participação de pessoas envolvidas com a cultura popular na gestão pública da Fundarpe.

Existe ainda o capital simbólico (BOURDIEU, 2001) que é o prestígio conferido a um agente pelos seus próprios pares. Envolve o reconhecimento pela detenção dos demais capitais. Assim, um mestre da cultura popular, como visto anteriormente, detém capital simbólico uma vez que os demais agentes reconhecem a importância dos demais capitais que ele detém. Entretanto, é interessante observar que esse mesmo mestre, que possui capital simbólico no subcampo da cultura popular em função da posse de capital cultural incorporado (BOURDIEU, 1979), não consegue convertê-lo em uma vantagem no jogo social, a fim de angariar o capital econômico tão disputado no campo e subcampo em questão.

É o capital simbólico que delimita as principais diferenças entre os diferentes subcampos. No subcampo da cultura popular, detém maior poder simbólico aqueles que possuem um capital cultural incorporado (BOURDIEU, 1979) relativo ao fazer artístico, e que conseguem atrelar esse capital ao capital cultural referente aos conhecimentos em gestão e ao

capital econômico (BOURDIEU, 2001). Já no subcampo das políticas culturais, o capital cultural incorporado referente ao fazer artístico não tem o mesmo peso para que o agente possua capital simbólico. O mais importante neste campo, parece ser o capital cultural institucionalizado (BOURDIEU, 1979).

Na área da produção cultural, a maior disputa parece se dar pela detenção de capital econômico (BOURDIEU, 2001), que apresenta-se nos depoimentos dos entrevistados como o capital mais escasso no campo, porém, essencial para o desenvolvimento dos projetos culturais. Este capital pode estar em forma de ativos financeiros, ou até mesmo espaços concedidos para a realização de eventos.

Por mais que se detenha capital social (BOURDIEU, 2001) e capital cultural (BOURDIEU, 1979), existe a necessidade do capital econômico (BOURDIEU, 2001), uma vez que sempre existe a necessidade de compras, por vezes excluindo a possibilidade de trocas (que são realizadas geralmente através do capital social).

Num campo com estruturas e regras mais ou menos definidas e ao mesmo tempo com tantas disputas internas por recursos de poder, os produtores veem a necessidade de manter sua posição e delimitar sua “área de atuação” enquanto profissionais da cultura. Para tanto, eles utilizam estratégias para se posicionar no campo da forma como ele está estruturado, ou para subverter as regras, tentando se reposicionar de acordo com seus interesses. São as chamadas tomadas de posições (BOURDIEU, 2007c).

Os produtores que lidam com a cultura popular são os que mais buscam burlar a estrutura que é regida, em grande parte, pelos editais públicos e, por vezes, pelas regras de concorrência de Mercado. Isso acontece, em certa medida, porque esse subcampo foi historicamente deixado de lado pelas políticas culturais, o que fez com que os agentes envolvidos com esse tipo de produção cultural buscassem outros meios de produzir sua cultura. Ao começar a receber atenção pelo poder público, principalmente com as políticas implantadas a partir de 2003, muitas necessidades desse subcampo permaneceram latentes. Assim, o caminho que está sendo traçado com o intuito de desenvolver a cultura popular ainda está dando seus primeiros passos, deixando, ainda, muitos agentes à parte dessa inclusão.

Pode-se inferir que esses agentes que permanecem a parte nessa inclusão não possuem acesso aos recursos de poder, ou capitais que os permitam atingir ganhos no campo social em

que se encontram. Logo, eles estão numa situação de desvantagem no jogo social, em relação aos demais agentes, que detém os capitais mais valorizados.<sup>10</sup>

É nesse sentido que foram observadas diversas queixas dos produtores que lidam diretamente com a cultura popular e dos artistas que ainda não aceitam essa mediação realizada pelo produtor, como o fato dos editais não atenderem algumas linguagens específicas, ou de os recursos destinados à cultura popular não serem suficientes quando comparados aos recursos disponibilizados a outras linguagens culturais no Estado de Pernambuco.

Foram observadas também estratégias utilizadas por esses agentes (produtores e artistas) com o objetivo de se posicionarem no campo (subvertendo ou não as regras). A estratégia de formação de redes é a mais comum no sentido de os produtores buscarem forças para aprovarem seus projetos e captar os recursos necessários. Esses produtores se adaptaram às regras do jogo social, e buscam a melhor forma de se adequar a elas, isso não quer dizer, entretanto, que as regras impostas estejam totalmente de acordo com seus interesses.

A *brodagem* e trocas sociais possíveis através da detenção de capital social também podem ser consideradas estratégias para conseguir executar projetos culturais na estrutura, principalmente quando esta não atende todas as necessidades da produção cultural (quando os recursos destinados pelo Estado não são suficientes, por exemplo).

Outra estratégia utilizada por alguns produtores é não trabalhar com editais públicos, como afirmaram alguns produtores durante as observações. A justificativa seria o fato de que os editais vão contra um ideal de como a cultura deve ser produzida, e essa pode ser vista como uma estratégia que vai contra a estrutura. No “grupo” de produtores que se negam a agir de acordo com as regras estabelecidas também estão aqueles chamados “puristas”, que acreditam que caso sua arte seja colocada nos moldes dos projetos que concorrem em editais públicos, será distorcida.

Interessante observar que os produtores que já se adaptaram às regras do jogo social e buscam se posicionar nele possuem um discurso que abomina essa forma de pensar dos chamados “puristas”. Afinal, o trabalho do produtor consiste justamente em transformar a arte em algo atrativo, seja para uma empresa, seja para a sociedade em geral. Essa parece ser uma

---

<sup>10</sup> Alguns leitores poderiam entender esta situação como uma relação entre dominantes e dominados, entretanto, partindo da perspectiva relacional de Pierre Bourdieu, os agentes estão em constante luta de forças pelos recursos de poder no campo, não existindo classes estanques que dominam ou são dominadas.

forma dos produtores culturais deslegitimarem essa ideia, buscando fazer valer sua “verdade” sobre a produção cultural.

Mais uma vez aqui percebe-se a existência de diferentes sistemas simbólicos no campo da cultura e no subcampo da cultura popular. Enquanto os produtores que aceitaram a estrutura social da forma como ela se constitui atualmente defendem em seus discursos a atualização e releitura das culturas tradicionais, enfatizando a importância dessas manifestações dialogarem com as novas gerações, os que são contra essa releitura acreditam que enquadrar as culturas tradicionais nos moldes exigidos pelos editais é uma agressão à arte. Assim, posições e discursos são moldados buscando a prevalência de visões de mundo opostas.

Tanto os produtores que jogam conforme as regras impostas quanto aqueles que não aceitam a configuração da estrutura social no campo, percebem a necessidade de discutir a gestão pública de cultura no Estado de Pernambuco como a principal forma de fazerem valer seus interesses. Entretanto, apesar de identificarem essa necessidade, eles reconhecem que não se articulam devidamente. É o que acontece na cidade de Caruaru, por exemplo, na qual os produtores percebem vários problemas quanto à gestão cultural e aplicação da política de cultura, porém, não se articulam para fazer pressão junto ao Estado. Assim, acabam prevalecendo os interesses das chamadas “panelinhas” na área da produção cultural, visto anteriormente como uma espécie de campo de poder (BOURDIEU, 2007c), o que mantém a estrutura na configuração que favorece os interesses de alguns grupos que já estão no poder, e não de outros.

Fica clara aqui a ideia de que quem está numa posição vantajosa no campo dificilmente permitirá que outros “tomem seu lugar”, como discute Bourdieu (2004). Caso não haja essa mobilização e articulação dos demais produtores que estão insatisfeitos com as regras da estrutura social, é bem provável que a estrutura permaneça como está, com os mesmos agentes em posição de destaque.

Ao mesmo tempo, essa falta de mobilização parece estar associada à própria concorrência existente entre os agentes que realizam a produção cultural. Por ser uma área relativamente nova, e por estarem os agentes se profissionalizando em busca de diferencial para se destacarem em produções culturais do Estado, percebe-se que a mobilização não parece ser uma estratégia que dê retornos concretos em curto prazo a esses profissionais. Por

buscarem sua afirmação no campo, parece mais atrativo adequar-se à estrutura e buscar ganhos efetivos nela.

Vê-se novamente, portanto, a interferência da lógica econômica sobre as atividades realizadas em âmbito cultural, atestando mais uma vez a autonomia relativa do campo da cultura (BOURDIEU, 2007c). Essa concorrência existente entre os produtores tem como fim principal a busca pela detenção do capital econômico (BOURDIEU, 2001), que hoje é essencial para o desenvolvimento dos projetos culturais.

A ideia de *habitus* (BOURDIEU, 1994; 2001; 2007c) também pode ajudar a compreender as diferentes tomadas de posição (BOURDIEU, 2007c) dos produtores nos subcampos analisados. Como dito anteriormente, a estrutura determina as posições e, conseqüentemente, as ações dos agentes sociais. Contudo, essas ações não são unicamente determinadas pela estrutura social e pelas posições, mas também pelo *habitus*, elemento que pode mudar a própria estrutura.

No caso do produtor cultural, enquanto agente capaz de provocar mudanças no campo em que age, este possui um *habitus*, ou um sistema de disposições incorporado, que pode ser caracterizado, dentre outras coisas, pelo “feeling” que esse sujeito possui para saber em que projetos culturais deve investir, que editais lhe dá maiores chances de aprovação, como se comunicar com cada um dos vários agentes que intermedeia, a que organizações (privadas ou não) e/ou pessoas pode recorrer para angariar recursos, que apelos sociais utilizar, etc. Ou seja, seu *habitus* é formado pela incorporação do funcionamento do campo aliada a seus interesses específicos, o que lhe dá um sistema de disposições próprio para agir.

A incorporação dessa estrutura, quando aliada aos capitais necessários (como o relativo a conhecimentos em gestão) é chamada pelo próprio Bourdieu (1996) de *trunfo*, permitindo que o agente entre no jogo pela busca de capitais que lhe permitam alcançar seus interesses. No caso dos produtores culturais, vê-se uma busca mais efetiva pelo capital econômico, como já ressaltado anteriormente. Assim, eles incorporam a estrutura do campo, desenvolvem os capitais que possuem (ou adquirem novos), em busca desse capital.

No caso daqueles agentes do subcampo da cultura popular que buscam formação em produção cultural, observa-se que a maioria já detém capital cultural relativo à própria realização artística incorporado, ou seja, já praticam a cultura através de algum tipo de expressão, e buscam o capital cultural relativo a conhecimentos em gestão para pleitear junto

ao Estado (e algumas poucas vezes junto ao Mercado) o capital econômico que lhes garantirá a realização do projeto cultural.

Em contrapartida, existem aqueles que, além de não possuírem o *habitus* próprio do produtor cultural, não conseguem adquirir os capitais necessários para se posicionarem no subcampo da cultura popular. Aqueles que não possuem o *habitus*, por exemplo, são os profissionais de outras áreas que se “aventuram” pelo campo da cultura enquanto produtores, mas que não conseguem adquirir a confiabilidade/ credibilidade dos demais agentes por serem considerados “de fora”. São agentes que possuem *habitus* próprios de outros campos sociais e que tentam jogar no campo da cultura (regido por uma estrutura social específica), não obtendo êxito. É o caso, de agentes que não tomam posição no jogo social, transitam por vários campos, e acabam não obtendo ganhos em nenhum deles (BOURDIEU, 1996).

Os que não conseguem adquirir os capitais (ou recursos de poder) necessários são, por exemplo, os representantes dos Pontos de Cultura que, apesar de terem elaborado projetos para o Programa Viva, dizem não saber prestar contas ou fazer um orçamento, como foi exposto em reunião com os ponteiros<sup>11</sup>, que evidenciaram essa grande dificuldade em lidar com aspectos contábeis e jurídicos, usando como justificativa o fato de eles serem “fazedores de cultura e não contadores”, como expressou Cid Cavalcante, presidente e fundador do bloco lírico O Bonde, na ocasião do encontro da REDE. PE, em abril de 2012. O que lhes falta não é um *habitus*, mas sim, uma espécie de capital cultural que, aliada ao *habitus*, lhes concederia um *trunfo* no campo da forma como está estruturado. Os interesses desses agentes também parecem ser diferentes dos interesses dos produtores.

Percebe-se, através desses exemplos, que somente a incorporação de uma estrutura social (o *habitus*) não garante ganhos no jogo social. Ela está atrelada à detenção de outros capitais (constituindo o chamado *trunfo*), e depende do próprio capital simbólico, ou seja, do reconhecimento proveniente dos demais agentes.

