

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-graduação em Administração
Doutorado em Administração

Adriana Almeida do Carmo

**“EU SOU RESULTADO DE UM PROJETO SOCIAL”:
implicações do acesso à cultura para sujeitos oriundos de periferias**

Belo Horizonte
2020

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-graduação em Administração

Doutorado em Administração

Adriana Almeida do Carmo

**“EU SOU RESULTADO DE UM PROJETO SOCIAL”:
implicações do acesso à cultura para sujeitos oriundos de periferias**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Administração da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Administração.

Orientador: Prof. Dr. Armino dos Santos de Sousa Teodósio.

Belo Horizonte

2020

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

C287e Carmo, Adriana Almeida do
“Eu sou resultado de um projeto social”: implicações do acesso à cultura para sujeitos oriundos de periferias / Adriana Almeida do Carmo. Belo Horizonte, 2020.
132 f. : il.

Orientador: Armindo dos Santos de Sousa Teodósio
Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Administração

1. Periferias - Belo Horizonte (MG) - Projetos - Aspectos sociais. 2. Cultura - Indicadores - Aspectos sociais. 3. Mudança social. 4. Política cultural - Brasil. 5. Arte e sociedade. 6. Capital social. 7. Democracia. 8. Cidadania. I. Teodósio, Armindo dos Santos de Sousa. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Administração. III. Título.

CDU: 39.01:32

Ficha catalográfica elaborada por Fernanda Paim Brito - CRB 6/2999

Adriana Almeida do Carmo

**“EU SOU RESULTADO DE UM PROJETO SOCIAL”:
implicações do acesso à cultura para sujeitos oriundos de periferias**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Administração da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Administração.

Prof. Dr. Armindo dos Santos de Sousa Teodósio (orientador) - PPGA / PUC Minas

Profª. Dra. Maria Amelia Jundurian Corá (avaliadora) - UFLA

Profª. Dra. Clarice de Assis Libânio (avaliadora) - UFMG

Prof. Dr. Frederico José Lustosa da Costa - UFF

Profª. Dra. Marlei Pozzebon – HEC Montreal & FGV EAESP

Belo Horizonte, 28 agosto de 2020

Aos periféricos no campo da cultura.

AGRADECIMENTOS

A trajetória de escrita dessa tese foi um mergulho interno e externo, que trouxe uma riqueza de afetos e muita gratidão.

Meu agradecimento especial à minha família, minha rede de apoio e sustento emocional, sem essa rede seria inviável a produção desta pesquisa. Minha gratidão profunda e admiração às mulheres da minha família - minha mãe e minha irmã - minhas referências de cuidado e da força feminina. Ao meu filho Theo que chegou exatamente no meio do processo do doutoramento deixando tudo mais intenso, mas também muito mais feliz.

Ao Téo, por orientar, mas também por levantar e dar suporte emocional nas vezes em que a motivação e a autoconfiança sumiram.

Aos entrevistados que compartilharam suas experiências mais íntimas e me fizeram crescer com este trabalho.

Aos colegas do PPGA, em especial à Daniela Viegas, à Claudia Ferreira e à Marinette, pela partilha de conhecimento e por todo o apoio acadêmico ao longo do curso. Aos demais colegas, minha gratidão pela convivência, confissões e confrarias que tornaram a trajetória mais leve.

Às professoras e professores que contribuíram com este trabalho, sobretudo aos componentes das bancas de qualificação e defesa, pelos apontamentos e generosidade na partilha de conhecimento.

Aos meus colegas da Fundação ArcelorMittal, com quem aprendo todos os dias, em especial ao Léo Gloor, pela confiança depositada no meu trabalho, que me permitiu nos últimos sete anos trazer para a prática toda a teoria trabalhada nesta pesquisa.

A todos que acreditam e investem cotidianamente na cultura como potencial de transformação.

