

# Afinidades e Tensões Entre Estado, Sociedade Civil Organizada e Artistas: O Caso do Centro Cultural Belchior

<https://doi.org/10.21814/uminho.ed.73.26>

**Pedro Menezes**

Departamento de Sociologia, Faculdade de Letras, Instituto de Sociologia,  
Universidade do Porto, Porto, Portugal  
<https://orcid.org/0000-0003-3623-0492>  
[pedromenezes89@gmail.com](mailto:pedromenezes89@gmail.com)

## Resumo

O Centro Cultural Belchior (CCBel) é um equipamento público dedicado à música, localizado na cidade de Fortaleza, Brasil. Três atores formam o tripé de sustentação desse espaço: a Prefeitura Municipal de Fortaleza, que fundou o equipamento, financia-o e é a dona do prédio em que ele está sediado; o Instituto Cultural Iracema, uma organização social contratada pela prefeitura para gerir o centro; e os coletivos de músicos que organizam seus festivais naquele lugar. O surgimento do CCBel, em 2017, está relacionado com duas tendências recentes. Primeiro, o deslocamento da atenção dos países às cidades: cada vez mais, a metrópole vem tomando o protagonismo do Estado nação enquanto laboratório cultural ou espaço privilegiado de observação de fenômenos contemporâneos globais. Segundo, a mútua implicação entre a pauta urbana e a agenda cultural, notadamente a música. Como sugerem as credenciações capital europeia da cultura e rede de cidades criativas da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura ou o conceito de *cidade musical*, hoje, falar de cultura e música é falar de cidade, de modo que políticas de estímulo ao setor criativo e ações voltadas para o tecido metropolitano têm se aproximado, e, por vezes, até se unificado. Inserindo nesse contexto o caso do CCBel e a tríade em que ele se baseia, formada por poder público, organização social e músicos, o presente trabalho objetiva analisar as afinidades e tensões entre esses três atores que mantêm o equipamento: como se dá a relação entre eles? Há convergência ou divergência na maneira como cada um enxerga a instituição pela qual todos são responsáveis? Quais são as vantagens e desvantagens de se pautar a gestão de um centro cultural nesse triângulo Estado, sociedade civil organizada e artistas?

## Palavras-Chave

Centro Cultural Belchior, Instituto Cultural Iracema, organização social, música independente

“Alguns são melhores a preencher formulários de bolsas do que a escrever poemas”, me disse um poeta que reclamava de tudo. Tinha vestida uma camiseta que dizia eu amo Nova Iorque.

—Alejandro Zambra, *Poeta Chileno*

## Introdução

O Centro Cultural Belchior (CCBel) é um equipamento público localizado na orla da praia de Iracema, na cidade de Fortaleza, capital do estado do Ceará. Embora o nome abrangente do órgão sugira que aquele é um lugar devotado à cultura em geral, o espaço se dedica especificamente à música. Dado o seu endereço privilegiado e a linguagem artística que abriga, o CCBel acabou recebendo o subtítulo carinhoso de “a casa de praia da música”.

Dentre os muitos nomes responsáveis por manter o CCBel vivo, três atores formam o tripé de sustentação do centro: a Prefeitura Municipal de Fortaleza, que fundou o equipamento, financia-o e é a dona do prédio em que ele está sediado; o Instituto Cultural Iracema (ICI), uma organização social contratada pela prefeitura para gerir o centro; os coletivos de músicos que organizam seus festivais naquele espaço e, assim, compõem a programação cultural propriamente dita que o centro oferece gratuitamente ao público fortalezense.

Esse modelo de gestão baseado no diálogo entre Estado, sociedade civil e artistas tem se tornado cada vez mais comum em equipamentos culturais públicos voltados para a música. Como atesta a literatura recente (Baker, 2019; Ballico & Watson, 2020; Shapiro, 2019; Terrill et al., 2015), o principal catalisador dessa tendência é o debate sobre a “cidade musical”, uma espécie de marca atribuída a cidades onde o poder público, as organizações sociais e os músicos se aproximam com o intuito de tornar a música uma ferramenta capaz de estimular a economia local, atrair o turismo, inserir aquele lugar em uma rede mundial de outras “cidades musicais”, revitalizar a paisagem física da cidade e, principalmente, gerar “sociabilidade urbana” (Ballico & Watson, 2020), um termo frequentemente usado pelos entusiastas desse assunto. Sendo assim, a “sinergia” (Hesmondhalgh, 2019) — para usar outro jargão próprio a essa área transdisciplinar — que o CCBel promove entre a prefeitura, o ICI e os coletivos de músicos, coloca esse órgão no centro da discussão global candente acerca das chamadas “cidades musicais”.