Os agentes que querem subverter a estrutura também possuem um *habitus*, ou seja, uma estrutura incorporada, mas seus interesses são diferentes daqueles que se adaptaram a essa estrutura, o que os faz tentar modificá-la. Para isso eles empreendem várias ações, dentre elas pode-se destacar a pressão feita junto ao Estado a fim de terem suas reivindicações atendidas. É o caso dos produtores que exigem que novas ferramentas, distintas dos editais,

---

<sup>11</sup> A denominação ponteiros é recorrentemente utilizada pelos agentes do campo da cultura em Pernambuco para designar as pessoas responsáveis pela coordenação dos Pontos de Cultura.

sejam implantadas para atender agentes do subcampo da cultura popular que não tem condições de atender as exigências dessas ferramentas (por serem analfabetos, por exemplo).

É importante destacar que o desenvolvimento desses interesses diferentes que compõem o *habitus*, e a própria incorporação do sistema de disposições, que vão definir, por exemplo, a facilidade que o agente terá ou não de deter o capital cultural referente ao conhecimento em gestão (ou outro capital), são elementos que não dependem conscientemente do desejo do agente. O desenvolvimento de tais aspectos depende da trajetória de vida desses agentes, de suas origens, do que tiveram contato ao longo de suas vidas (BOURDIEU, 2007a). Logo, percebe-se que para compreender mais profundamente o que leva cada um dos casos citados a possuir ou não um capital ou um sistema de disposições específico, uma outra pesquisa seria necessária, que abordasse em profundidade cada um desses agentes em busca de entender sua trajetória de vida e o que os faz ter certas disposições para agir e não outras.

O que se observa é que no subcampo da cultura popular são poucos os produtores independentes (ou produtores profissionais) que tentam subverter a estrutura social. Essa prática parece ser mais forte entre os artistas que se tornaram produtores, mas que ainda estão fortemente ligados a atividade artística, e que temem a ação da produção cultural voltada para o Mercado, que almeja transformar a cultura popular em negócio. Estes artistas-produtores parecem surgir em maior número a partir das mudanças ocorridas a partir de 2003, como será visto na seção seguinte, que aborda as transformações ocorridas a partir das mudanças nas políticas culturais que se deram em 2003.

## **6.2 Mudanças nas relações e posições a partir de 2003**

A nova ênfase da política cultural brasileira e pernambucana voltada para a política de editais públicos parece ter sido a principal transformação no âmbito das políticas culturais a partir de 2003, o que acarretou mudanças no campo da cultura como um todo.

Tal ênfase aumentou a importância dada aos conhecimentos e habilidades técnicas para elaboração e gestão de projetos, denominado neste trabalho como capital cultural relativo a conhecimentos técnicos e de gestão. O próprio Estado passa a ofertar cursos para desenvolver essas habilidades nos agentes que compõem o campo da cultura, e os produtores,

afirmaram em entrevista que veem uma preocupação maior do Estado em ofertar essas formações a partir das políticas públicas culturais implantadas em 2003.

Ao formar esses agentes, o Estado busca fazer valer as regras que impõe ao campo, disponibilizando o conhecimento necessário para que os produtores se enquadrem nas regras que ele determina, ou nas “caixinhas em que as propostas culturais devem caber”, como dito pelos produtores na ocasião do curso de elaboração de projetos. Percebe-se que os produtores tem compreendido cada vez mais que precisam incorporar as regras do jogo, caso contrário, ficarão de fora: “Com essas formações os produtores estão procurando se formar, né, porque estão começando a perceber que com a organização do cenário da gestão pública para a cultura, se eles não se formarem, eles vão ficar à margem do processo, né” (GABRIELA APOLÔNIO, entrevista, 25/05/2012).

Vê-se aqui, mais uma vez, o Estado buscando manter sua posição de privilégio no campo, preservando e perpetuando seu sistema simbólico através das formações.

Por serem os agentes do campo que dominam essas habilidades e conhecimentos, os produtores culturais acabaram ganhando destaque no subcampo da cultura popular e precisam se relacionar mais diretamente com os artistas que fazem essa cultura, e que na maioria das vezes são grupos culturais. Aumentam-se, portanto, os conflitos entre esses agentes – produtores, artistas e grupos.

Logo, o *habitus*, ou o sistema de disposições do produtor cultural não mudou com as políticas culturais implantadas a partir de 2003. Este agente continua vislumbrando oportunidades para o desenvolvimento de projetos culturais, só que agora, uma vez que o Programa Cultura Viva trouxe aportes financeiros e visibilidade para a cultura popular, ele vê maiores oportunidades no subcampo referente a essa linguagem. Dessa forma, uma grande mudança se deu, na verdade, no contexto de atuação desse profissional, o que acarretou mudanças nas relações que ele passou a estabelecer com outros agentes.

Com a implantação do Programa Cultura Viva, também houve o “empoderamento” de muitos grupos, que passaram a questionar a atuação dos produtores. Logo, observa-se que po *habitus* dos artistas/ brincantes mudou, influenciando, também, a atuação do produtor cultural.

Gabriela Apolônio (entrevista, 25/05/2012) ressaltou, por exemplo, que é muito difícil encontrar produtores que coordenem os trabalhos de Pontos de Cultura, por ser esta uma relação delicada e conflituosa, o que pode ser explicado, em partes, pelo fato já citado

anteriormente, sobre produtores que não cumpriram os acordos estabelecidos com os artistas e “sumiram” com os recursos levantados para o desenvolvimento dos projetos. Para a produtora entrevistada, os artistas esperam que o produtor abra mão do seu pró-labore em nome do grupo, e não entendem que os poucos recursos captados precisam ser destinados ao pagamento de diversas atividades, resultando em pouco retorno financeiro para o coletivo. Essa falta de esclarecimento que os artistas por vezes possuem sobre os reais gastos com a produção cultural, de acordo com a entrevistada, gera uma sensação de desconfiança entre eles e o produtor:

Se der confusão, a culpa... o produtor não tem nem nada a ver, mas só pelo fato de ter um produtor naquele grupo a culpa é do produtor, entendeu? Digo isso porque já passei por vários e eu sei muito bem. Não produzindo, participando. Mas a culpa é sempre do produtor. O produtor é sempre a pessoa que não presta, é a pessoa que vai roubar, é a pessoa que vai enganar dentro da cultura tradicional. Ainda existe essa relação muito delicada (GABRIELA APOLONIO, entrevista, 25/05/2012).

Ainda de acordo com Gabriela Apolônio, em entrevista, essa situação pode ser explicada também pela falta de compreensão que os artistas e coletivos culturais possuem sobre a diferença entre produtores e gestores culturais. Ou seja, essa lógica, própria das ciências administrativas, que distingue os profissionais que lidam com organização em produtores e gestores, por vezes não é compreendida pelos integrantes dos grupos culturais:

Um gestor cultural nem sempre precisa receber por sua remuneração, se ele tá gerindo o grupo dele... num momento vai ter dinheiro, no outro não, no momento em que tiver dinheiro eu posso atrelar um pagamento a mim, mas no momento em que não tiver dinheiro eu não posso exigir que aquele grupo me pague. É diferente do produtor. O produtor ele precisa de um pró-labore, né. Que a função dele é muito mais de subalterno do que de gestor e de proprietário ou dono daquele grupo, né, que aí seria tipo uma relação de empresário (GABRIELA APOLONIO, entrevista 25/05/2012).

Observa-se, portanto, que essa situação de conflito entre produtores e artistas/brincantes possui razões bem específicas: pelo fato de certos produtores já terem agido de forma injusta com os artistas e brincantes do subcampo da cultura popular. Os produtores, entretanto, tentam não dar tanta importância ao fato, destacando que os artistas não entendem os meandros da gestão dos recursos e dos projetos culturais, ou seja, tentam

legitimar sua posição enquanto agentes detentores de um conhecimento, ou capital cultural, que a maioria dos brincantes e artistas não possuem.

Esse conflito de expectativas pode ser compreendido ao pensarmos nas diferentes visões de mundo, ou sistemas simbólicos (BOURDIEU, 2001), que cada um desses agentes possui, bem como nos seus interesses distintos no subcampo da cultura popular, ambos influenciando diretamente sua ação. Os produtores veem-se como profissionais que precisam ser remunerados pelo seu trabalho, e querem se posicionar enquanto detentores de um capital próprio a sua profissão, que os distinga dos demais agentes do campo. Os artistas ou brincantes que compõem os coletivos culturais querem sobreviver das atividades culturais que desenvolvem, e, para isso, precisam que sua manifestação seja reconhecida pela sociedade como algo tão importante quanto qualquer outra atividade (as atividades destinadas a geração de lucro foram mais reconhecidas que as culturais ao longo dos anos, e ainda o são).

Assim, o fato dos artistas e brincantes por vezes não dominarem a mesma linguagem da “produção”, bem como os antecedentes históricos e a relação não igualitária (os produtores tentam se distinguir ao máximo dos demais agentes na tentativa de delimitar sua área de ação), faz com que os artistas não aceitem facilmente a intervenção dos produtores.

Esta tentativa de delimitar sua área de atuação, distinguindo-se através do capital cultural que possui foi uma ação facilmente observável ao longo das observações. Ao longo do curso de produção cultural em Nazaré da Mata, por exemplo, foi possível observar que o produtor Afonso Oliveira, que ministrava as aulas, em momento algum entrava em detalhes sobre questões bem específicas da produção como a prestação de contas. Isso pode comprovar, por exemplo, essa estratégia utilizada pelo produtor para se distinguir dos artistas/brincantes.

A relação entre produtores culturais e empresas também sofreu algumas alterações visto que a cultura popular passou a ser vista com maior ênfase como “cartão postal” do país frente a alguns eventos como olimpíadas e copa do mundo. Assim, o Mercado passa a ver algum retorno possível ao se investir na cultura popular. Esse investimento é repleto de interesses mercadológicos, entretanto, é uma mudança interessante de ser observada a partir do novo *status* dado à cultura popular com as políticas culturais a partir de 2003.

Outra mudança significativa que se deu a partir das políticas culturais posteriores a 2003 foi o aumento de artistas ou integrantes de grupos culturais que passaram a desenvolver também atividades de produção no subcampo da cultura popular. Estes agentes já possuem

um histórico de atuação em coletivos culturais e, por necessidade de contribuir com o grupo do qual fazem parte, ou por vislumbrar a produção como uma profissão remunerada, passaram a assumir a posição de produtores culturais (ou simplesmente exercem atividades desse profissional sem se considerarem como tal).

Tal mudança trouxe consigo o aumento da disputa por um recurso de poder bem específico, o capital cultural relativo a conhecimentos técnicos e em gestão de projetos, e a diminuição da utilização dos dois tipos de capital social identificados: aqueles com “pessoas poderosas”, e aqueles com outros produtores, artistas, técnicos.

Essa espécie de capital cultural, que envolve capacidade de sistematização de ideias, poder de argumentação, domínio da linguagem, domínio de ferramentas de gestão como orçamentos e planilhas, poder de negociação, etc., é chamado pelos produtores de “habilidades de produtor”:

Ninguém pode se assinar “produtor cultural” como produtor cultural se não tiver uma habilidade de produtor cultural, vai botar o projeto abaixo, vai botar o trabalho abaixo. Entendeu? Ao invés de crescer e fazer o produto que ele tem nas mãos crescer não vai sair do canto (GABRIELA APOLÔNIO, entrevista, 25/05/2012).

A diminuição dos capitais sociais também foi uma mudança sentida no subcampo das políticas culturais, como levantado pelos entrevistados, e pode ser compreendida pela própria lógica dos editais, que prevê a livre concorrência, diminuindo os favorecimentos políticos e tornando mais difícil a *brodagem* numa situação em que cada produtor luta para garantir o seu recurso.

Como visto anteriormente, o produtor cultural possui um *habitus* específico (formado pela incorporação da estrutura do campo juntamente aos seus interesses), que aliado a certos capitais lhe confere *trunfos*. No caso de grande parte dos artistas e integrantes de coletivos culturais da cultura popular que se veem na situação de produtor, observou-se que algumas disposições que compõem o seu *habitus* não condizem com o sistema de disposições dos produtores que lidam com atividades de produção há mais tempo e em outros subcampos (como o do audiovisual, por exemplo, que possui maior contato com o Mercado).

Esses brincantes que se apropriaram do conhecimento técnico da produção cultural possuem interesses mais voltados para a subsistência dos grupos culturais e para a valorização da tradição cultural que defendem do que para a proposição de projetos pontuais com fins por

vezes institucionais, como fazem os produtores independentes ou profissionais. Além disso, geralmente já atuam no subcampo como artistas há anos, tendo vivenciado a época anterior a 2003.