*Também na minha casa, hoje, nenhuma cadeira
continua como estava ontem, pois eu já não sou o
mesmo. (Dostoiévski)*

RESUMO

A tese analisa a inserção no campo da cultura pelos sujeitos oriundos de periferias. Um dos elementos estruturantes das políticas culturais no Brasil é a criação de oportunidades de acesso ao capital cultural a pessoas que se encontram em condição periférica na dinâmica social. Entre a proposta de inclusão das políticas públicas e o efetivo acesso à cultura, como um direito assegurado pela constituição, há um hiato, que deu vazão a esta pesquisa. Este trabalho traz a experiência pessoal e profissional da pesquisadora, como alguém que viveu e cresceu na periferia de Belo Horizonte. Para execução das reflexões aqui apresentadas, foi realizada uma pesquisa qualitativa, descritiva, utilizando a coleta e a análise de dados. Foram realizadas entrevistas em profundidade, com um roteiro de entrevista semiestruturada junto a treze pessoas que atuam no campo da cultura, que são oriundas de periferias. A produção desta tese buscou também a ampliação de estudos na administração sobre o campo dos estudos culturais e mesmo das políticas públicas para a cultura e vem contribuir, dessa forma, com a construção de conhecimento para essa área de pesquisa. A cultura na agenda política ocupa um lugar marginal e a restrição na produção de pesquisas e exploração do tema na área acadêmica ocorre devido a esse tratamento não prioritário na agenda política. O título é o recorte de uma fala dos entrevistados, que se reconhece como fruto de um projeto social, ao qual teve acesso em sua infância, executado por meio de recursos afetos às leis de benefício fiscal brasileiras, frutos de políticas públicas para o campo da cultura. A tese teve como base os fundamentos teóricos advindos da noção de campo e capital social e cultural de Pierre Bourdieu; dos debates contemporâneos sobre desigualdade no Brasil, sobretudo a partir das pesquisas de Jessé Souza sobre a chamada "Ralé Brasileira" e das reflexões sobre as Políticas Públicas para a Cultura. O trabalho, além de discutir as implicações do acesso à cultura para sujeitos oriundos de periferias, caracteriza a trajetória de vida e profissional desses indivíduos, os desafios e as estratégias desenvolvidas para inserção e permanência no campo cultural, as transformações na história de vida desses sujeitos e, por fim, como esses sujeitos voltam a olhar para os seus contextos de origem após a inserção no campo da cultura.

Palavras-chave: Capital Cultural. Periferia. Campo Social. Capital Social. Gestão Cultural. Políticas Públicas Culturais.

ABSTRACT

The thesis analyzes the insertion in the field of culture by people from peripheries. One of the structuring elements of cultural policies in Brazil is the creation of opportunities for access to cultural capital for people who are peripheral in the social dynamics. Between the proposal for the inclusion of public policies and the effective access to culture, as a right guaranteed by the constitution, there is a gap, which gave rise to this research. This work brings the personal and professional experience of the researcher, as someone who lived and grew up on the outskirts of Belo Horizonte. To carry out this work, a qualitative, descriptive research was carried out, using data collection and analysis. In-depth interviews were carried out, with a semi-structured interview script with thirteen people working in the field of culture, that come from peripheries. The production of this thesis also sought to expand studies in administration on the field of cultural studies and even public policies for culture, this work contributes to the construction of knowledge for this area of research. Culture in the political agenda occupies a peripheral and marginal place, and the restriction in the production of research and exploration of the topic in the academic area, occurs due to this non-priority treatment in the political agenda. The title is an excerpt from a speech by the interviewees, which is recognized as the result of a social project, which he had access to in his childhood in the periphery, carried out through resources related to Brazilian tax benefit laws, the result of public policies for the field of culture. The thesis was based on the theoretical foundations arising from the notion of field and social and cultural capital of Pierre Bourdieu, from contemporary debates on inequality in Brazil, especially from the research of Jessé Souza on the so-called "Ralé Brasileira" and reflections on the Public Policies for Culture. The work, in addition to discussing the implications of access to culture for people from the periphery, characterizes the life and professional trajectory of these individuals, the challenges and strategies developed for insertion and permanence in the cultural field, the changes in the life history of these subjects and, finally, how these subjects return to looking at their contexts of origin after insertion in the field of culture. above all, based on Jessé Souza's research on the so-called "Brazilian Ralé" and reflections on Public Policies for Culture. The work, in addition to discussing the implications of access to culture for subjects from the periphery, characterizes the life and professional trajectory of these individuals, the challenges and strategies developed for insertion and permanence in the cultural field, the changes in the life history of these people and, finally, how these people return to looking at their contexts of origin after insertion in the field of culture.