Contudo, para além do legítimo interesse que a prefeitura, o ICI e os coletivos de músicos têm de se ajudar, é inegável que cada um desses três atores que mantêm o CCBel vem de um mundo diferente, possui um perfil próprio, uma gramática específica e interesses característicos. Colocando em termos *bourdieusianos*, pode-se dizer que o CCBel, por causa da tríade que o alicerça, se situa em uma intersecção de campos (Bourdieu, 1980/2009), notadamente o campo político e o campo cultural (Bourdieu, 1992/1996).

Tendo em vista esse arranjo tríptico que define a instituição, e sublinhando especificamente as semelhanças e diferenças entre os três personagens, o presente artigo levanta as seguintes questões: como se dá a relação entre a Prefeitura Municipal de Fortaleza, a organização social ICI e os coletivos de músicos no seio do CCBel? Há convergência ou divergência na maneira como cada um desses três atores enxerga a instituição pela qual todos são responsáveis? Quais são as potencialidades e as limitações, os ganhos e as perdas, de um espaço cultural que se ancora nesse triângulo Estado– sociedade civil organizada–artistas?

No plano das técnicas de recolha de informação, este trabalho se serviu de dois recursos principais: primeiro, entrevistas semiestruturadas com representantes dos três segmentos que compõem o CCBel (prefeitura, ICI e músicos dos coletivos que no centro se apresentam). Segundo, a imersão etnográfica nos festivais de coletivos de músicos realizados no CCBel. Essas experiências empíricas me permitiram viver a energia do CCBel em todo o seu vigor, como um dos frequentadores daqueles concertos. Interagindo com os músicos logo que deixavam o palco e voltavam para os bastidores, aproveitei essas ocasiões mais “quentes” e menos “controladas” para fazer entrevistas diferentes daquelas que conduzi em encontros previamente marcados em lugares, digamos, mais neutros. Nessas breves trocas livres, a adrenalina e o calor do acontecimento influenciavam o discurso do músico, que acabava por revelar um lado que mantivera oculto nas entrevistas semiestruturadas. Nesses festivais também tive a oportunidade de entrevistar de forma rápida e aberta membros de um quarto segmento indispensável para o CCBel: o público dos shows. Infelizmente, a pandemia reduziu bastante essas oportunidades.

Como o CCBel e seus três pilares estão intimamente relacionados – e como este trabalho deseja explorar justamente essa relação – não faria sentido dedicar uma parte do texto a cada um separadamente. Ao invés disso, julgou-se mais proveitoso dividir o artigo em partes que recortam horizontalmente a prefeitura, o ICI, os coletivos de bandas e, obviamente, o CCBel, ponto em que todos esses atores se encontram.

## O Coletivo na Prática e na Teoria

Vitor Mesquita é vocalista e guitarrista da Canil, banda fortalezense pesadamente influenciada pelo grunge de Seattle (Azerrad, 2002). Na entrevista que me concedeu, Vitor (entrevista, 14 de julho de 2020) dividiu a história da cena da música autoral de Fortaleza em três fases: “era do Hey Ho”, finada casa de música ao vivo popular nos anos 2000; “era do Órbita”, também extinta boate localizada próxima ao Hey Ho, que no passado viveu noites de glória; e o momento atual, que Vitor chamou de “era dos coletivos”.

Um coletivo de músicos pode ser definido como uma rede ou cooperativa de artistas, quer dizer, como uma espécie de “banda de bandas” que se juntam com o objetivo de unificar suas demandas, aumentar sua presença, conseguir mais visibilidade da plateia e do poder público e, principalmente, tornarem-se autossustentáveis. Na prática, essa ação em rede ou cooperativa se efetiva da seguinte maneira: um dado coletivo organiza festivais periódicos. Cada membro do coletivo ocupa uma função necessária para a realização daquele festival. A cada novo festival, cada integrante do grupo cumpre uma tarefa diferente do papel que desempenhou no festival anterior, ou seja: os membros vão se revezando nos muitos trabalhos conforme os festivais avançam, até que cada indivíduo tenha passado por cada obrigação em um dado festival e, depois que todos tenham feito tudo, o ciclo recomeça. Dando um exemplo reduzido e simplificado: em um festival hipotético A toca, B cuida da mesa de som, C toma da conta da iluminação e D prestigia o festival da plateia. No evento seguinte, D se apresenta, C vai para a mesa, B fica com a luz, A se junta ao público, e assim sucessivamente. Por assumir a forma de um circuito fechado ou um sistema adiabático, o coletivo consegue uma relativa autossuficiência, na medida em que o grupo só precisa de si mesmo para realizar seus festivais, não necessitando de ajuda externa. Nesse modelo, cada integrante do coletivo é, alternadamente, colega de profissão, rival, cliente, patrão, empregado, e até plateia dos demais.

A tática de criar um todo fechado cujas partes se alternam nas funções necessárias para perpetuá-lo sem que um apoio de fora seja solicitado lembra o que Bourdieu (1992/1996) escreveu sobre a “sociedade de artistas”, formada pelos escritores franceses do século XIX.