Logo, para conseguirem jogar o jogo social regido, em grande parte, pelas políticas culturais atuais, eles precisam adquirir os capitais culturais (principalmente o referente a conhecimentos técnicos e de gestão), e nisso eles encontram grande dificuldade, principalmente pelo fato de seus interesses estarem distantes dos interesses propriamente mercadológicos.

As observações feitas durante a realização da pesquisa levam a crer que esses “artistas-produtores”, que trabalhavam com cultura popular em Pernambuco antes das políticas implantadas em 2003, estavam acostumados a lidar com apadrinhamentos e trocas de favores políticos, ou seja, buscavam deter o capital social que lhes abria as portas para a detenção de capital econômico. A partir das políticas culturais de 2003, viram-se de repente precisando deter o capital cultural relativo a conhecimentos técnicos e de gestão, que lhes possibilitaria adquirir com maior facilidade o capital econômico.

Entretanto, essa transformação importante que se deu na estrutura do campo no âmbito das políticas culturais, ainda está sendo incorporada lentamente pelas pessoas que trabalhavam com cultura nos moldes anteriores a 2003. Isso se observa pelo fato dessas pessoas não entenderem essa nova configuração no campo, que exige a compreensão de ferramentas burocráticas, como os editais.

Para aqueles que viveram a experiência dessa mudança logo após a implantação de editais como o Cultura Viva, o choque foi bem maior, como visto anteriormente no caso de dona Ivanise, do Maracatu Encanto da Alegria, contemplada no primeiro edital de Pontos de Cultura. Pessoas como ela se viram tendo que desenvolver atividades de produção cultural, mas simplesmente não souberam como lidar com a situação, ficando com pendências em órgãos de controle fiscal pela utilização indevida de recursos públicos. Na verdade, o que aconteceu foi que a mudança na configuração da estrutura do campo se deu de forma brusca, sem que os que faziam a cultura popular incorporassem os capitais necessários para jogar de acordo com as novas regras do jogo.

O conceito de violência simbólica (BOURDIEU, 2001) também pode ajudar a compreender essa situação: a visão de mundo do Estado e os símbolos que compõem essa visão (editais públicos, projetos em determinado formato, prestação de contas, etc.) foram

sobrepostos a visão de mundo daqueles que já faziam a cultura popular e tinham outra percepção sobre o funcionamento da estrutura social.

Assim, infere-se que os interesses entre os produtores culturais que atuam no subcampo da cultura popular variam, fazendo com que as disposições desses agentes também variem. Logo, as disposições que os “artistas-produtores”, geralmente acostumados com o modo de fazer cultura anterior a 2003 possuem, distingue-se dos profissionais de produção cultural que lidam com essa atividade há mais tempo e atuam em vários subcampos no campo da cultura.

A estrutura com a qual os primeiros produtores se acostumaram não possuía a mesma burocracia referente ao repasse de recursos públicos que existente atualmente. Foi nessa estrutura que eles desenvolveram suas disposições, e isso dificulta, em certa medida, que eles adquiram os capitais necessários para que possam se posicionar de forma interessante no subcampo no atual momento histórico em que ele se encontra.

Existem exceções, entretanto, percebe-se que boa parte dos agentes envolvidos com coletivos da cultura tradicional que passaram a desenvolver atividades de produção sofre com essa mudança de estrutura que aconteceu a partir de 2003, e não é tão fácil fazê-los dominar os novos recursos de poder considerados importantes para jogar no jogo social da forma como ele funciona atualmente.

Algumas vezes observou-se até mesmo uma recusa em dominar esses capitais por esses agentes julgarem que sua visão de mundo é a correta, indo de encontro às novas regras existentes no campo, como levantado em discussões durante as observações realizadas.

O caso do curso de produção cultural com as mulheres da Zona da Mata de Pernambuco ministrado por Afonso Oliveira é bastante ilustrativo. Durante todo o ano de curso as alunas não conseguiram elaborar projetos culturais, o que, de acordo com Afonso Oliveira, na ocasião do curso, aconteceu porque elas não davam prioridade ao mesmo, estando mais voltadas para suas atividades nas Associações de Mulheres de suas respectivas cidades.

Pelas observações realizadas, percebeu-se que as atividades culturais que elas desenvolvem em suas cidades ainda dependiam muito de favores políticos e da boa vontade de outros agentes, como organizações da sociedade civil ou privadas. Na ocasião do curso de produção cultural, elas tinham dificuldades em escrever seus projetos, em cumprir os prazos

estipulados, em reunir a documentação necessária, e em entender como administrar os recursos financeiros.

Através das associações realizadas com a teoria de Pierre Bourdieu, é possível constatar que elas não possuíam disposições condizentes com as novas regras da estrutura do subcampo da cultura popular, e, por esse motivo, tiveram dificuldades em desenvolver os capitais necessários para atuarem enquanto produtoras culturais nesse subcampo (até o final da pesquisa elas não tinham realizado nenhum projeto cultural).

Por fim, percebe-se que as políticas implementadas a partir de 2003 trouxeram várias mudanças a atuação do produtor cultural, em especial, sua maior participação no subcampo da cultura popular, o que acarretou reformulações na sua relação com os artistas e brincantes, bem como nas disputas por recursos de poder que se se estabeleceram.

Ficou claro que uma mudança na posição do Estado no que se refere às políticas culturais implantadas, meche com a dinâmica de todo o campo, trazendo a tona novos conflitos, novas disputas por recursos de poder, novas disposições, ou seja, novas relações entre os agentes.

A seguir, as considerações finais dessa pesquisa.

## 7 Considerações Finais

---

Esta pesquisa teve como propósito analisar os impactos das transformações que se deram a partir de 2003, no âmbito das políticas culturais, na atuação do produtor cultural pernambucano sob uma perspectiva da sociologia relacional e disposicional de Pierre Bourdieu. Tal sociologia infere que a análise dos fenômenos sociais só é possível a partir da compreensão das relações de poder estabelecidas entre os agentes que agem dentro dos campos sociais. Tais campos possuem estruturas sociais próprias, e os sujeitos que ali jogam possuem recursos de poder e disposições (*habitus*) específicos (BOURDIEU 1996; 2001; 2004; 2007a; 2007b; 2007c).

Constatou-se que as políticas culturais implementadas a partir de 2003 podem ser vistas como uma verdadeira conquista da sociedade civil junto ao Estado, este último, agente detentor do monopólio da violência simbólica, que lhe dá o poder de ditar qual visão de mundo pode prevalecer sobre as demais (BOURDIEU, 1996). No caso da implementação de políticas culturais, mais fortemente baseadas em editais públicos, e que dão maior espaço ao desenvolvimento da cultura popular, o Estado fez prevalecer sua visão de mundo repleta de elementos como editais, projetos, prestação de contas, etc., no subcampo da cultura popular, que ao longo dos anos, pouco contato teve com as burocracias e amarras comuns a transações junto ao Estado brasileiro.

Antes de 2003, observava-se no subcampo da cultura popular uma política de balcão, constantemente mencionada pelos agentes entrevistados, sustentada basicamente pelas trocas de favores políticos. O Estado tinha uma forte parceria com o Mercado na consecução da Lei Rouanet, principal política cultural à época, e que pouco espaço dava às iniciativas da cultura popular em função dos interesses mercadológicos, que poucos benefícios viam (e vêem) nas manifestações de caráter popular.

Assim, pode-se dizer que a política dos editais - mudança que surge no subcampo das políticas culturais com mais força a partir de 2003 - foi uma estratégia criada e implantada pelo Estado, juntamente com a participação da sociedade civil, e que mudou as regras do jogo social para aqueles que lidam com a cultura popular e buscam recursos com a finalidade de desenvolver projetos culturais.

Apesar das informações levantadas mostrarem em diversos momentos dessa pesquisa que o Estado tem buscado manter sua posição de prestígio no campo da cultura, visto que ele

é o detentor do monopólio da violência simbólica (BOURDIEU, 2007c), acredita-se para efeitos dessa pesquisa, que o acesso a cultura foi sim democratizado, que houve uma atenção maior voltada ao subcampo da cultura popular, e que, claro, ainda há muito o que se conquistar a esse respeito, visto que este acesso ainda não abrange todos os agentes do campo. Esta realidade tem mudado aos poucos, principalmente, pela constante pressão da sociedade civil.

Pernambuco, Estado pioneiro em manifestações da sociedade civil voltadas para a cultura popular, e onde seu principal representante é a Fundarpe, também passou por várias transformações relativas às políticas culturais, geralmente acompanhando as mudanças que se deram em âmbito nacional. Duas grandes particularidades de Pernambuco, observadas durante a pesquisa, são o Funcultura, um dos maiores fundos de cultura do Brasil, que busca atender projetos de todas as linguagens culturais, e o desenvolvimento do Programa Cultura Viva em nível estadual, a partir do Acordo de Cooperação com a União, assinado em 2008.

Essa nova forma de fazer a política cultural, iniciada a partir de 2003 na gestão Lula/Gil/ Juca, apesar de mais democrática e embasada em conceitos como gestão compartilhada e empoderamento, ainda carrega consigo exigências que os agentes do subcampo da cultura popular não estavam preparados para atender, tornando o produtor cultural agente fundamental nesse processo de construção de projetos culturais dentro da lógica burocrática que os editais carregam.

Esse agente, visto como um *modem*, que liga vários agentes para a consecução de projetos culturais, incita discussões polêmicas por ser considerado um profissional que traz a lógica de Mercado para o campo da cultura através da comercialização de artefatos culturais. Suas atividades consistem em elaborar e, por vezes, administrar projetos culturais, captar e administrar recursos, bem como tornar o produto cultural algo que agrada um determinado público. Para isso, ele também domina ferramentas de marketing cultural.

Os produtores culturais em Pernambuco possuem diferentes perfis e atuam em diferentes contextos culturais – os casos estudados nessa pesquisa foram os contextos de Recife, Região da Zona da Mata e do Agreste pernambucano. Existem aqueles que buscam profissionalização através de cursos oferecidos pelo Estado e outras instituições, desenvolvendo essencialmente eventos, aqueles que lidam mais com formação cultural, aqueles que desenvolvem atividades de produção mas não se autoneameiam produtores, dentre outros.

No campo da cultura pernambucano, observou-se que os produtores que desenvolvem projetos culturais e buscam reconhecimento por essas atividades enfrentam disputas, dentre elas, pela sua própria posição, que pode ser tomada pelo Estado ou pelas empresas, agentes estes que por vezes tentam neutralizar a mediação do produtor.

Estes profissionais também parecem possuir um *habitus* específico, caracterizado por algumas características como o “feeling” que possuem para saber em que projetos culturais investir, que editais lhes dão maiores chances de aprovação, como se comunicar com cada um dos vários agentes que intermedeia, a que organizações (privadas ou não) e/ou pessoas pode recorrer para angariar recursos, que apelos sociais utilizar, como utilizá-los e quando, etc.

Eles ainda lutam por capitais específicos no campo, como o capital social (BOURDIEU, 2001) referente ao “contato com pessoas poderosas” ou aquele que torna possível as trocas sociais e *brodagens*, o capital cultural incorporado (BOURDIEU, 1979) referente ao “saber fazer artístico” ou aquele referente aos conhecimentos técnicos e de gestão. O capital econômico (BOURDIEU, 2001), entretanto, parece ser o mais disputado, uma vez que é através dele que os projetos podem ser realizados. Este capital pode advir do Estado ou de organizações privadas ou não. Há ainda a luta pelo próprio capital simbólico (BOURDIEU, 2001), que é o reconhecimento da detenção dos demais capitais por outros componentes do campo.

Com a maior atuação desses profissionais no subcampo da cultura popular, foi possível observar mudanças nas relações entre estes agentes e outros sujeitos sociais. A principal mudança se deu nos conflitos estabelecidos entre produtores e artistas/ grupos culturais, principalmente pelo fato de existir uma desconfiança dos artistas e brincantes em relação a esse produtor, e também pelos produtores independentes ou profissionais tentarem o tempo todo se distinguir dos artistas em função do capital cultural referente aos conhecimentos técnicos que possuem.

Outra importante mudança observada se refere aos artistas e integrantes de grupos culturais que passaram a se posicionar enquanto produtores por vontade própria ou por necessidade de desempenhar tais atividades. Geralmente o que se observa é o receio que esses agentes possuem de trazer um profissional da produção cultural – estigmatizado como alguém que transformará a manifestação cultural em bem comercializável - para produzir sua arte.