Keywords: Cultural Management. Periphery. Social Field. Share capital. Cultural Public Policies.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Estrutura da Tese	30
FIGURA 2 – Lá da Favelinha.....	55
FIGURA 3 – Meninas de Sinhá.....	56
FIGURA 4 – Modelo Teórico.....	78

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 - Perfil dos sujeitos implicados nas entrevistas	24
QUADRO 2 - Evolução dos incentivos das empresas estatais pela Lei Rouanet	70

LISTA DE SIGLAS

EJA – Educação de Jovens e Adultos

FGV – Fundação Getúlio Vargas

FNC – Fundo Nacional de Cultura

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

MinC – Ministério da Cultura

PNC – Plano Nacional de Cultura

PRONAC – Programa Nacional de Apoio à Cultura

SEBRAE - Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas

SENAC - Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial

SENAI - Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial

SENAR - Serviço Nacional de Aprendizagem Rural

SENAT - Serviço Nacional de Aprendizagem do Transporte

SESC - Serviço Social do Comércio

SESCOOP - Serviço Nacional de Aprendizagem do Cooperativismo

SESI - Serviço Social da Indústria

SEST - Serviço Social do Transporte

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
Percurso pessoal – meu processo de (des)identidade	13
Percurso teórico-reflexivo	17
Percurso metodológico	21
Organização da tese	29
1 TERRITÓRIOS PERIFÉRICOS E CULTURA	32
1.1 Ambivalência dos territórios periféricos	32
1.2 Lutas sociais, reconhecimento, estima e participação	36
1.3 Hierarquia cultural e cultura na periferia	39
1.4 Acesso aos Capitais: <i>habitus</i>, exclusão e conflitos	43
1.5 Democratização da cultura e democracia cultural: o paradigma	50
1.6 Cultura como construção coletiva e o exercício da cidadania cultural	53
2 POLÍTICAS PÚBLICAS PARA A CULTURA NO BRASIL	58
2.1 Políticas públicas e direitos culturais	59
2.2 Cultura: um tema periférico no campo político	61
2.3 Políticas públicas: consumo e desenvolvimento	70
2.4 Políticas públicas: o trabalho no campo da cultura	74
2.5 Modelo teórico	77
3 ANÁLISE DOS DADOS	79
3.1 A arte salvou a minha vida: a inserção no campo da cultura	80
Cena 1 – A Produtora	80
Cena 2 – Maestro, Professora e Aluno	83
Cena 3 – O Cineasta e o Rapper	85
Cena 4 – O Gestor, o Palhaço e a Atriz	88
3.2 Eu vivo da minha arte: profissão na cultura, dor e glória	90
Cena 1 – Eu, produtora e...Uber	90
Cena 2 – Remunerado, “pero no mucho”	92
Cena 3 – Mas você trabalha com o quê?	94
3.3 Retorno às origens: o espiral	97

3.4 Eu sou fruto da política pública: fazer cultura é fazer política.....	100
3.5 O Campo da cultura: idiossincrasias e desafios.....	104
3.6 “Eu sou resultado de um projeto social”: notas sobre as narrativas.....	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	111
REFERÊNCIAS	116
ANEXOS	125

INTRODUÇÃO

Esta tese é a somatória da minha experiência pessoal, como alguém que viveu e cresceu na periferia de Belo Horizonte, e as minhas experiências profissionais como gestora, pesquisadora, professora, produtora e captadora de recursos para o campo da cultura. O título é o recorte de uma fala dos entrevistados, que se reconhece como fruto de um projeto social, ao qual teve acesso em sua infância.

Pessoalmente, e no meu trabalho, tenho a oportunidade de observar e acompanhar, ao longo da minha trajetória, como algumas pessoas, oriundas da periferia, têm o seu encontro com a arte, e como (re)constróem suas vidas a partir dessas vivências. A construção ou reconstrução das identidades, sobre a qual tratamos nesse trabalho se dá pelo processo de escolha que indivíduos fazem pela insubordinação. Em não aceitar a experiência e a vivência na periferia como estigma, pelo espectro do *clichê* do “destino traçado”. Trataremos sobre a desconstrução, construção e sobre a reconstrução de percursos no campo da cultura, por pessoas com vivências marcadas pelo pouco acesso à arte.