Mas a sociedade dos artistas não é apenas o laboratório onde se inventa essa arte de viver muito particular que é o estilo de vida do artista, dimensão fundamental da empresa de criação artística. Uma de suas funções principais, e no entanto sempre ignorada, é ser para si mesma o seu próprio mercado. Ela oferece às audácias e às transgressões que os escritores e os artistas introduzem, não apenas em suas obras, mas também em sua existência, ela própria concebida como uma obra de arte, a acolhida mais favorável, mais compreensiva. (Bourdieu, 1992/1996, p. 75)

De um ponto de vista teórico, uma olhada rápida sobre os coletivos pode sugerir que eles se enquadram no conceito de “mundo da arte”, cunhado pelo sociólogo estadunidense Howard Becker (2008). Reunindo as condições mínimas e necessárias para garantir o trabalho criativo, um mundo da arte é formado, segundo o autor, quando artistas se organizam em uma rede de ajudas mútuas. Contudo, uma análise mais detalhada revela que essa noção não dá conta da complexidade do arranjo coletivo. Por enfatizar apenas a cooperação entre artistas, o mundo da arte fecha os olhos para outra dimensão fundante desses espaços: a competição entre criadores. A parcialidade (empírica) de Becker (2008) em mostrar a amizade em detrimento da rivalidade está relacionada com uma miopia (teórica) típica do interacionismo simbólico, tradição intelectual a que o autor pertence: atentar para agências e ignorar estruturas (Parsons, 1937/2010). Ainda que, de um ponto de vista concreto, os artistas sejam

colegas e se ajudem mutuamente, isso não anula o fato de que, de uma perspectiva formal, aquelas figuras disputam posições limitadas em uma arena restrita cujos bens ofertados são escassos (Bourdieu, 1992/1996, 1980/2009). Quer dizer, mesmo que um artista ceda seu instrumento para seu melhor amigo e se disponha a trabalhar nos bastidores do show desse parceiro, quando sobe no palco para fazer sua apresentação esse músico “generoso” está, obrigatoriamente, marcando uma posição e expulsando outros dela, monopolizando assim um lugar que, por definição, não pode ser ocupado por seus bons companheiros. O músico Zéis (entrevista, 20 de julho de 2020) definiu bem a dualidade dessas redes, caracterizadas por alianças nas agências e conflitos nas estruturas:

enquanto mercado mesmo, como em qualquer outra área, tem uma competitividade na música. Se eu vendo bolo, e tem outra pessoa que vende bolo e outra pessoa que também vende bolo, vai haver uma competição. Eu posso até trocar receitas com eles, emprestar minha farinha de trigo pra eles, mas, no final, as pessoas vão escolher só um dos bolos. Enfim, eu acho que na música é por aí: a gente se ajuda, empresta equipamento, grava uma coisa para o outro, grava de graça, compartilha *playlist*, mas, no final das contas, as pessoas vão escolher só uma dessas coisas para ouvir.

Esse problema do conceito de “mundo da arte” só seria corrigido com o surgimento da ideia de “campo artístico”, criada por Pierre Bourdieu (1992/1996). Sublinhando as lutas (estruturas) inscritas nesses laços (agências), Bourdieu (1992/1996) já define o campo artístico por contraste com o mundo da arte.

Mais afastada ainda, a noção de *art world*, que está em uso nos Estados Unidos nos campos sociológico e filosófico, inspira-se em uma filosofia social completamente oposta àquela que habita a ideia de república das letras tal como a apresenta Bayle, e marca uma regressão em relação à teoria do campo tal como eu a propusera. Afirmando que “as obras de arte podem ser compreendidas como o resultado das atividades coordenadas de todos os agentes cuja cooperação é necessária para que a obra de arte seja o que é”, Howard S. Becker conclui daí que a averiguação deve estender-se a todos aqueles que contribuem para esse resultado, isto é, “aqueles que concebem a ideia da obra (por exemplo, os compositores ou os autores de peças), aqueles que a executam (os músicos ou os atores), aqueles que fornecem o equipamento material necessário (por exemplo, os fabricantes de instrumentos musicais) e aqueles que constituem o público da obra (frequentadores de espetáculos, críticos, etc.)”. Sem entrar em uma exposição metódica de tudo que separa essa visão do “mundo da arte” da teoria do campo literário ou artístico, observarei apenas que esse último não é redutível a uma *população*, ou seja, a uma soma de agentes individuais ligados por simples relações de *interação* e, mais precisamente, de *cooperação*: o que falta, entre outras coisas, nessa evocação puramente descritiva e enumeradora, são as *relações* objetivas constitutivas da estrutura do campo e que orientam as lutas visando conservá-las ou transformá-las. (Bourdieu, 1992/1996, p. 233)