Essa tendência trouxe consigo um aumento da importância dada ao capital cultural (BOURDIEU, 1979) referente a conhecimentos técnicos e de gestão, uma vez que esses

“artistas-produtores” não possuem as disposições características dos produtores culturais que exercem essa atividade há mais tempo e em outros subcampos, e precisam deter tal capital cultural para garantir ganhos no jogo social. Assim, aumenta a busca de formação e capacitação na área de produção e gestão. Entretanto, observou-se que muitos destes agentes possuem dificuldades em adquirir esse capital, uma vez que não possuem as disposições necessárias, e que facilitariam essa incorporação.

Constatou-se ainda a diminuição da importância dada ao capital social (BOURDIEU, 2001) referente ao contato com pessoas poderosas, e aquele referente às *brodagens* ou trocas sociais. Esta última, em especial, pela própria concorrência imposta pelos editais: cada produtor tenta aprovar o máximo número de projetos possíveis, numa situação de concorrência que os editais acabam criando.

É interessante frisar, entretanto, que no subcampo da cultura popular, ainda há cooperação entre os produtores, como no caso da construção de redes, observada como uma estratégia de ação dos produtores no campo. Caso contrário, a aprovação nos projetos fica ainda mais difícil (considerando que não só a cultura popular concorre nesses editais, mas também linguagens historicamente mais valorizadas). Tais estratégias parecem ser utilizadas, como constatado nas entrevistas, pelos “artistas-produtores”, como é o caso da rede citada por Zinho, e o Pontão Canavial, administrado pelo produtor Afonso Oliveira, do qual participam seus alunos.

Através das observações e entrevistas realizadas, constatou-se que existe uma tendência de que os produtores chamados “profissionais” ou “independentes”, ou seja, aqueles que exercem a profissão em vários subcampos, mantenham a estrutura social da forma como está dada – é uma tomada de posição (BOURDIEU, 2007c) desses agentes. Afinal, eles possuem *trunfos* (BOURDIEU, 1996) que lhes permitem jogar de forma a obter ganhos no jogo social. Isso não significa que eles não tenham reivindicações a fazer, mas sua posição é de maior privilégio frente aos demais, em função de seus recursos de poder. Uma das suas principais demandas é, por exemplo, uma maior oferta de formações na área, o que não necessariamente muda as regras do jogo, mas as fortalece, uma vez que as reafirma.

Já os artistas-produtores do subcampo da cultura popular tendem a questionar mais as regras do jogo social, tentando subvertê-la, como observado nos vários encontros dos quais participou a pesquisadora. Essa tentativa de subversão também é uma tomada de posição (BOURDIEU, 2007c) desses agentes. Algumas de suas principais demandas são a adoção de

uma política diferente da de editais, a fim de que pessoas menos instruídas tenham a mesma oportunidade de propor projetos culturais e concorrer aos recursos públicos; e a necessidade de políticas voltadas para a subsistência dos grupos culturais em vez das atuais voltadas para projetos pontuais ou de curto prazo, cujos recursos acabam assim que finda o prazo do projeto – como é o caso do Funcultura e dos próprios Pontos de Cultura, que tem seu caráter de sustentabilidade frequentemente questionado.

Em síntese, o produtor independente ou profissional parece estar travando uma luta pelo seu posicionamento no subcampo da cultura popular, pelo reconhecimento do seu trabalho, e pela sua participação enquanto grupo com interesses específicos no subcampo das políticas culturais – o que também passa a ser observado com maior frequência a partir da democratização na construção das políticas culturais vista a partir de 2003, uma vez que eles participam mais efetivamente das discussões, geralmente exigindo políticas direcionadas à sua formação.

Essa luta acaba sendo travada, também, com os artistas-produtores, tão facilmente observáveis no subcampo da cultura popular pernambucano, como é o caso das líderes de associações de mulheres da região da zona da mata, alunos dos cursos oferecidos pela Fundarpe, e daqueles oferecidos pelo produtor Afonso Oliveira.

Como se percebe, a presente pesquisa não buscou soluções para os conflitos observados. Na verdade, ela tentou mapear, em certo sentido, tais conflitos e relações de poder, tentando entender o porquê elas ocorrem. Solucionar tais disputas iria de encontro a própria perspectiva teórica abordada neste trabalho, afinal, Bourdieu entende que a base de qualquer realidade social são as relações de poder que se estabelecem entre seus agentes. Assim, a preocupação dessa pesquisa limitou-se à descrição e análise dos impactos que uma realidade social (vista sobretudo a partir da perspectiva dos produtores culturais) sobre com um reposicionamento do Estado, nomeadamente, a mudança das políticas culturais a partir de 2003.

Dentre as várias limitações desse trabalho, destaca-se o fato de que todas as relações do campo da cultura não puderam ser analisadas a fundo, muito menos todos os agentes envolvidos. Ao utilizar as ideias de Bourdieu, sabe-se que, para tratar de qualquer fenômeno no campo social, é importante entender toda a sua estrutura e relações que ali se dão. Entretanto, essa limitação se justifica pelo próprio formato do curso de mestrado, que tornaria inviável uma pesquisa de tamanhas proporções.

Assim, sugere-se que estudos futuros analisem o funcionamento do campo da cultura no Brasil através da compreensão das várias relações de poder que se estabelecem entre os mais diversos agentes que compõem esse jogo social. Um estudo mais aprofundado das regras desse jogo também se configura uma boa proposta de estudo, bem como o aprofundamento nas histórias de vida dos agentes que compõem o campo da cultura, na tentativa de entender o que os faz agir como agem.

Também parece importante buscar entender uma nova forma de produção cultural, mais adequada à realidade de artistas e grupos da cultura popular, que possuem dificuldades em incorporar as mudanças que se deram nas regras da estrutura do campo da cultura. Um estudo dessas proporções traria benefícios para os que lutam pela cultura popular e traria uma grande contribuição para o subcampo das políticas culturais.

## Referências

- ACSELRAD, Maria. Registro do Patrimônio Vivo de Pernambuco: limites e possibilidades da apropriação do conceito de cultura popular na gestão pública. In: 26ª Reunião Brasileira de Antropologia. Bahia, jun, 2008. **Anais...** Bahia: RBA, 2008.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. Fragmentos do discurso cultural: por uma análise crítica do discurso sobre a cultura no Brasil. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (Org.). **Teorias e políticas de cultura**: visões multidisciplinares. Salvador: EDUFBA, 2007.
- ALVES, Elder P. Maia. **Políticas Culturais para as Culturas Populares no Brasil Contemporâneo**. Maceió: EDUFAL, 2011.
- ALVES JR. Elias Galdino; GUIMARÃES, Rodrigo Gameiro; CARVALHO, Cristina Amélia Pereira. A participação nas políticas públicas culturais em Pernambuco a partir do Sistema Nacional de Cultura: uma alternativa ao modelo Gerencial de Administração Pública? In: V Encontro de Estudos Organizacionais da ANPAD (EnEO). Belo Horizonte, jun. 2008. **Anais...** Belo Horizonte: ENEO, 2008.
- ANDRADE, Maria Margarida de. **Introdução à Metodologia do Trabalho Científico**. 9ª ed. São Paulo: Atlas, 2009.
- ASSIS, Maria Elizabete Arruda de. O Papel do Gestor e do Produtor na Política Cultural Brasileira. In: VIII Reunión de Antropología Del Mercosur. Argentina, 2009. **Anais...** Argentina: VIIIADM, 2009. Disponível em: <http://www.ram2009.unsam.edu.ar/GT/GT%2038%20%E2%80%93%20Políticas,%20Economía%20y%20Gestión%20de%20la%20Cultura%20en%20el%20Mercosur/GT38%20-%20Ponencia%5BArruda%5D.pdf>. Acesso em: 10 out 2011
- AURELIANO, Felix. Apresentação. In: FUNDARPE/SECULT-PE. **Capacitação Regionalizada de Produtores Culturais para o Edital Funcultura 2011-2012**. Recife, 2012.
- AVELAR, Romulo. **O Averso da Cena**: Notas sobre produção e gestão cultural. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2008.
- BARBOSA, Frederico. Boas intenções, poucos recursos: balanço das políticas culturais brasileiras recentes. **Revista de Antropologia e Arte**, v. 01, n. 01, 2009. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/proaI.html>. Acesso em: 27 abr 2011.
- BOTELHO, Isaura. Dimensões da cultura e políticas públicas. **São Paulo em Perspectiva**, v.15, n.2, p.73-83. Abr./Junho. 2001.
- \_\_\_\_\_. A política cultural e o plano das idéias. In: RUBIM, Antonio Albino; BARBALHO, Alexandre (Orgs.). **Políticas Culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **Les trois états du capital culturel**. Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 30, novembro 1979, p. 3-6.

\_\_\_\_\_. Esboço de uma teoria da prática. In: **Pierre Bourdieu**. ORTIZ, Renato (org.). São Paulo: Ática, 1994 [1972], p. 46-81.

\_\_\_\_\_. **Regras da Arte: Gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. **O Poder Simbólico**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

\_\_\_\_\_. **Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

\_\_\_\_\_. **A Distinção: crítica social do julgamento**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2007a.

\_\_\_\_\_. **A Economia das Trocas Simbólicas**. 6ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2007b

\_\_\_\_\_. **Razões Práticas: Sobre a teoria da ação**. 8ª edição. São Paulo: Papirus, 2007c.

BOURDIEU, Pierre; CHAMBOREDON, Jean-Claude; PASSERON, Jean-Claude. **Ofícios do Sociólogo: metodologia da pesquisa na sociologia**. Tradução: TEIXEIRA, G. J. F. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2007.

BRANT, Leonardo. Diversidade Cultural e Desenvolvimento Social. In: BRANT, Leonardo. **Políticas Culturais**. Volume I. São Paulo: Manole, 2003.

BURREL, Gibson; MORGAN, Gareth. **Sociological Paradigms and Organizational Analysis**. Londres: Heineman, 1979.

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

CARVALHO, Cristina Amélia Pereira de. O Estado e a participação conquistada no campo das políticas públicas para a cultura no Brasil. In: CALABRE, Lia (Org.). **Políticas Culturais: Reflexões e Ações**. São Paulo: Itáu Cultural, 2009.

CARVALHO, Cristina Amélia; GUIMARÃES, Rodrigo Gameiro; GOULART, Sueli . As políticas públicas da cultura e a participação de novo tipo no Brasil. In: VI Congresso Português de Sociologia. **Mundos Sociais: Saberes e Práticas**. Lisboa, 2008. **Anais...** Lisboa: Associação Portuguesa de Sociologia, 2008.

CARVALHO, Mariana. **Reconhecimento é primeiro passo para regularização da profissão produtor**. Cultura e Mercado. Disponível em: <http://www.culturaemercado.com.br/panoramadacultura/reconhecimento-e-primeiro-passo-para-regularizacao-da-profissao-produtor-cultural/>. Acesso em: 02 mar. 2013.

CERVO, Amado Luiz; BERVIAN, Pedro Alcino; SILVA, Roberto da. **Metodologia Científica**. 6ª ed. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2007.

CHAUI, Marilena. **Convite à Filosofia**. 13ª ed. São Paulo: Ática, 2004.

COSTA, Leonardo; MELLO, Ugo; JULIANO, Viviane Fontes. Avaliação da área de formação em organização da cultura: apenas ações ou uma política estruturada? In: RUBIM, Antonio Albino Canelas (Org.). **Políticas culturais no governo Lula**. Salvador: EDUFBA, 2010.

CRESWELL, John W. **Projeto de pesquisa: métodos qualitativo, quantitativo e misto**. 3ª ed. Porto Alegre: Artmed/ Bookman, 2010.

CUNHA, Maria Helena Melo da. **Gestão Cultural: profissão em formação**. 2003. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2005.

DARBILLY, Leonardo Vasconcelos Cavalier; KNOPP, Glauco; VIEIRA, Marcelo Milano Falcão. Recursos de Poder e Estratégia de Conversão de Capitais: um estudo sobre o campo do mercado fonográfico no Brasil. In: **Revista do Mestrado em Administração e Desenvolvimento Empresarial da Universidade Estácio de Sá (ADM.MADE)**. Rio de Janeiro, ano 9, v.13, n.1, p. 20-37, janeiro/abril, 2009.

DURAND, José Carlos. Cultura como objeto de política pública. **São Paulo em Perspectiva**, 15(2), 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/spp/v15n2/8579.pdf>. Acesso em 24 fev. 2012.