A introdução está dividida entre o percurso pessoal, no qual estão registradas as minhas vivências pessoais até o desenvolvimento desse trabalho; o percurso teórico reflexivo, que aponta as aproximações de problematização para o desenvolvimento da pesquisa e, na sequência; o percurso metodológico, composto pelas estratégias adotadas para acesso ao campo de pesquisa, diálogo com os sujeitos implicados na investigação e análise dos dados.

Percurso pessoal – meu processo de (des)identidade

*“Fale de sua aldeia e estará falando do mundo.”
Tolstoi*

Atuo no campo da cultura há quase duas décadas e o considero como a minha aldeia, mas o meu primeiro contato com a arte aconteceu tarde. Sou filha de Helena e Manoel. Helena é a filha mais velha de uma família de onze irmãos. Nascida no interior de Minas Gerais, em uma época em que os filhos eram gerados para ajudar na lavoura, sofreu com o trabalho infantil e construiu seu baixo capital cultural com muito esforço. Estudou até a 4ª

série e teve muito pouco tempo para qualquer tipo de entretenimento. Profissionalmente, sua vida foi dedicada a serviços como doméstica e costureira. Manoel, apenas cinco dias mais velho do que Helena, também nasceu no interior de Minas e é o terceiro filho de cinco irmãos. Profissionalmente, Manoel trabalhou como segurança, pedreiro, zelador e porteiro. Seus estudos também foram até a 4ª série do primário.

Minha história começa aqui, como a filha primogênita desse casamento. Nasci no Bairro Paulo VI, localizado na periferia de Belo Horizonte, na Regional Nordeste, onde morei até os 27 anos de idade. Minha irmã nasceu três anos depois de mim e tivemos nossa infância e adolescência marcadas pela dificuldade decorrente da limitação de recursos, mas ainda assim uma infância feliz e rodeada de muito afeto.

Além das brincadeiras de criança, a principal fonte de entretenimento era a televisão e os programas infantis da década de 90, mas quando completei onze anos de idade esse aparelho foi retirado de nossa casa. O motivo foi a religião dos meus pais, que, em nome dos bons costumes e da família, abominavam o conteúdo “mundano” televisivo e acreditavam que era melhor que “uma mocinha” não tivesse acesso a eles. Inicialmente essa mudança abrupta foi bastante sofrida para uma pré-adolescente tímida, com poucos amigos e muitas ideias, cerceadas pelo rigor da religião. A válvula de escape foram os livros, encontrei na literatura uma grande parceira, a fantasia encontrada na literatura me ajudou a me manter salva, pois eu podia escapar por ela de uma vida cheia de restrições e inadequações. Nessa época eu lia uma média de três livros por semana, dos clássicos de Machado de Assis, como “Helena”, até a literatura infanto juvenil de sucesso à época, tal como “Crescer é perigoso”, de Márcia Kupstas. Um novo universo se abriu para mim, mais diverso e bastante instigante.

O cinema veio logo em seguida, apresentado por um projeto iniciado na escola Municipal onde eu estudava. A professora de literatura, indignada com o baixo conhecimento da turma sobre cinema, iniciou um projeto de “sessão pipoca”. Este era um grande momento para mim e para a classe, formada por outras crianças com pouco acesso como eu, e foi nessas sessões que conheci filmes como “O piano” e “A casa dos Espíritos”. Nessa fase eu estudava pela manhã e já trabalhava à tarde. Minhas vivências profissionais, se é que se pode chamar assim, se confundem com o início da minha pré-adolescência, também por volta dos meus onze anos, quando comecei a executar trabalhos como babá, vendedora de produtos da Avon e professora da EJA, que, na época, era ofertada às senhoras da igreja que eu frequentava.

Foi por volta dos meus dezessete anos que finalmente tive a experiência de entrar em um cinema. Lembro-me bem da minha primeira sessão, quando assisti ao “glorioso” Titanic, no extinto cinema de rua Palladium. Marcaram-me a força do som, a beleza das imagens, a

espessura das cortinas e o frio do ar condicionado. A televisão continuou abolida de minha casa até que eu completasse 21 anos de idade, e só retornou quando pude comprar, com meu primeiro salário, um pequeno aparelho televisor que foi colocado em meu quarto. Nesse período, como “eu já pagava as minhas próprias contas”, consegui convencer os meus pais a aceitar o retorno do aparelho a nossa casa.