O campo artístico *bourdiesiano* é um jogo com regras em que o está em jogo são as próprias regras do jogo que se joga. Sendo assim, vence o jogo o jogador que conseguir a proeza de definir as regras do jogo, ou seja, o oponente capaz de ser também o árbitro da disputa que ele mesmo está disputando. Só ascende a essa posição vitoriosa de participante e juiz da partida aquele que reúne quantidade suficiente de *capital*: espécie de moeda ou quantum de poder desigualmente distribuído entre os membros daquela arena. Essa cifra simbólica assimetricamente partilhada entres os diferentes atores de um campo – ou, mais precisamente, a crença que recursivamente dela emana e que nela é depositada – regula e hierarquiza as relações no interior do campo, gerando efeitos de prestígio, que coroam como dominantes os que acumulam grande porção desse bem escasso, e auras de carência, que marginalizam como dominados os pouco providos de capital. Para acumular capital ao ponto de ser entronizado dominante de um campo e ditar as regras dele, um participante deve obedecê-las: aquele que mais se curva à norma é recompensado com o direito de legisla-las<sup>1</sup> (Bourdieu, 1979/2007).

Por criar essa circularidade entre as disposições subjetivas das agências (que compõem essa malha de assistência dos músicos) e as posições objetivas da estrutura (que formam o espaço dos diferentes e limitados postos que os músicos disputam), o campo artístico *bourdiesiano* se revela o conceito que melhor ilustra, do ponto vista formal e teórico, o que seria o coletivo. Assim como um jogo de xadrez, que depende tanto do movimento das peças quanto da fixidez das regras e das casas do tabuleiro, um coletivo é composto pela comunhão empírica entre as bandas e pela competição formal pelos lugares que elas desejam ocupar.

Essas duas metades se veem tão confundidas que, por vezes, o imperativo da coligação e o primado da igualdade se tornam razão do dissenso e da diferença. Falando de maneira exemplificada: há brigas e descontentamentos no interior do coletivo quando um membro descumpra o rodízio e só aparece quando quer fazer seu show. Além disso, os integrantes dos coletivos aqui estudados são bastante diferentes no que se refere à renda, escolaridade, endereço, cor, sexo, gênero e faixa etária. Como me revelou Lenildo Gomes (entrevista, 9 de janeiro de 2019), um dos gestores do CCBel: “a característica principal dos integrantes dos coletivos é a ausência de uma característica principal”. Por mais que seja uma democracia onde todos são indistintamente considerados músicos com os mesmos direitos e deveres, o coletivo se situa em uma sociedade profundamente desigual que hierarquiza indivíduos de acordo com essas outras variáveis não musicais. Por mais bem-intencionados que seus membros sejam, seria ingênuo pensar que tais assimetrias de poder não contaminariam as relações no interior do coletivo, o que gera atritos dentro do grupo.

É pelas razões aqui elencadas que essa pesquisa olha para os coletivos pelo prisma da teoria do campo artístico de Pierre Bourdieu (1992/1996).

---

1 Elias (1993) apontou essa dinâmica em seu estudo acerca da formação da figura “estado-nação”, tal como o conhecemos: “a partir de certo ponto do desenvolvimento, a luta pelos monopólios não visa mais à sua destruição. É uma luta pelo controle do que eles produzem, por um plano de acordo com o qual seus ônus e benefícios sejam mais divididos, numa palavra, pelas chaves para a distribuição” (p. 105).

## Origem dos Coletivos

A origem dos coletivos fortalezenses, tais como estão hoje organizados, remonta ao “Cabeçada”, festival de bandas autorais realizado na já citada boate Órbita, em meados de 2018.

Para articular o “Cabeçada”, os músicos selecionados para o evento formaram um grupo de WhatsApp. O festival passou, mas o grupo de WhatsApp continuou. Meses depois, todas as atenções do país estariam voltadas para as eleições presidenciais. Em meio a essa efervescência, nasceu o “Ele Não”, um movimento organizado nas redes sociais por mulheres de todo o Brasil com o objetivo de combater o discurso do então candidato de extrema-direita Jair Bolsonaro. A articulação saltou da internet para as ruas no dia 29 de setembro de 2018, data em que protestos simultâneos contra o presidenciável ocorreram em diversas cidades brasileiras. Assim como outras capitais do país, Fortaleza entrou no mapa das manifestações “Ele Não”, sediando a sua edição do evento na praia de Iracema, em frente ao CCBel.

Os ecos do “Ele Não” foram ouvidos no grupo de WhatsApp do “Cabeçada”, que andava silencioso desde que o festival ocorrera. Insuflados por aquela onda de protestos contra Bolsonaro, os músicos retomaram as trocas de mensagens e acordaram que deveriam recriar sua própria versão do ato anti-bolsonarista. Foi assim que surgiu o “Rock Sim, Ele Não” (RSEN), um pequeno festival musical realizado no dia 27 de outubro de 2018 em que 13 atrações (dentro de bandas e músicos solo) tocaram e criticaram Bolsonaro nas mesmas imediações do CCBel onde, no mês anterior, a marcha “Ele Não” de Fortaleza havia acontecido. Apresentaram-se nos RSEN: Berg Menezes, Caike Falcão, Cid, Indigo Mood, Jangada Pirata, Lemori, Mad Monkees, Musavenal, Ouse, Pulso de Marte, Rematte, Void Tripper e Zéis.