FARIA, Hamilton. Políticas Públicas de Cultura e Desenvolvimento Humano nas Cidades. In: BRANT, Leonardo. **Políticas Culturais**. Volume I. São Paulo: Manole, 2003.

FERNANDES, Priscila. **O produtor cultural no século 21**. Blog Acesso. Disponível em: <http://www.blogacesso.com.br/?p=2341>. Acesso em 01 set. 2011

FLICK, Uwe. **Introdução à Pesquisa Qualitativa**. 3ª ed. Porto Alegre: Artmed Editora Bookman, 2009.

FUNDARPE. **Plano de Gestão Pernambuco Nação Cultural**: consolidando uma política pública de cultura. 3.ed. Recife, PE, 2009.

\_\_\_\_\_. **Pernambuco Nação Cultural**: informativo da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco: Gestão 2007-2010 Governo Eduardo Campos. 3 ed. Recife: Fundarpe, 2010.

\_\_\_\_\_. **Cartilha Fórum Regional de Cultura**: Sertão do Moxotó. Recife: FUNDARPE, 2011.

\_\_\_\_\_. **Conheça o Funcultura**. Disponível em: [http://www.fundarpe.pe.gov.br/fomento\\_funcultura\\_destaque.php](http://www.fundarpe.pe.gov.br/fomento_funcultura_destaque.php). Acesso em 12 fev. 2012.

\_\_\_\_\_. **Governo do Estado e UPE promovem curso de extensão para elaboração de projetos culturais**. Disponível em: <http://www.fundarpe.pe.gov.br/governo-do-estado-e-upe->

[promovem-curso-de-extensao-para-elaboracao-de-projetos-culturais](#). Acesso em 02 mar. 2013.

\_\_\_\_\_. **Semana de Gestão e Políticas Culturais capacita profissionais do setor da cultura**. Disponível em: <http://www.fundarpe.pe.gov.br/semana-de-gestao-e-politicas-culturais-capacita-profissionais-do-setor-da-cultura>. Acesso em 02 mar. 2013.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. 6ª ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GUERRA, José Roberto Ferreira; PAIVA JR., Fernando Gomes de; ALMEIDA, Simone de Lira. Dimensão Pública da Ação do Empreendedor Cultural na Produção de Cinema. In: **EnANPAD 2010 - XXXIV Encontro da ANPAD**, 2010, Rio de Janeiro - RJ. Anais do XXXIV Encontro da ANPAD, 2010.

GUIMARÃES, Rodrigo Gameiro; CARVALHO, Cristina Amélia. Estratégias Discursivas e Intenções (Des)veladas dos Programas e Políticas de Cultura dos Governos Lula. In: VI Encontro de Estudos Organizacionais (ENEO), Florianópolis, 2010. **Anais...** Rio de Janeiro: ANPAD, 2010. v. 1. p. 1-17.

HERMANN, Nadja. **Hermenêutica e Educação**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HOLANDA, Luciana Araújo de. **Resistência e apropriação de práticas do management no organizar de coletivos da cultura popular**. Tese (Doutorado em Administração) – Departamento de Ciências Administrativas. Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Recife, 2011.

HOLANDA, Luciana Araújo de; DOURADO, Débora Coutinho Paschoal; CARVALHO, Cristina. **Acompanhamento e avaliação dos impactos socioculturais das ações dos Pontos de Cultura**. Relatório do Projeto Institucional Pontão de Cultura da UFPE. Recife, 2011. (Texto não publicado)

KUHN, Thomas Samuel. **A Estrutura das Revoluções Científicas**. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

LARAIA, Roque Barros. **Cultura: Um Conceito Antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean. **A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

LIRA, Raquel de Oliveira dos Santos. **Processos organizativos dos coletivos de cultura: a experiência do Programa Cultura Viva em Pernambuco**. Dissertação (Mestrado em Administração). Departamento de Ciências Administrativas. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

MACHADO, Jurema. Políticas Culturais ou Por uma Política Cultural? (Prefácio). In: BRANT, Leonardo. **Políticas Culturais**. Volume I. São Paulo: Manole, 2003.

MADEIRO, Gustavo, CARVALHO, Cristina. Da origem pagã às micaretas. In: CARVALHO, C., VIEIRA M. **Organizações, Cultura e Desenvolvimento Local**. Recife: EDUFEPE, 2003.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Técnicas de Pesquisa**. 4ªed. São Paulo: Atlas, 1999.

MENEZES, José Luís Mota. **Ainda chegaremos lá: História da Fundarpe**. Recife: Fundarpe, 2008.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Cultura Viva: Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania**. Brasília: MinC, 2004.

\_\_\_\_\_. **SNC – Sistema Nacional de Cultura**. Proposta de Estruturação, Institucionalização e Implementação do Sistema Nacional de Cultura. Versão Aprovada pelo Conselho Nacional de Política Cultural em 26/Agosto/2009.

MISOCZKY, Maria Ceci A. Implicações do Uso das Formulações sobre Campo de Poder e Ação de Bourdieu nos Estudos Organizacionais. **Revista de Administração Contemporânea**, v. 7, p. 09 a 12, 2003. Edição Especial.

OLIVEIRA, Afonso. **Método Canavial: Introdução à produção cultural**. Olinda: Associação Reviva, 2010.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **Cultura é patrimônio: um guia**. Rio de Janeiro: FGV, 2008. Disponível em: <[http://books.google.com.br/books?id=XdEQ9FMsXIsC&pg=PA168&lpg=PA168&dq=Programa+integrado+de+Reconstru%C3%A7%C3%A3o+das+cidades+hist%C3%B3ricas+do+nordeste%2Bveloso&source=bl&ots=2RL21eYtQ1&sig=AT49b0aFY4EzwJJq\\_QeOylFy\\_pg&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com.br/books?id=XdEQ9FMsXIsC&pg=PA168&lpg=PA168&dq=Programa+integrado+de+Reconstru%C3%A7%C3%A3o+das+cidades+hist%C3%B3ricas+do+nordeste%2Bveloso&source=bl&ots=2RL21eYtQ1&sig=AT49b0aFY4EzwJJq_QeOylFy_pg&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false)>. Acesso em: 22 ago 2012.

PLASTINO, Carlos Alberto. **O primado da afetividade: a crítica freudiana ao paradigma moderno**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

RAMOS, Alberto Guerreiro. **A Nova Ciência das Organizações: uma reconceitualização da riqueza das nações**. Rio de Janeiro: Ed. da Fundação Getúlio Vargas, 1981.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas Culturais: entre o possível e o impossível. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (Org.). **Teorias e políticas de cultura: visões multidisciplinares**. Salvador: EDUFBA, 2007.

\_\_\_\_\_. Políticas culturais no governo Lula. In: RUBIM, Antônio. Albino. Canelas (Org.) **Políticas culturais no governo Lula**. Salvador: EDUFBA, 2010.

RUBIM, Linda. Produção Cultural. In: RUBIM, Linda (Org.). **Organização e Produção da Cultura**. Salvador: EDUFBA, 2005.

SÁ, Marcio. **O Homem de Negócios Contemporâneo**. Recife: Editora Universitária, 2010.

SIMIS, Anita. A política cultural como política pública. In: RUBIM, Antonio Albino; BARBALHO, Alexandre (Orgs.). **Políticas Culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007.

SIMÕES, Janaina Machado; VIEIRA, Marcelo Milano Falcão. A influência do Estado e do mercado na administração da cultura no Brasil entre 1920 e 2002. **Revista de Administração Pública**, v. 44, n. 2, p. 215-237, Rio de Janeiro, mar./abr., 2010.

SOTO, Cecília; CANEDO, Daniele; OLIVEIRA, Gleise; SALGADO, Júlia. Políticas públicas de cultura: os mecanismos de participação social. In: RUBIM, Antônio Albino Canelas (Org.) **Políticas culturais no governo Lula**. Salvador: EDUFBA, 2010.

TEIXEIRA COELHO, José. **Dicionário Crítico de Política Cultural**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

VANDENBERGHE, Frédéric. “O Real é Relacional”: uma análise epistemológica do estruturalismo gerativo de Pierre Bourdieu. In: VANDERBERGHE, Frédéric. **Teoria Social Realista**. Belo Horizonte: Editora UFMG & Rio de Janeiro: IUPERJ, 2010 (Humanitas).

WEBER, Silke. Política e Educação: O Movimento de Cultura Popular no Recife. **Revista Dados – Revista de Ciências Sociais**. v.27, n. 2, p. 233 -262, 1984.

## **APÊNDICE A – Roteiro para Entrevistas com Produtores Culturais**

Esta entrevista tem como objetivo coletar informações para pesquisa realizada no curso de Mestrado em Administração da Universidade Federal de Pernambuco, da qual sou aluna. Tal pesquisa pretende compreender a atividade de produtor cultural em Pernambuco e a forma como as políticas públicas de cultura implementadas a partir de 2003 tem influenciado em seu trabalho.

Através das perguntas que se seguem, espera-se entender sua opinião sobre vários aspectos relacionados à produção cultural. Destaca-se que a sequência de questões abaixo é somente um guia para a conversa que estabeleceremos. Fique a vontade para acrescentar observações que considerar importantes e que não foram contempladas.

1. Como você se tornou produtor cultural? (Qual a sua história como produtor cultural? O que fez você se interessar pela área? O que você fez para se inserir no ramo?)
2. O que faz um produtor? (Quais as principais atividades desenvolvidas?)
3. Qual a sua relação com o trabalho de produtor cultural? (O que te motiva a realizar este trabalho? O que você acredita que pode ganhar através dele?)
4. Quais os principais projetos que você desenvolveu ao longo da sua carreira? Como foi a experiência? Quais foram as principais dificuldades?
5. Como você vê o papel do produtor na área da cultura no Estado de Pernambuco? Quais os principais problemas enfrentados, em sua opinião?
6. Como você entende sua participação enquanto produtor cultural na construção das políticas públicas de cultura em Pernambuco?
7. Quais os recursos mais importantes para a concretização do trabalho de produtor cultural em sua opinião (O que precisa ter, como por exemplo, habilidades, dinheiro, contatos, etc.)?
  - 7.1 Algum desses recursos está escasso (ou seja, os produtores geralmente não detém)?
  - 7.2 Quais desses você possui? Como você os adquiriu?
  - 7.3 Quais o Estado mais desenvolve, em sua opinião? Qual ele deveria desenvolver melhor?
8. Você vê alguns produtores com mais poder que outros? Que tipo de poder?
  - 8.1 O que os leva, em sua opinião, a ter mais poder que outros na área da cultura?
  - 8.2 Os que possuem menos poder utilizam que estratégias para ganhar espaço?
9. Como você vê a relação dos produtores culturais com os demais atores da área da cultura (Estado, artistas, público, empresas, demais produtores)?
  - 9.1 Em casos de conflitos, como o produtor resolve as situações?
10. Quais as principais transformações que as mudanças nas políticas públicas de cultura a partir de 2003 trouxeram para o seu trabalho?
  - 10.1 Quais políticas do Estado para o campo da cultura você acha que interferem de forma mais efetiva em seu trabalho? Como?

11. Você atuou como produtor cultural antes de 2003? Que projetos desenvolveu? Que recursos utilizou?

11.1 Quais as principais diferenças percebidas entre aquela época e hoje?

## **APÊNDICE B – Relatos das oficinas, palestras e entrevistas<sup>12</sup>**

**Oficina O Averso da Cena de Produção e Gestão cultural (Secult-PE, Funarte, MinC)**

**Ministrante: Rômulo Avelar**

**De 10 a 12 de dezembro de 2011**

**Local: Museu do Estado de Pernambuco – MEPE (Av. Rui Barbosa, 960 – Graças – Recife)**

**Carga Horária: 20h**

Tomei conhecimento da oficina algumas semanas antes de ela acontecer e enviei um e-mail com ficha de inscrição preenchida e explicando minha posição de pesquisadora e meu interesse em assistir as aulas de Rômulo. Não recebi e-mail de confirmação da minha inscrição, mas mesmo assim, fomos eu e Lhayenny para o MEPE no dia 10 de dezembro. Falamos com a pessoa que estava coordenando o encontro e ela disse que se sobrasse lugar dentro do auditório, nós poderíamos assistir, e foi o que aconteceu. Meio de intrusas, ficamos no auditório para acompanhar os três dias de encontro com Rômulo Avelar e outros produtores que ali se encontravam em busca de formação.