O amor aos livros e ao cinema me levou a escolher o curso de Letras na graduação, cursado com muita dificuldade, sendo eu uma das primeiras em uma linhagem familiar que historicamente não valorizava o ensino superior. Desde pequena eu já sabia bem o que eu queria, “ser professora”, era o que repetia de imediato, sempre que me perguntavam sobre a minha futura profissão. E essa foi uma das primeiras mudanças ao longo do meu processo de (des)identidade. Denomino afetivamente assim, por acreditar que a minha vida tem sido marcada por um processo de construção e reconstrução, de escolhas e mudanças no percurso dessas escolhas.

Cursei apenas dois períodos e iniciei um estágio em uma empresa do campo da cultura, como analista de projetos culturais. Por meio desse estágio tive acesso a minha primeira ópera, que assisti no Palácio das Artes. A ocasião me deixou muito feliz, mas bastante constrangida, por não saber muito bem o que vestir ou como me comportar em uma ocasião tão ilustre. E ainda, esse mesmo estágio me permitiu assistir a espetáculos de teatro, dança e circo pela primeira vez, um pouco mais tarde. Foi nessa empresa que descobri que a cultura é um direito garantido pela constituição brasileira e que existiam leis de incentivo e políticas públicas que deveriam assegurar esse direito a todo cidadão.

O salário recebido por mim nesse estágio tinha como finalidade apenas custear os meus estudos em uma universidade privada. Mas, para completar ainda mais as dificuldades econômicas que atravessaram a minha vida familiar, aos 54 anos, meu pai foi demitido de seu trabalho como segurança, de uma empresa à qual dedicou mais de 18 anos de trabalho, sem receber qualquer quantia, nem ao menos o salário do mês, pois a empresa havia aberto falência. Assim, no meio do meu curso de graduação, fui obrigada a reduzir quase toda a carga horária na universidade para me tornar “arrimo” de família, até que o meu pai conseguisse de fato se aposentar, seis anos mais tarde. Isso interferiu na minha graduação, que só foi terminada quando eu completava 27 anos de idade.

Não encerrei o curso de Letras, pois ao final do segundo período me interessei pela psicologia e fiz a reopção do curso. Foi ao final da minha graduação no curso Psicologia, que eu novamente descobri o que, de fato, eu desejava como carreira, que era atuar no campo da cultura. Iniciei em seguida uma pós-graduação em Gestão Cultural e, em 2009, abri uma

empresa a “Capital Cultural”, que captava recursos por meio das leis de incentivo para execução de propostas culturais diversas. Pela Capital Cultural tive oportunidade de criar projetos que deram acesso a crianças e idosos ao cinema pela primeira vez.

Em 2011, continuei meus estudos fazendo o mestrado profissional em Gestão Social, Educação e Desenvolvimento Local do Centro Universitário UNA. Por meio desse trabalho tive oportunidade de conhecer mais sobre empresas que incentivam o desenvolvimento de comunidades, utilizando as leis de benefício fiscal. Um tempo após finalizar o curso, comecei a questionar a minha atuação no campo da cultura e o que eu fazia na época, que era a captação de recursos para grandes projetos. Me sentia, nessa época, muito acomodada e confortável com a atividade que eu realizava e foi assim que me saltou a vontade de contribuir mais e de atuar diretamente com comunidades menos amparadas pelas políticas públicas e pelo estado. Nesse período, mais uma vez eu abri mão de um trabalho bem remunerado, realizado por mais de uma década, e me reinventei, ao ser convidada a iniciar uma nova atividade em uma Fundação empresarial, que atua fortemente em regiões periféricas de Minas Gerais levando educação, cultura e esporte como mote de transformação social. Nessa Fundação, onde trabalho atualmente, gerencio a área de projetos sociais incentivados, que atendem a mais de 400 mil pessoas, anualmente, em situação de vulnerabilidade social, por meio de diversas iniciativas.

Como gestora cultural, tenho o privilégio de registrar, cotidianamente, a primeira vivência artística e cultural de diversos indivíduos. Há alguns anos assisti a uma reportagem com uma pesquisadora, que embora já tenha muitas décadas de profissão, até hoje, se emociona quando finaliza um trabalho ou um novo experimento, para ela é como se pudesse viver novos “milagres por dia”. No meu trabalho, tenho um sentimento parecido. São quase duas décadas atuando no campo da cultura, mas continuo ficando emocionada a cada novo projeto que se inicia, com cada novo espectador que tem oportunidade de viver a sua primeira experiência artística e cultural, em cada nova narrativa, capaz de atravessar pessoas e as levar a lugares novos, novas escolhas e oportunidades.