De um ponto de vista logístico e operacional, o RSEN foi um sucesso: as 13 atrações conseguiram realizar o festival no calçadão da praia de Iracema contando apenas umas com as outras, sem nenhuma colaboração externa. Porém, como as pesquisas eleitorais já apontavam, Bolsonaro foi eleito presidente da República.

A euforia por descobrir que unidos eram mais fortes e a decepção por ver Bolsonaro empossado deixaram um gosto doce e amargo na boca, conflito bem resumido no desabafo do *bluesman* Caike Falcão (entrevista, 13 de abril de 2021): “não foi o suficiente, infelizmente... mas foi tudo muito coletivo!”. A mescla entre o orgulho com o próprio cooperativismo e a indignação com vitória de Bolsonaro deu um senso de urgência aos artistas. Os músicos não estavam dispostos a deixar o espírito de equipe e de revolta nascido no RSEN arrefecer. Era preciso fazer algo agora, enquanto a chama da união e da revolta estava acesa. E foi assim que surgiu o Coletivo Lado B.

## Os Coletivos e o Centro Cultural Belchior

Acima, já definimos o que é um coletivo de um ponto de vista empírico e teórico: trata-se de uma rede de artistas que se juntam para organizar festivais periódicos,

em que os membros do time se revezam nas muitas funções necessárias para a realização de cada evento. Embora objetivamente se amparem, os músicos estruturalmente competem, já que ocupam uma posição em um campo de possíveis limitado. Por articular essa reciprocidade substancial com uma disputa funcional, o coletivo se assemelha a um campo *bourdieiano* (Bourdieu, 1992/1996).

No caso específico do Lado B, efetivamente falando esse coletivo nada mais é que uma tentativa de manter o alinhamento que se formou em torno do RSEN, com vias a realizar outros festivais conjuntos nos moldes daquele. Nesse sentido, pode-se afirmar que o coletivo tornava perenes e sistemáticas uma união e uma ação que, a princípio, pareciam ser efêmeras e pontuais. Entretanto, ainda que o RSEN tenha sido bem-sucedido no calçadão da praia de Iracema, uma programação de festivais periódicos não poderia acontecer no meio da rua para sempre. Quando se depararam com essa limitação, todos os músicos do Lado B concordaram que só havia um palco possível para seus shows: o CCBel.

Fundado pela Prefeitura de Fortaleza no dia 18 de maio de 2017, o CCBel fora originalmente pensado para ser a Casa da Lusofonia, um equipamento cultural dedicado à língua portuguesa. Contudo, no dia 30 de abril, o país foi surpreendido com a morte de um dos maiores nomes da história da música cearense: Belchior, natural de Sobral, cidade do interior do estado (Medeiros, 2021). Vendo-se obrigada homenagear a estrela local de alguma forma, a prefeitura arriscou uma manobra completamente apressada: abortar o já anunciado lançamento da Casa da Lusofonia, marcado para dali a poucos dias, e no mesmo espaço inaugurar o improvisado CCBel.

Durante seus primeiros meses de funcionamento, o CCBel foi gerido pela própria prefeitura. Nesse período, o equipamento foi um misto de galeria de arte com repartição pública: no térreo, eram expostos autorretratos de Belchior, que, além de músico, fora um pintor amador e diletante; no primeiro pavimento, funcionavam duas coordenadorias, que até então estavam sediadas no prédio da Secretaria de Cultura (Secultfor), órgão ao qual estavam subordinadas: a Coordenadoria de Ação Cultural, comandada por Germana Vitoriano, e a Coordenadoria de Criação e Fomento, gerida por Rejane Reinaldo.

Confrontada com as dificuldades de coordenar aquele espaço e encontrar uma função social para ele, a prefeitura optou por entregar a gestão do CCBel para uma organização social: o ICI.