No primeiro dia o mais importante, pra mim, foi o fato de tomarmos conhecimento de alguns produtores que trabalham em Pernambuco, cujos nomes anotamos para futuros contatos, como foi o caso de Gabriela Apolônio, de Zinho e de Pezão. Nesse dia, Rômulo começou se apresentando e falando um pouco da sua experiência no grupo Galpão e no grupo Beco (como consultor de planejamento), e como consultor do SEBRAE. Alguns pontos interessantes que discutidos foram:

- O contexto cultural brasileiro, marcado por um “boom cultural” e pela falta de projetos de manutenção (que ele considera como uma consequência negativa das leis de incentivo, uma vez que, do ponto de vista do marketing cultural, esses projetos não possuem muitas vantagens);
- A má distribuição de recursos, que de acordo com Gabriela Apolônio, são dados para pessoas das classes mais baixas, sem formação, que geralmente não sabem como usar esse recurso e acabam destinando-o para a solução de problemas familiares;
- A cultura serviu como marcador das diferenças sociais por muito tempo. Mesmo quando a entrada é franca, isso não é o suficiente para democratizar o acesso, uma vez que certos espaços “não são feitos” para determinados grupos sociais;
- Nossas escolhas são muito restritas do ponto de vista cultural (Isaura Botelho);
- Muitos artistas precisam lidar com conteúdos com os quais não estão preparados, por exemplo: prestação de contas, aspectos jurídicos e administrativos, etc.;
- Os produtores e gestores culturais trabalham de forma muito improvisada;
- O caso do México é um exemplo de como o Estado promoveu a formação cultural de forma positiva;
- Existem diferenças entre o produtor e o gestor cultural: o gestor se preocupa com a administração do grupo que faz o produto cultural. O produtor se preocupa com o produto apenas. O trabalho do gestor é de longo prazo;

---

<sup>12</sup> Apenas os relatos das oficinas e palestras frequentados pela pesquisadora na fase de planejamento da pesquisa encontram-se neste apêndice. Os relatos diários dos cursos de produção cultural realizado na cidade de Nazaré da Mata com Afonso Oliveira, do curso de extensão de Elaboração de Projetos Culturais promovido em parceria com a UPE, e da Semana de Gestão e Políticas Culturais não foram acrescentados nessa seção por serem muito extensos. Eles encontram-se no diário de campo da pesquisadora, do qual foram extraídos os relatos aqui presentes.

- Um grande desafio para a produção e gestão cultural é planejar e programar a longo prazo. Atualmente o que se observa é que os produtores “correm” atrás de qualquer edital, sem realizar um planejamento prévio que se enquadre em um tipo específico de edital.

No segundo dia de curso (11 de dezembro) a aula foi no Teatro do Arraial, do lado da Fundarpe. Cheguei na hora programada, mas a aula atrasou um pouco. Rômulo iniciou a aula com uma dinâmica no qual dois casos fictícios foram trabalhados onde os produtores teriam que resolver conflitos com artistas. Isso porque essa relação parece ser bem conflituosa, segundo Rômulo e os produtores ali presentes. Durante a discussão, os principais pontos abordados foram:

- Os papéis do artista e do produtor precisam ser bem esclarecidos para que ambos saibam até onde podem interferir no trabalho um do outro. O trabalho cultural precisa ser construído em conjunto, e por isso é importante a existência de respeito nessa relação;
- Para boa parte dos artistas, o produtor é um explorador do seu trabalho. Existe muita desconfiança e por isso, na maioria das vezes não é convidado a participar do processo de criação. O artista tem medo que seu trabalho seja mutilado pelo mercado;
- É necessário equilibrar a subjetividade do artista e a objetividade necessária para vender o produto cultural;
- Falta formação na área da produção cultural;
- Existe falta de público para algumas expressões culturais. É importante que o produtor saiba buscar mercado para a sua arte;
- Alguns acordos profissionais são possíveis entre produtores e artistas: um produtor pode contratar artistas; um artista pode contratar um produtor; um artista e um produtor podem se associar; um grupo de artistas pode contratar um produtor; um produtor pode integrar um grupo cooperativo.
- Por serem poucos os recursos, afirma Gabriela Apolônio, é comum o uso das trocas sociais, utilizando-se moedas de troca;

Sobre a relação do produtor com o poder público, houve discussão sobre:

- a necessidade de os coletivos culturais se organizarem para buscar apoio junto ao Estado, uma vez que de nada adianta esperar pelo Estado. As reivindicações foram feitas por muito tempo de forma individual;
- O fato de nem todas as linguagens são devidamente assistidas. Bóris, artista e produtor da área circense deu um depoimento interessante sobre a falta de investimentos nessa linguagem;
- O Estado tem agido como mediador, com participação mínima (ideologia neoliberal) entre empresa e artista.

O histórico das leis de incentivo também foi discutido, destacando-se:

- O fato de que fundos e empresas podem financiar produções culturais, entretanto há projetos que tem mais a ver com empresas e outros precisam ser financiados pelos fundos. É necessário que exista um equilíbrio, e o incentivo não pode ser apenas fiscal;
- Pelo fato de as leis de incentivo surgirem num momento pós-ditatorial, houve uma preocupação em não se fazer critérios sobre os projetos culturais a serem selecionados, com o receio de que a cultura fosse novamente usada para fins ditatoriais. Esses critérios se referem à falta de análise de mérito. O resultado disso é que a cultura popular acaba concorrendo com grandes projetos comerciais.

A relação com as empresas foi discutida, destacando-se:

- O patrocínio cultural não é filantropia;

- Os conflitos de interesses entre as marcas precisam ser observadas pelo produtor quando for apresentar seu projeto a uma empresa que tenha concorrentes;
- É necessário que o produtor consiga estabelecer um “gancho” entre o produto que oferece e o que a empresa oferece no mercado;
- A empresa possui uma linguagem bem objetiva, que precisa ser respeitada. Caso contrário, as propostas podem ser consideradas sem um fim bem claro;
- Há o perigo do nome da empresa virar o nome do projeto. A hierarquia dos créditos (apresentação/ patrocínio/ apoio/ colaboração/ promoção/ realização ou produção) precisa ser bem definida.

No terceiro e último dia, o encontro foi realizado no Espaço Inácio Rapozo, na Avenida Conde da Boa Vista. Estive presente apenas no horário da manhã, e me atrasei porque demorei para encontrar o lugar. Nesse dia Rômulo apresentou muitas das suas experiências no grupo Galpão e várias produções realizadas no sudeste do país (Rio-São Paulo-Belo Horizonte), o que eu não achei tão enriquecedor porque a realidade da produção cultural pernambucana é bem diferente. Ele também voltou muito a discussão para como o produtor deve atender aos interesses das empresas, o que tornou a discussão um pouco pobre também, na minha opinião.

As fases da produção cultural foram explicadas, bem como os princípios do marketing cultural. Comprei o livro *O Averso da Cena*.

### **Fóruns Setoriais de Cultura**

**Realização: Fundarpe e Secult-Pe**

**Segmento: Cultura Popular**

**Data: 20 de dezembro de 2011**

A reunião aconteceu numa tarde de terça-feira. Carlos Carvalho, diretor de Políticas Culturais, iniciou o fórum falando sobre o modelo de cogestão que o Estado tem construído junto a sociedade civil. O assessor de gabinete da Secretaria de Cultura, André Araripe, a coordenadora de Cultura Popular e Tradicional, Alexandra de Lima, realizaram uma exposição sobre as ações desenvolvidas ao longo do ano em seus respectivos setores. Dentre o que foi exposto:

**Objetivo dos fóruns:** Eleição de comissões por linguagem para elaboração de um plano estratégico de cultura. Dessas comissões farão parte as pessoas eleitas nos fóruns e pessoas eleitas em regiões do interior do Estado. A expectativa é que, com a criação dessas comissões, se busque com maior ênfase a estruturação do Sistema Estadual de Cultura.

**Balanco das ações de Políticas Culturais em PE no ano de 2011:**

- Criação da Secretaria de Cultura (Secult). A Fundarpe passa a ser executora das políticas formuladas pela Secult.
- Criação de um Plano de Ação baseado num plano de governo, nas escutas “Todos por PE” realizadas nas 12 Regiões de Desenvolvimento (RDs), e no acúmulo de informações dos fóruns e encontros anteriores.
- As principais ações desse Plano de Ação foram:
  - Festival Pernambuco Nação Cultural, com proposta descentralizadora;
  - Investimento total de R\$30 bilhões para o Funcultura;
  - Fortalecimento dos equipamentos culturais no Estado (museus, estações, teatros, etc.);
  - Total de R\$370.348,56 investido em Patrimônios Vivos;
  - Realização de práticas culturais nas áreas do Pacto Pela Vida;
  - Evento musical Observa e Toca;
  - 47º Salão de Artes Plásticas de PE;

- Festival de Cinema de Triunfo;
- II Seminário Nacional de Desenvolvimento do Audiovisual no NE;
- Implantação de Cineclubes, dentre outros.
- Novos programas :
  - Cultura Livre nas Feiras;
  - Oficinas de formação e ações culturais para as populações rurais e os povos tradicionais em seus territórios (MST, FETAPE, CPT, Lideranças Indígenas, Associação de Povos Ciganos de PE);
  - Ciclos Culturais (São João e Natal, por exemplo);
  - Desenvolvimento da Economia da Cultura: Convênio com o MinC para Implementação do Escritório de Projetos, na Casa da Cultura, servindo como uma espécie de incubadora, e a implementação de um escritório móvel também com o objetivo de auxiliar a realização de projetos;
  - Capacitação regionalizada de produtores e artistas para o Funcultura;
  - Editais do Funcultura regionalizados;
  - Feira Cultural nas Escolas Estaduais;
  - Bolsas de pesquisa e residência por linguagens;
  - Seminários Nacionais sobre cultura.
- A coordenadora de Cultura Popular da Secult, Alexandra, explicou que 2011 foi um ano de “arrumação da casa”, e as principais ações dessa coordenação foram o acompanhamento dos Festivais e as escutas realizadas em encontros nas 12 RDs. Foram investidos R\$ 2,5 milhões nesse setor. A mesma apresentou os festivais que aconteceram em cada RD.

Após essa exposição, foi aberto o momento para discussão com os artistas, que trouxe vários elementos interessantes sobre os embates e interesses diversos que existem no subcampo da cultura popular:

Fabiano Santos (União dos Afoxés de Pernambuco): Levantou sua dúvida com relação à forma de “potencializar” a cultura popular. Usou o exemplo da mostra de artes plásticas que recebeu um investimento bem maior que o programa Cultura nas Feiras.

Gilson (Orquestra Contemporânea de Olinda): Questionou sobre a “fatia do bolo” que é desigual. O cachê é pouco para quem trabalha com cultura popular no carnaval. As pessoas da cultura popular ficam reféns da produção cultural e dos produtores. Segundo ele, deve haver outra forma, que não seja o edital, para que os mestres possam enviar seus projetos.

Aelson da Hora (Federação de Bois e Similares de Pernambuco): Disse que a Secult está amarrada. Criticou a dependência de recursos da Secretaria de Turismo (Empetur) que não entende nada sobre Cultura Popular. Queixou-se da falta de Festival na região Metropolitana. Sugeriu que a Casa de Cultura deve deixar de ser uma casa de venda de artesanato.

Davi Teixeira (cordelista): Questionou o fato de “artistas do sul” terem seu pagamento garantido antes mesmo de realizar o show enquanto os artistas populares demoram para receber.

Lula: Sugeriu que os representantes das entidades não deveriam ir atrás de produtor cultural.

Beth de Oxum: Criticou o carnaval de 2011, que tiveram poucos cortejos de cultura popular, cortejos estes que foram resultado da iniciativa dos próprios artistas. Disse que, na prática, está-se muito distante do que se espera das políticas públicas.

Erenilza (associação de caboclinhos): Falou da importância de se organizar enquanto associação/agremiação. Criticou o cachê dos artistas que se apresentam durante o carnaval (R\$1.500) e o horário em que sua agremiação se apresentará no carnaval de 2012 (às 3h da manhã)

Jaqueline (trabalha com Selma do Côco): Queixou-se da situação em que se encontram os Patrimônios Vivos. Disse que eles estão esquecidos e que espera que a nova gestão do conselho os valorize mais.