Este trabalho de pesquisa se confunde com a minha história de vida e nasceu do meu interesse de entender o fenômeno de transformação social, vivido por pessoas em uma condição de pouco acesso às artes e à vivência cultural. O meu acesso tardio à cultura e a minha experiência pessoal, como sujeito que passou grande parte da infância e juventude na periferia, reforçados pelos meus desafios profissionais, me levaram a buscar entender como os demais sujeitos, nas mesmas condições em que eu vivi, vêm se inserindo, atuando e operando na construção de suas identidades e (des)identidades no campo da cultura.

Percurso teórico-reflexivo

As regiões mais centrais, em termos gerais, aglutinam a maioria dos bens e serviços públicos de melhor qualidade. Teatros, Museus, Casas de shows e equipamentos culturais mais relevantes também estão alocados nas áreas centrais. Nessas áreas se aglutina uma classe de privilegiados, que são os detentores de capital econômico, social e, também, do conhecimento incorporado (capital cultural), que diz respeito às vivências e experiências adquiridas por meio de viagens, educação formal e de todo o tipo de acesso à arte.

Em um outro espaço social, se encontra uma outra classe, que tem seu acesso à educação mais restrito, e cuja cultura, experimentada e vivida, tem relação com o popular. Essa classe, que se encontra fora do “centro” em muitos aspectos, tem sua condição restrita do foco dos investimentos, dos serviços, das políticas públicas e do acesso ao capital cultural, e possui, muitas vezes, apenas o próprio corpo, cedido como mão de obra ao trabalho (Souza, 2006).

A periferia retratada nessa tese é a simbólica, da margem, da borda, é o lugar não central, da restrição do acesso. Compreende tanto o território urbano como o rural. Mas essa não é a periferia marginalizada, *clichê*, cristalizada em um território vitimado, pois, ao mesmo tempo em que se convive com carências reais, essa mesma periferia é plural, diversa, rica e potente. E foram essas dicotomias que buscamos estudar ao longo da construção desta tese.

Nosso recorte aqui foi o de apresentar, mas não de esgotar, por meio de uma pesquisa teórica e do trabalho de campo as **implicações do acesso à cultura para sujeitos oriundos de periferias**. Como diversas pessoas que vivem em periferias constroem suas identidades, se realizam e fazem suas carreiras no campo da cultura, a partir da falta e do pouco acesso ao capital cultural. Digo que o desafio perseguido por esse trabalho foi o de registrar, mas sem esgotar o tema, pois ele é tão rico e diverso quanto as periferias e suas culturas. Portanto, seria uma pretensão muito grande se propor a dar conta de encerrar o fenômeno por meio de um único trabalho.

É importante destacar também que uma grande motivação para a realização deste estudo foi o movimento crescente que tomou as redes sociais nas eleições de 2018, dando descrédito ao campo da cultura, ao trabalho artístico e, em especial, à Lei Rouanet, principal mecanismo de política pública dos últimos trinta anos. As eleições para presidência da república no Brasil, ocorridas em 2018, tiveram uma disputa acirrada entre os partidos de esquerda e direita. O discurso do candidato da direita, que venceu as eleições, se fortaleceu sobre as bases da defesa da família e da igreja. Nesse sentido, tudo que representava uma ameaça a

essas bases, como é o caso da cultura, foi sendo tratado como inoportuno e menos importante do ponto de vista de política pública federal. A polaridade na política no Brasil, reforçou campo da cultura em uma posição ainda mais marginal no campo político. Nesse sentido essa pesquisa buscou fazer um registro, em tempo real, do cenário de fomento à arte e a cultura vivido no Brasil nos últimos tempos.

No Brasil, há uma coexistência entre inúmeras culturas e o acesso aos bens e produtos produzidos por essas culturas, entre outras coisas, apresenta um potencial para a redução das desigualdades sociais produzidas especialmente pela disparidade na distribuição dos capitais. O capital cultural é um componente fundamental dos nossos modos de vida e, também, do nosso desenvolvimento pessoal (Sachs, 2005). O direito à cultura faz parte dos direitos sociais, assim como o direito ao trabalho, à assistência, à saúde e à educação. Mas esse direito, como prática, é ainda marginal e periférico para a maioria da população do nosso país. Falar em acesso à arte, em um estado em que se discute as garantias mínimas de acesso ao emprego e renda, soa, muitas vezes, como algo sofisticado e pouco acessível, mas é exatamente por esse viés que esse tema se faz tão importante e necessário.