## Sob Nova Direção

Em seu sítio virtual, o ICI se define como

uma associação civil, pessoa jurídica de direito privado, sem fins lucrativos, de interesse coletivo, com autonomia administrativa, operacional e financeira. Qualificada como Organização Social pelo Decreto Municipal nº 12.846, de 15/08/2011 (Diário Oficial do Município de 23/08/2011), cujos procedimentos seguem modelo de gestão pública não estatal, com razoabilidade e proporcionalidade sempre com intuito de garantir gestão de excelência. Para realização de

seus objetivos, o ICI poderá celebrar contratos de gestão, convênios, contratos, acordos, parcerias e outros instrumentos, com pessoas físicas ou jurídicas, públicas ou privadas, nacionais ou estrangeiras. (Instituto Iracema, s.d., paras. 1–2)

Fundado em 2007, mas tornado organização social em 2011, o ICI pode ser definido como um grupo organizado da sociedade civil que oferece seus serviços de gestão a uma dada instituição que precise de um corpo técnico qualificado capaz de administrá-la. Nesse modelo de atuação, o contratante do ICI detém e financia um espaço físico vazio, e o ICI possui o capital humano que irá preencher o lugar e tomar conta dele, responsabilizando-se desde a elaboração da função social e da atividade-fim daquele equipamento, até a manutenção do prédio e a execução das obrigações burocráticas. Usando uma metáfora para explicar esse arranjo, pode-se dizer que o ICI é o software e seu cliente, o hardware (Borin, 2017).

Em meados de 2018, a Prefeitura de Fortaleza convidou o ICI a gerir três equipamentos culturais municipais: o Complexo Vila das Artes, a Casa do Barão de Camocim e, aquele em que estamos diretamente interessados, o CCBel.

A chegada do ICI ao CCBel traz três mudanças radicais para o espaço: primeiro, as duas coordenadorias e os quadros de Belchior deixam o lugar. Segundo, o centro começa a se dedicar exclusivamente à música, ganhando inclusive o subtítulo “a casa de praia da música”. Terceiro, ao invés de um museu que reverencia a figura de Belchior, o lugar passa a ser um laboratório comprometido com o fomento da cena local da música autoral contemporânea. Disse-me uma então gestora do ICI (Ravena Monte, entrevista, 9 de junho de 2021) alocada no CCBel:

a ideia desenvolvida pela nossa gestão foi a de não tornar o CCBel o “Museu do Belchior”, e essa ideia frustra as pessoas. Muita gente se decepciona porque chega lá e não tem “a calça do Belchior”, “o fio do bigode do Belchior”, “o violão do Belchior”. Por isso as pessoas se frustram. Desculpa, gente, mas realmente a ideia é que não seja esse espaço. A gente tenta reverter essa situação dizendo que queremos o “Belchior do Século XXI”: o que o Belchior queria ouvir se ele estivesse ali, na Praia de Iracema, onde ele sempre esteve?<sup>2</sup> Ele iria querer ouvir todo mundo cantando as músicas dele? Não! Ele iria querer conhecer novos músicos. Quem sabe possa até surgir um novo Belchior aqui, não? Nunca se sabe! [risos]. E para isso a gente tem que incentivar essa galera [artistas atuais]. É por isso que nós estamos reforçando esse apoio às bandas autorais e independentes. Só que é difícil as pessoas compreenderem isso. Porque isso é uma visão de uma gestão: é uma gestão mais atual, mais contemporânea, sabe? Uma visão de que não necessariamente precisa ter o artista desenhado na parede ou uma estátua em tamanho real dele para as pessoas tirarem foto, a cama do artista... isso é um museu, e a gente não é um museu. A gente vive mais o presente. A gente recria o artista. Pode surgir um novo Belchior ali. Quem sabe?

---

<sup>2</sup> A boemia intelectualizada da qual Belchior fazia parte frequentava a mesma praia de Iracema onde o CCBel está localizado (Medeiros, 2021).

É em meio a essas mudanças que o Coletivo Lado B procura o CCBel, interessado em organizar festivais periódicos naquele lugar: artistas em busca de um espaço e espaço em busca de artistas. A afinidade foi total.

## A Explosão dos Coletivos

No segundo sábado de cada mês, o Lado B passou a apresentar um festival homônimo gratuito na varanda do CCBel, uma plataforma elevada no calçadão da praia de Iracema, de frente para o mar. Nesses festivais era aplicado aquele rodízio de funções acima descrito, de modo que o coletivo conseguia se manter com alguma autonomia, sem precisar contratar o trabalho de terceiros. Por outro lado, os músicos também não recebiam nenhuma remuneração por esses festivais.

Embora organizados pelo Coletivo Lado B, os festivais não traziam shows apenas dos artistas desse grupo, pelo contrário: outros músicos eram convidados a compor aquela programação mensal. Ao ver a organização do Lado B, esses artistas convidados pelo coletivo para participar de seus festivais decidiram montar seus próprios coletivos. Esses novos coletivos também passaram a apresentar seus respectivos festivais no CCBel. Organizados à maneira do “Festival Lado B”, os festivais desses outros coletivos também convocavam artistas que não pertenciam ao grupo, mas que logo montavam seus próprios coletivos e passavam a integrar o calendário de festivais no CCBel na companhia de artistas de fora do coletivo, e assim sucessivamente.