Nitinho (Bongá): Reclamou sobre o planejamento dos eventos culturais em PE. Como exemplo, expôs o caso do seu grupo, que fez turnês pela Europa e teve acesso a programação completa dos shows com 1 ano de antecedência, enquanto nas vésperas do carnaval de PE 2012 ainda não sabem de nada. Disse que os editais do Funcultura não atendem a cultura popular uma vez que, por exemplo, Galo Preto não pode concorrer com Nação Zumbi, e por isso a lei do Funcultura precisa ser revista. Falou sobre a importância de linkar o conceito de brinquedos com o de territorialidade. Disse ser necessário dar mais valor ao programa Cultura nas Feiras. Falou que existe um “racha” entre os próprios artistas da cultura popular, e que alguns artistas (tendo ou não seus projetos aprovados) participarão do carnaval. Estes, geralmente, não participam da construção das políticas públicas de cultura.

Selma do Côco: Reforçou a questão da desvalorização dos Patrimônios Vivos.

???? (Boi dos Loucos): Falou que as informações da Fundarpe e da Empetur sobre o ciclo natalino estão desconectadas. Reclamou o atraso dos cachês.

????: Disse estar vendo no fórum atual uma reprise dos fóruns anteriores. Questionou sobre o carnaval 2011, no qual os editais foram reabertos para artistas de todo o Brasil, e sugeriu que isso aconteceu para dar maior chance aos “artistas do sul”.

Mestre Grimário (Cavalo Marinho): Criticou o fato de não ter tido seu projeto aprovado no Funcultura porque seus filhos estavam na equipe. Questionou o por que de não poder ser Patrimônio Vivo com menos de 60 anos. Reclamou o atraso dos cachês.

Eronildo: Questionou o fato de as agremiações receberem pouco enquanto uma só pessoa que trabalha com voz e violão recebe bem mais.

Alexandre (trabalha com o Mestre Galo Preto): Falou sobre a falta de respeito do Estado com o povo uma vez que não reconhece, através dos editais, o valor de certos ícones da cultura popular. Ressaltou a importância de respeitar quem faz as matrizes tradicionais das manifestações.

Lia Menezes (produtora): Questionou por que se desconta 31% de pessoa física [não entendi].

Cid Cavalcante (Bloco Carnavalesco e Ponto de Cultura “O Bonde”): Questionou se, naquele momento, não estariam fazendo “terapia em grupo”. Disse que recebe muitos pesquisadores e fotógrafos para registrar o trabalho do grupo e receia que o seu trabalho acabe arquivado. Falou sobre a falta de respeito com os blocos de carnaval que desfilam de madrugada. Ressaltou a necessidade de construir um registro/documento com as reivindicações realizadas durante o fórum.

Precisei ir embora antes do fim da eleição da Comissão de Cultura Popular e Tradicional, pois ficou muito tarde. O grupo eleito foi:

- 1) CECAB – Centro de Estudos da Cultura Afro-Brasileira (Carlos Sereia)
- 2) Associação dos Caboclinhos e Índios de Pernambuco (Lulu dos Caboclinhos)
- 3) Associação dos Maracatus de Baque Solto (Manuel Salu)
- 4) Federação de Bois e Similares de Pernambuco (Aelson da Hora)
- 5) União dos Afoxés de Pernambuco ( Fabiano Santos)
- 6) Alexandre L'omi L'do
- 7) Beth de Oxum
- 8) Cid Cavalcanti (Bloco O Bonde – frevo)
- 9) Mestre Grimário (Cavalo Marinho)
- 10) Guitinho de da Xambá (Olinda)

### **Capacitação Regionalizadas do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura) para produtores culturais**

**Data: 16 de janeiro de 2012**

**Realização: Secult, através da Diretoria de Formação Cultural, em parceria com a Universidade de Pernambuco (UPE).**

O encontro foi realizado numa tarde de segunda-feira e ministrado por Paula Gonçalves, professora da UPE. Foi marcado pela leitura de alguns pontos importantes do edital do Funcultura, e pelo esclarecimento desses pontos e de outras dúvidas que os produtores ali presentes tinham.

O encontro foi dividido em dois, assim como é o edital do Funcultura: Um momento específico para projetos de cunho independente, e outro para aqueles do audiovisual.

Todos os participantes receberam as legislações do Funcultura e o último edital.

Conheci um produtor que aprovou projeto na área de pesquisa no último edital do Funcultura. Ele é estudante de mestrado em história e sua pesquisa é sobre a ditadura militar. Fiquei particularmente interessada na possibilidade de transformar uma pesquisa de mestrado em um produto cultural através de incentivos do Funcultura. Tenho essa vontade.

### **Reunião com Rede.PE (representantes de Pontos de Cultura de Pernambuco)**

**Data: 28/04/2012**

Tomei conhecimento dessa reunião através de e-mail trocados no grupo Rede-Pe que existe no gmail, no qual Raquel Lira me adicionou. Não falei com ninguém sobre minha ida, apenas fui. Ao chegar lá conheci Mano e perguntei se teria problema eu assistir a reunião. Ele disse que não. Também conheci Fabiano Santos e pedi permissão a ele para acompanhar a discussão, e ele também não viu problema. Quando falei sobre Raquel, senti que eles me acolheram melhor, e o mesmo aconteceu quando me apresentei à Cirlene (ela e Fabiano pareciam estar coordenando a reunião).

O objetivo da reunião era definir a realização da Teia Estadual. Ao longo da reunião fui me sentindo não muito bem vinda, principalmente quando começaram as discussões sobre o papel da universidade, que não tem dado muito retorno para o campo através das pesquisas que são realizadas.

Também me senti um pouco pressionada a dar algum tipo de contribuição a eles no nível da contribuição que Raquel deu ao longo do desenvolvimento da pesquisa dela. Isso me assustou, porque achei que esses me pediram para fazer algo em específico, e eu não conseguiria negar, uma vez que eles me receberam ali. No final das contas, eles não me pediram nada e só ficou o mal estar mesmo. Abaixo transcrevi alguns trechos que julguei interessantes e anotei algumas reflexões:

#### **MANHÃ**

Alexandre explica a intenção da reunião, que é a definição e organização para a realização da Teia.PE.

Fabiano: “O Teia é o espaço onde a gente consegue discutir com as pessoas que demandam o fazer da gestão pública. A gente discute, elaboramos um documento de gestão durante os dois anos após essa gestão que fica enquanto conselho de representantes, neh... tem uma duração de dois anos. E aí a gente consegue elaborar no teia toda uma política a ser desenvolvida tanto pelo Estado quanto pelo Ministério da Cultura. O Uel que tá na representação Nordeste na Secretaria de Cultura está vindo pra cá. E aí o que a gente vai pensar agora é o que a gente quer discutir de teia pra que de lá a gente diga as políticas que a gente quer que sejam desenvolvidas. E essa política, ela é cobrada, ela é efetivada a pulso ou não, mas de certa forma ela é efetivada então cabe muito a esse coletivo que é o da rede de cobrar essa efetivação dessa política. Aí isso é o teia.”

**Rodada de apresentações:**

Ana Beatriz – Pesquisadora e professora da UFPI. (Senti que o grupo não a aceitou muito bem no grupo, principalmente quando ela disse que passaria um questionário para a construção de um banco de dados. Percebi que o grupo achou que ela estava atrapalhando a discussão com suas colocações).

Fernanda: “[...] trabalho em um programa chamado Cultura ao Ponto que foi idealizado pelos pontos de cultura pra trabalhar com diversos pontos de cultura e dar visibilidade aos pontos [...]”

Cid Cavalcante – Presidente e fundador do bloco lírico O Bonde

Clóvis – Maracatu

Mano – Coordenador administrativo financeiro do mais cultura na Fundarpe

Alexandre – coordenação do Mais Cultura na Fundarpe

Expedito – Representante das matrizes africanas

Alba – Pesquisadora da área de Geografia Cultural da UFPE

(Luciano interrompe a apresentação de alba e fala sobre alguns problemas no programa cultura viva. Ele diz, por exemplo que “Os pontos não são pontos”)

Marivalda (Maracatu Estrela Brilhante): [...] “Temos um ponto e não temos um ponto”

Carmem Lúcia – Boa Viagem

Cíntia – ?

Mirthes – Ponto de Cultura Jornada para o Futuro

Fabiano Santos: “Eu sou Fabiano Santos. Estou na representação dos Pontos de Cultura do Estado. Sou presidente do Afoxé Alafin Oió, o qual se tornou ponto de cultura também nesse segundo edital de 2005. E aí o mais legal disso tudo é que desde 2004 é que a gente vem pensando política pública, e aí especificamente pra cultura popular. Em 2005 acontece a primeira ação que é o ponto de cultura, muito que no sentimento de todos. Eu sei da angústia de todos. Conheço essa realidade muito de perto. Mas eu acho que se não tiver esse canal de diálogo, inclusive que a teia e essa reunião, pra que a gente possa nos momentos adequados aplicar, acho que não vale a pena inclusive o título de ponto de cultura. A ideia é perfeita, o título é super interessante, mas eu acho que uma das coisas que o Gil falava muito é que se a gente não se comunicar a gente não vai [...]”

Ana Paula – Piaba de Ouro

Luciano Magalhães

Orácio - Baque Solto Pinguim

Marconi – Laboratório de Intervenção Artística

Marileide Alves – Bongá

Guitinho – Bongá

Rodrigo – Acessoria Jurídica Fundarpe

Uel Silva – Responsável pelos pontos de cultura no NE, exceto Bahia

Beto Silva – Secretaria Executiva Fundarpe

**Discussão sobre problemas com os Pontos de Cultura**

Expedito: “Concordo, Nitinho, com vc, mas minha preocupação é a seguinte: sempre a gente tem que manter um compromisso com a fundarpe, quando na hora da fundarpe o compromisso para conosco nunca ocorre. Vou lhe dar um exemplo porque antes de eu desenvolver um trabalho social [...]”

Pela fala de Expedito, fica claro que o Estado não tem cumprido com suas responsabilidades para com os Pontos. O Estado dá o “selo” de Ponto de Cultura, assumindo que manterá esse ponto, mas o Expedito sustenta as contas são pagas com dinheiro do próprio bolso. Ele diz que não existe um contrato do governo com os pontos assumindo a responsabilidade de pagar.

Nesse momento o representante da Fundarpe, Beto Silva, explica levantando a questão da falta de formalização de algumas promessas (aqui ele se refere diretamente a pagamentos de outros eventos e não especificamente do ponto de cultura).

Cid, em sua fala, deixa bem clara a questão de os artistas precisarem desenvolver habilidades que não possuem. De acordo com ele, eles (os responsáveis pelos pontos de cultura) não são contadores, mas sim fazedores de cultura. Mesmo com oficinas que ensinam a fazer as prestações de contas, ele “não entendia”. Isso remete à questão do habitus que eles não possuem.

Marconi propõe que rodas sejam realizadas com agentes específicos (pontos, universidade, governo). Questiona a adesão ao SNC. Beto Silva responde que o Acordo de Cooperação será assinado em maio.

Ana Beatriz fala da importância de se estabelecer diálogo com a universidade.

Cirlene fala sobre a importância da universidade.

Cid fala que os pesquisadores geralmente não dão retorno.

Alexandre fala sobre a teia e que ela não pode se limitar a discutir prestação de contas.

Luciano propõe um convênio com o conselho regional de contabilidade para a prestação de contas

A Relação entre os pontos de cultura, a universidade e outros agentes como o conselho regional de contabilidade ficou bem evidente.

Marconi faz uma crítica à autogestão dos pontos de cultura. Segundo ele, os representantes dos pontos esperam muito do governo. É necessário entender questões de licitação, de prestação de contas, etc. Percebe-se a necessidade que eles tem de incorporar disposições que eles não possuem, mas que a situação exige deles.

Cid diz que apesar dos problemas, hoje eles possuem maior acesso na fundarpe. Pode ser entendido como uma conquista com as políticas culturais a partir de 2003.

#### **TARDE**

Alexandre fala sobre as ações da Fundarpe. Mano fala sobre as prestações de contas. De acordo com ele, 116 pontos já receberam a primeira parcela. 23 pontos já receberam a segunda, e nenhum recebeu ainda a terceira. Muitas prestações estão paradas na fundarpe porque faltam técnicos para analisá-las. Técnicos serão contratados para prestar consultoria para a prestação de contas dos pontos. Dois desses técnicos ficarão fixos na Fundarpe. Segundo ele, também haverá formações.

Cirlene explica que o primeiro encontro de preparação para a teia 2012 aconteceu em outubro de 2011.

Isabel fala sobre a importância de se fortalecer enquanto coletivo, mesmo não estando dentro dos 117 coletivos instituídos como pontos.

Marcone reforça a questão de o fazer cultural estar além do programa de governo e a importância de entender os processos (licitações, orçamentos, etc.).

Nas falas de Isabel e de Marcone fica claro que uma estratégia usada por eles o agrupamento em coletivo.