O Estado é o grande financiador e viabilizador da cultura no Brasil e tem operado seguindo os padrões de mercado (Chauí, 2009). Ao Estado cabe garantir o pleno exercício dos direitos assegurados pela Constituição Brasileira, ele é um produto da cultura e não produtor. A função do Estado não é de “fazer cultura” ou de afirmar o que é ou não é cultura (diga-se de passagem, como tem acontecido no atual governo), mas de criar espaço para a democratização, fruição, valorização, acessibilidade, fomento, financiamento, economia e consumo, como fatores de desenvolvimento (Durand, 2000; Calabre, 2007; Botelho, 2006; Chauí, 2009). E esse mesmo estado, que se coloca na constituição como responsável pela paridade na garantia dos direitos, vem se eximindo dessa reponsabilidade, e digo até mesmo desconstruindo e desmantelando um segmento de importância em diversos aspectos. Para Tommasi (2013) “(...) os editais, com suas regras, colocam um filtro: para concorrer é preciso saber que existem e é preciso estar preparado, regularizado, dominar as técnicas, os códigos e as regras de conduta. (Tomasi, 2013, p. 22).

No campo da cultura, as políticas públicas precisam existir, para garantir os direitos reservados pela constituição e atuar em prol da democratização do acesso, no discurso do exercício da cultura como direito e cidadania (Chauí, 2009; Lopes, 2009; Botelho, 2016). Como democratização, entende-se dar acesso a todos, sem exceção, aos bens e produtos culturais produzidos, que não se reduz apenas ao comercial, mas, em especial, ao erudito, que demanda o maior investimento financeiro em termos de consumo.

A política cultural brasileira se baseia no pressuposto da garantia dos direitos culturais a todos os cidadãos e a construção dessas políticas públicas se formaram pelas bases do modelo francês das décadas de 60 e 70, que defendia a promoção do acesso à cultura erudita para toda a população. Mas, ao longo dos anos, esse modelo que preconiza apenas a democratização do acesso amargou inúmeros fracassos. Estudos mais recentes apontam que há fatores mais decisivos do que a oferta cultural para o estímulo ao consumo e o acesso à cultura.

É muito simplista acreditar que o fato de que apenas deixar que Museus e equipamentos culturais operem de forma gratuita à população seja o fator decisivo para assegurar a visitação, a fruição e o consumo cultural. É mais simplista ainda é acreditar que todos, sem exceção, terão o mesmo interesse, gosto e preferência cultural. Mas, além de simplista, essa crença é perigosa, pois desconsidera a existência das barreiras simbólicas que bloqueiam esse acesso. Ao escrever isso, me vem à mente a minha primeira visita ao Palácio das Artes. Eu já estava com mais de 20 anos e cursava o ensino superior. Eu era convidada, tinha o ingresso, mas ainda me senti completamente constrangida, não sabia o que vestir, como me comportar, e se aquele lugar, de fato, era para mim.

A democracia cultural é complementar ao que preconiza a democratização do acesso à cultura. A democratização compreende que todos têm o direito a acessar todo e qualquer produto e bem cultural produzido, ao passo que a democracia entende como legítima e única toda a forma cultural de se manifestar. Para atender aos interesses públicos, as políticas culturais devem considerar ambas as formas de operar, para, de fato, promover a fruição no campo da cultura. O respeito à pluralidade na cultura, especialmente àquela que é produzida pelos territórios, dentro do espectro de uma democracia cultural, tem como prerrogativa favorecer a diversidade (Chauí, 2009; Botelho, 2016; Lopes, 2009). Para uma inclusão efetiva, em especial para aqueles que vivem nos territórios periféricos, é preciso respeitar e acolher a escolha, o modo de vida, o gosto e a preferência cultural. É preciso entender que os territórios têm as suas próprias formas de se manifestar e que elas são soberanas. É preciso considerar a existência das barreiras simbólicas e, mais ainda, olhar pelas lentes dos sujeitos que habitam as periferias e entender as suas relações com a cultura, com o valor dado à cultura e a sua efemeridade.