Cada vez mais, coletivos recém-criados procuravam o CCBel com o intuito de apresentar seus festivais lá, ao que a gestão sempre dizia “sim”. Apesar da boa intenção da equipe gestora do centro (ou por causa dela), o número de coletivos organizando seus festivais no espaço estava saindo do controle. Deixar de fora músicos dispostos a tocar não era uma opção, mas fazia-se necessário organizar aquela demanda crescente. Assim nasceu o Edital Massafeira.

## O Edital Massafeira

Publicado em 10 de outubro de 2019, o Edital Massafeira (Instituto Cultural Iracema, 2019) formalizava e oficializava a relação do centro com os coletivos, um diálogo que até então vinha sendo feito livremente.

A rigor, o Massafeira funcionava mais como um banco de credenciamento de artistas do que propriamente como um edital, já que nenhum projeto submetido seria reprovado. A seleção funcionava da seguinte forma: o coletivo que fizesse sua proposta ao CCBel passaria a integrar uma espécie de arquivo do centro, podendo ser convocado a realizar seu festival em uma data combinada com a instituição. Cada coletivo selecionado deveria realizar três festivais naquele espaço. Em troca desses três eventos, o CCBel pagaria R\$ 4.500 ao coletivo. A remuneração foi uma novidade trazida pelo Massafeira, pois até então os artistas realizavam seus festivais de graça, contando apenas com a chancela institucional e o apoio infraestrutural e logístico do centro.

Outra inovação criada pelo edital foi a figura do coletivo de DJs: até aquele momento, apenas coletivos de bandas ou artistas solo apresentaram seus festivais no equipamento. Com o Massafeira, o CCBel passou a abrigar também apresentações de times de DJs, o que diversificou o perfil estético dos shows. Por sua trinca de festivais, cada coletivo de DJs selecionado pelo edital receberia R\$ 1.500.

O dinheiro que o CCBel dava aos coletivos por seus festivais era proveniente da verba que a prefeitura repassava ao ICI para gerir o CCBel. Ou seja, unindo as pontas dessa cadeia, os músicos recebiam dinheiro do poder público, e essa transação era mediada pela curadoria da equipe do ICI que geria o CCBel.

Com o Massafeira, o CCBel se torna o ponto de intersecção entre a prefeitura municipal, que fundou e financia o lugar, o ICI, que gere o equipamento, e os coletivos de músicos, que apresentam seus festivais naquele espaço. O edital posiciona o CCBel no meio desse triângulo cujos vértices são o poder público, a organização social e os artistas. É o centro que garante o equilíbrio, o mutualismo e a interdependência entre os três atores: cada um dá aos outros dois algo que esses precisam, deles recebe o que lhe falta, e nenhum interfere no trabalho do outro.

## Considerações Finais: Um Frágil Equilíbrio

Em 2020, as cidades brasileiras realizaram eleições para prefeito. Fortaleza optou pela continuidade: o então Prefeito Roberto Cláudio passou a faixa para José Sarto, ambos do Partido Democrático Trabalhista. Como o mandatário fundador do CCBel dava lugar àquele que havia apoiado nas eleições, esperava-se que a vida no centro permanecesse a mesma. Não foi o que aconteceu.

Desde que Sarto assumiu, os nomes à frente da coordenação do ICI e do CCBel já mudaram duas vezes. Essas mudanças nos cargos de chefia trouxeram alterações também no resto da cadeia. Os gestores do ICI responsáveis pelo CCBel durante a era Roberto Cláudio já não desempenham mais essas funções. Membros desse antigo time fazem duas críticas principais ao governo Sarto: primeiro, há maior ingerência da prefeitura sobre o ICI. Se antes o instituto era um parceiro externo e autônomo, agora ele é tratado como um órgão interno à Secretaria de Cultura de Fortaleza. Segundo, o CCBel abandonou o fomento da cena contemporânea e voltou à missão museológica de preservar a memória do finado Belchior. Tentei sucessivas vezes entrevistar o novo elenco do ICI para esclarecer esses pontos, mas, alegando diferentes razões, eles nunca confirmaram uma data para essa conversa. Contudo, entrevistei o novo secretário de cultura de Fortaleza, Elpídio Nogueira. Embora não tenhamos falado sobre a suposta cooptação do ICI por parte da prefeitura, é fato que pessoas têm trocado de cargo entre o instituto e a gestão municipal, como se o ICI fosse um órgão de dentro da máquina pública, e não um parceiro terceirizado. No que se refere à ênfase na homenagem ao artista do passado em detrimento do incentivo à cena atual, esse redirecionamento fica bastante nítido quando comparamos a já citada fala da ex-gestora com a seguinte declaração do secretário (Elpídio Nogueira, entrevista, 28 de outubro de 2021), que é também irmão do prefeito:

o Centro Cultural Belchior foi fundado com o objetivo de revelar para a cidade, para o estado, para o país e para o mundo, um grande artista que nós tivemos aqui na nossa cidade: o Belchior. Nós convidamos para ser o administrador do Centro Cultural Belchior uma pessoa que conviveu com o Belchior, que tocou com o Belchior, que participou da vida cultural com o Belchior. E o objetivo é que o CCBel tenha a *história do Belchior* [ênfase adicionada], tenha a sua arte musical, e que todo o *acervo do Belchior* [ênfase adicionada] esteja ali. E vários artistas já estão trazendo material para fazer com que o acervo do Belchior fique cada vez melhor, e que aquele seja um ambiente onde o nome do cantor será *preservado* [ênfase adicionada], será *mantido através da história* [ênfase adicionada].