Cirlene fala sobre o hotel em que será realizado o evento e sobre a programação anteriormente acertada.

Uel propõe que se encaixe na programação a apresentação de um projeto com transversalidade entre a área cultural e a área de saúde, que o grupo não aceita.

#### **Relato da entrevista com Gabriela Apolônio**

**Data: 25 de maio de 2012**

**Local: Casa de Gabriela, bairro Engenho do Meio, Recife.**

Conheci Gabriela na oficina O Averso da Cena. Tentei estabelecer contato com ela naquela ocasião, mas não funcionou muito bem, porque não rendemos muito assunto. Para conseguirmos essa entrevista, Lhayenny entrou em contato com ela pelo facebook. Pelo que Lhay me contou, ela não foi muito solícita de início, mas aceitou dar a entrevista em sua casa. Fomos até lá e ela acabou nos recebendo bem. Como foi a primeira entrevista depois da frustrada tentativa com Fabiano Guerra (que não deu certo porque o gravador não funcionou e perdemos quase uma hora e meia de entrevista), estávamos um pouco nervosas, mas conseguimos fazer todas as perguntas, e ela nos respondeu super bem!

Gabriela é produtora cultural desde antes de 2003, e já teve participação enquanto gestora em vários pontos de cultura no Estado. Ela preferiu não falar os nomes desses pontos de cultura por causa dos conflitos que teve em alguns casos, mas atualmente, trabalha na coordenação do ponto de cultura Alafiá, com outros colegas produtores. Ela também trabalha administrando a carreira de um cantor da cidade de Recife, e já desenvolveu muitos trabalhos relacionados a área musical, uma vez que é formada em música pela UFPE.

Achei que ela tem uma visão bem comercial da produção cultural, uma vez que ela já fez vários cursos na área, inclusive fez a pós graduação que foi oferecida pelo MinC. O mais legal da entrevista dela, na minha opinião, foi a experiência que ela teve trabalhando com Pontos de Cultura. Foi possível entender como se dá essa relação conflituosa na prática, apesar de saber que essa é a versão da produtora, e que precisaria também da versão do artista pra poder analisar o caso melhor.

### **Relato da entrevista com Zinho**

**Data: 03 de julho de 2012**

**Local: Goiana-PE**

Conheci Zinho na oficina de produção cultural ministrada por Rômulo Avelar. Na verdade não fomos diretamente apresentados, mas anotei seu nome e pedi seus contatos a Gabriela Apolônio. Liguei para ele aproximadamente duas semanas antes de nos encontrarmos. Ele foi super solícito por telefone, o que já me deixou aliviada, pois entrevistar pessoas que não querem ou não gostam de serem entrevistadas é muito complicado (e frustrante).

Zinho atua no campo da cultura desde antes de 2003, e sempre na sua região de origem: A Zona da Mata. É de família humilde, concluiu apenas o nível fundamental, e sempre esteve ligado a manifestações culturais (mesmo quando mais novo, uma vez que integrantes da sua família estavam envolvidos na realização dessas manifestações). Atualmente, desenvolve projetos aprovados pelo Funcultura, trabalha na coordenação do ponto de cultura Alafiá (com Gabriela Apolônio), e também é um dos idealizadores da rede colaborativa, que realiza projetos culturais em grupo.

A entrevista foi na cidade de Goiana, onde ele mora e desenvolve seus trabalhos. Marcamos em frente à faculdade de formação de professores da cidade. Fomos eu e Lhay. Nesse dia acordei muito cedo, mas não sai no horário que tinha previsto pois esperei Lhay por um bom tempo no TIP (ela teve problemas para chegar lá). Não fazíamos ideia de onde ficava Goiana, tanto é que pegamos no sono dentro do ônibus, e quando o motorista gritou “Goiana!!!”, levantamos num pulo! Não foi difícil encontrar o local marcado, pois a cidade é bem pequena. Zinho já estava lá a nossa espera, super simpático e prestativo. Entramos na faculdade e ele procurou uma sala vazia para ficarmos mais a vontade.

A entrevista aconteceu numa sala de aula que estava disponível. A entrevista com Zinho foi a que me deixou mais a vontade, pois ele parecia estar muito disposto a nos ajudar. Achei que ele tem uma preocupação muito grande com as palavras que usa, e com as ideias que expressa. Ele citou vários autores ao longo da entrevista como o próprio Bourdieu e Amartya Sen, o que nos deixou (eu e Lhayenny) com a impressão de que ele já tinha familiaridade com

o assunto que discutíamos. Entretanto, ao mesmo tempo que me “impressionei” com a fala de Zinho, achei que ele estava usando aquele discurso por estar conversando com duas alunas da UFPE, ou seja, pessoas da tão sobre-estimada academia...

Acredito que me senti muito a vontade com ele também por ele ser uma pessoa que fala sobre a cultura da sua região com uma certa “paixão” no olhar. Pessoas que defendem o potencial social da cultura com unhas e dentes me encantam! Sei que preciso me controlar, enquanto pesquisadora, para não “entrar na conversa” e ver os discursos de uma perspectiva crítica... mas é impossível me livrar completamente das minhas crenças! ACREDITO no poder transformador da cultura! ACREDITO que o trabalho de produtores de regiões subjulgadas historicamente (como a Zona da Mata de Pernambuco) é importantíssimo para alavancar o nosso potencial social, humano, e até (por que não?) econômico. Vi Zinho como uma “personificação” de tudo isso... e estou tentando exercer a vigilância epistemológica para controlar as possíveis distorções que essas minhas crenças podem causar sobre a pesquisa.

Outro aspecto da personalidade de Zinho que também tornou a entrevista um momento muito tranquilo pra mim foi o fato de ele ser uma pessoa simples e humilde. De uma cidade pequena e pacata, advindo de uma família simples, tendo cursado somente o segundo grau. Gosto de estar entre pessoas simples, talvez pela minha própria origem (numa cidade tão pequena e pacata quanto Goiana, entre pessoas sem muita escolaridade, e de uma classe social nada abastada).

Apreendi muito com essa entrevista.

### **Relato da entrevista com Manuel Salustiano**

**Data: 09 de julho de 2012**

**Local: Casa da Rabeca. Paulista-PE**

Apesar de ter seu nome envolvido em vários projetos culturais, Manuel não se intitula produtor cultural. De acordo com ele, ele tem a “ideia”, e o produtor é responsável por transformar aquela ideia num projeto cultural. Ele é filho do Mestre Salustiano, famoso por sua atuação no maracatu rural (ou maracatu de baque solto), e deu continuidade aos trabalhos do seu pai, após o falecimento dele. A entrevista com ele foi de extrema importância pois mostrou o “outro lado” da atuação do produtor.

Peguei o contato de Manuel Salustiano com Fabiano Guerra, primeiro entrevistado cuja gravação não deu certo. Mas na verdade, quem me levou a entrevistá-lo foi Teca Carlos, que o recomendou fortemente. Liguei para ele na manhã da segunda (09/07), na esperança que ele marcasse comigo algum dia durante a semana, mas ele marcou no mesmo dia às 17h em sua casa, pois viajaria no outro dia. Cheguei na casa no horário combinado. Foi fácil a casa dele, que fica bem próxima da Casa da Rabeca, e tem árvores cheias de frutas. Do lado de fora, várias crianças brincavam de bola e de bicicleta. Gostei do ambiente.

Manuel demorou uma hora pra chegar em casa. Nesse tempo fiquei do lado de fora, vendo os meninos brincando e escrevendo no meu diário de campo. Às vezes ia na casa dele e perguntava à uma menina (acho que era sua filha) se ele tinha chegado e eu não tinha visto. Também liguei várias vezes para o celular dele, que estava desligado. Quando ele chegou, se desculpou, disse que precisou passar em algum local para resolver alguma coisa, que precisou desligar o celular, e que o trânsito estava ruim.

Comecei a entrevista explicando meu trabalho e quando falei do Observatório, perguntando se ele conhecia alguém do nosso grupo, ele falou que muitas pessoas passavam por ali e entrevistavam ele, e que eram tantas que ele nem lembrava, e eu com certeza não lembraria dele daqui a uns tempos. Querendo ou não, ele expressou sua opinião sobre os pesquisadores do campo da cultura.

Logo percebi que ele estava com pressa (talvez com fome e cansado por ter acabado de chegar da rua), e disse a ele que poderia demorar um pouco, talvez 1 hora. Ele se mostrou bem apressado e disse que não levaríamos isso tudo. Nesse momento percebi que a entrevista não seria exatamente o que eu esperava. Percebi que ele ia ser sucinto nas respostas e não ia haver aprofundamento. Até porque quando vejo que alguém está com pressa, alguma coisa da minha parte também desanda, e acaba que não consigo estabelecer aquele diálogo mais tranquilo com o entrevistado.

Fui fazendo as perguntas (que atualizei desde a última entrevista, com o Zinho. Deixei-as mais gerais e troquei muitas palavras que estavam deixando as perguntas difíceis de serem compreendidas) e ele foi respondendo de forma bem sucinta, como eu previ. Eu, por minha vez, não quis tornar aquela situação mais embaraçosa pedindo pra ele aprofundar mais e adiando seu compromisso posterior, fosse qual fosse. Acabei deixando que ele respondesse da forma que queria.

Apesar de não se considerar produtor cultural, e sim fazedor de cultura, Manuel me deu uma opinião bem divergente das entrevistas anteriores. Para ele, as ações voltadas para a cultura popular estão estagnadas e ela continua sendo tratada como algo para “inglês ver”. Os produtores anteriores estavam dando uma opinião bem mais positiva das políticas públicas e das ações voltadas para a cultura popular. Acho que finalmente encontrei alguém mais crítico com relação ao subcampo da cultura popular. Muito provavelmente isso se dá por causa do histórico dele (que não ficou muito claro uma vez que ele foi tão sucinto) e por causa do seu envolvimento mais engajado no subcampo.

### **Relato da entrevista com Afonso Oliveira**

**Data: 10 de julho de 2012**

**Local: AMUNAM. Nazaré da Mata-PE**

Afonso Oliveira é produtor cultural atuante tanto na região da Zona da Mata quanto na região metropolitana do Estado. É autor do livro “Método Canavial”, professor de vários cursos de produção cultural voltados para a cultura popular, escreve vários projetos culturais (não só em âmbito estadual, mas também federal) em conjunto com outros produtores, coordena o pontão de cultura que presta uma espécie de “serviço de consultoria” a produtores de todo o Estado, e tem bastante contato com vários agentes do poder público. Apesar de seu nome ser respeitado e até admirado por grande parte das pessoas que compõem o campo da cultura no Estado, existem pessoas que nutrem uma espécie de desconfiança com relação a ele.

Ficou claro pra mim, ao longo das entrevistas e participações nas reuniões, eventos e cursos, que citar o nome de Afonso Oliveira poderia me abrir portas, ou fechá-las. Assim, preferia não citar que estava sendo sua aluna, ou que tinha conversado com ele em algum momento.

Já tinha marcado entrevista com Afonso antes, mas ele precisou adiá-la duas vezes em função de outros compromissos. Nesse dia, porém, ele aceitou conversar comigo logo depois da aula em Nazaré da Mata. Já era hora do almoço, mas ele não se importou, e eu estava super ansiosa por essa entrevista!

Achei as respostas dele muito bem elaboradas: ele sabe se comunicar bem! Também percebi que ele é totalmente diferente do perfil de Manuel Salustiano! Ele tem uma visão muito mais voltada para a economia da cultura, e uma coisa que me chamou muito a atenção foi o fato de ele ser a favor de um mercado mais livre para a ação dos produtores. Para ele, a Fundarpe não deveria executar os festivais, por exemplo, mas deixar isso na mão de produtores que seriam escolhidos através de processo licitatório... uma visão bem mercadológica, sem dúvida! Mas eu não esperava outra coisa. Afonso é um “homem de negócios” da cultura, envolvido em vários projetos ao mesmo tempo, possuindo vários contatos, estando “do lado” de pessoas poderosas... bem diferente do produtor simples, que desenvolve projetos pequenos.

Ele estava bem disposto a falar, o que me deixou super feliz (uma vez que não tive uma boa experiência ontem com Manuel Salustiano). Ele falou bastante sobre tudo o que eu questioneei, dando vários exemplos. Só não posso deixar de destacar a “pose” que ele adotou. Parecia que estava dando uma entrevista para um jornal. Ele adotou uma postura mais séria do que a postura dele em sala de aula. Pareceu-me que ele falava com mais propriedade do que quando ele fala em sala de aula.