Tendo em vista o que foi aqui apresentado, a relação entre prefeitura, ICI e coletivos de músicos no seio do CCBel nos ensina a seguinte lição acerca de equipamentos culturais ancorados no triângulo Estado–sociedade civil organizada–artistas: mesmo que os três vértices desenvolvam uma relação harmônica e equilibrada (como nos anos de Roberto Cláudio), não se pode perder de vista que o elo forte dessa cadeia é poder público, já que ele tem mais capacidade de redefinir os termos desse diálogo (ou mesmo de sumariamente encerrá-lo) que os outros dois atores. O Estado tem mais liberdade e poder para prescrever o papel da organização social e dos artistas, ou seja, tem mais força para desenhar a arquitetura da relação entre os três. Já os outros dois, embora consigam apresentar suas demandas e fazer alguma pressão sobre a poder público, não possuem a mesma força gravitacional que ele. Enquanto o Estado tem o poder de decisão, sobram à organização social e aos artistas a tática, a estratégia, a negociação, a margem de manobra, a adaptação, a aceitação, a resistência ou a desistência, mas nunca o veredito. Resumindo em uma fórmula: o Estado *age*, a organização social e os músicos *reagem*. O fato de o executivo municipal se servir dessa prerrogativa (Sarto) ou não (Roberto Cláudio), não altera o fato de que ele, e não seus parceiros, a detém. Em seu canônico estudo sobre instituições, Mary Douglas (1986) já havia antecipado essa ambivalência: “escrever sobre cooperação e solidariedade significa escrever ao mesmo tempo sobre rejeição e desconfiança” (p. 1). Em outras palavras, concluindo com a teoria *bourdiesiana* (Bourdieu, 1979/2007) que nos acompanhou até aqui: a experiência do CCBel nos mostra que, mesmo havendo companheirismo entre as agências, a estrutura do campo será sempre desigual e belicosa.

## Agradecimentos

Agradeço a todas as pessoas que gentilmente concederam entrevista para essa investigação, principalmente Lenildo e Ravena, sempre dispostos a esclarecer minhas exaustivas perguntas. Sem vocês, esse trabalho seria irrealizável. Muito obrigado.

## Referências

Azerrad, M. (2002). *Our band could be your life: Scenes from the American indie underground 1981 – 1991*. Back Bay Books.

Baker, A. (2019). *The great music city: Exploring music, space and identity*. Palgrave Macmillan.

- Ballico, C., & Watson, A. (2020). *Music cities: Evaluating a global policy concept*. Palgrave Macmillan.
- Becker, H. (2008). *Art worlds*. University of California Press.
- Borin, E. (2017). *Public-private partnership in the cultural sector: A comparative analysis of European models*. Peter Lang.
- Bourdieu, P. (1996). *As regras da arte* (M. L. Machado, Trad.). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1992)
- Bourdieu, P. (2007). *A distinção: Crítica social do julgamento* (D. Kern & G. J. F. Teixeira, Trans.). EDUSP. (Trabalho original publicado em 1979)
- Bourdieu, P. (2009). *O senso prático* (M. Ferreira, Trad.). Vozes. (Trabalho original publicado em 1980)
- Douglas, M. (1986). *How institutions think*. Syracuse University Press.
- Elias, N. (1993). *O processo civilizador*. Jorge Zahar Editor.
- Hesmondhalgh, D. (2019). *The cultural industries* (4ª ed.). Sage.
- Instituto Cultural Iracema. (2019). "Massafeira" - Chamada para credenciamento de coletivos de música para a programação do CCBel. <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/oportunidade/1537/>
- Instituto Iracema. (s.d.). *Quem somos*. Retirado a 30 de maio de 2022, de <https://www.institutoiracema.com/quemsomos>
- Medeiros, J. (2021). *Belchior: Apenas um rapaz latino-americano*. Todavia.
- Parsons, T. (2010). *A estrutura da ação social: Vol. I. Marshall, Pareto, Durkheim* (V. Joscelyne, Trad.). Vozes. (Trabalho original publicado em 1937)
- Shapiro, S. (2019). *The music cities manual*. Sound Diplomacy.
- Terrill, A., Hogarth, D., Clement, A., & Francis, R. (2015). *The mastering of a music city: Key elements, effective strategies and why it's worth pursuing*. IFPI; Music Canada.