Outro aspecto de fragilidade na cultura é a distribuição dos recursos repassados pelo Estado. Não existe um mecenato forte por parte de empresas, indivíduos e famílias, como é o caso de outros países, que consiga suportar a demanda, a pluralidade e a riqueza cultural produzida no país. Dessa forma, o Estado segue sendo o maior financiador da cultura. Estudos

iniciados pelo extinto MinC, já década de 70, apontam que a distribuição dos recursos alocados na cultura de forma geograficamente paritária vem sendo um desafio (Durand, 2000). Aos grandes centros se reserva a maioria dos recursos distribuídos pelo Estado que servem para manutenção de equipamentos, espaços culturais e para a fruição.

Os artistas e gestores que se encontram mais preparados para o exercício de suas funções no campo da cultura têm mais facilidade para acessar os recursos distribuídos, seja pelo conhecimento mobilizado para elaborar um projeto, interpretar um edital, ou acionar um patrocinador. Essa má distribuição dos recursos faz surgir um mal-estar que desencadeia diversas lutas simbólicas no campo da cultura. Isso reafirma a existência de atores excluídos nesse campo, vulneráveis pelo fato de estarem fora do acesso aos recursos, pela dificuldade de se adequar às exigências que emanam da burocracia na cultura.

Nesse espaço de lutas simbólicas, há um encontro de classes com diferentes acessos aos capitais. É evidente que a exclusão social e a pobreza interferem diretamente na apreensão do capital cultural, comprometendo o desenvolvimento individual e social (Sachs, 2005; Motta e Schmitt, 2017). Em um extremo há os sujeitos que residem e habitam periferias, onde se colocam também os profissionais que atuam no campo da cultura com recursos escassos, pois são desprivilegiados no campo político, econômico e social. E na outra ponta há uma classe de gestores que dominam o mercado e “surfam na onda” dos mecanismos de incentivo à cultura, balizadores da atual Política Cultural.

Especificamente no campo da cultura coexistem distintos atores sociais com capitais diferenciados – artístico (capital cultural), governamental (capital político) e empresarial (capital econômico) – que devem atuar a fim de atender aos seus interesses da sociedade civil. A existência de classes preconiza um espaço de lutas e o espaço social que a cultura ocupa é composto de campos, que pressupõem lutas, devido às tensões que são geradas pelas diferenças nas aquisições dos capitais pelos indivíduos (Bourdieu, 1999).

Os recursos aportados pelo Estado são insuficientes para dar conta de tamanha riqueza cultural brasileira, historicamente, a acolhida das políticas públicas para a cultura não vem abrangendo a totalidade da população em território nacional e, muito menos, os trabalhadores representados por artistas, gestores, técnicos e produtores culturais, que são os fazedores de cultura no Brasil.

Os recursos destinados à execução das políticas públicas para a cultura além de não serem suficientes para abarcar toda a demanda, também não vêm sendo distribuídos de forma democrática, a ponto de garantir o acesso ao capital cultural, deixando um vazio no atendimento a uma parte, que vive à margem do seu direito de acesso à cultura, que são os

sujeitos que vivem em condição periférica. Diante dos argumentos apontados é que surgiu o interesse em entender: **Como as pessoas originárias da periferia se inserem no campo da cultura?** Responder a essa pergunta foi o que desencadeou a trajetória desta pesquisa.

Como **objetivo geral** desse trabalho nos dedicamos a **analisar como se dá inserção no campo da cultura pelos sujeitos oriundos das periferias**. E como objetivos específicos destacamos:

- caracterizar a trajetória de vida e profissional de indivíduos oriundos de periferias, que atuam no campo da cultura;
- compreender as transformações na história de vida desses sujeitos decorrentes do acesso à cultura;
- analisar os desafios e as estratégias desenvolvidas pelos sujeitos investigados para inserção e permanência no campo cultural;
- avaliar como esses sujeitos voltam a olhar para os seus contextos de origem após a inserção no campo da cultura;

Para alcançar os objetivos destacados foi necessário trilhar o percurso metodológico que apresentaremos a seguir.

Percurso metodológico

Para execução deste trabalho, foi realizada uma pesquisa qualitativa, descritiva, utilizando a coleta e análise de dados. De acordo com Oliveira (2007, p. 37), a “abordagem qualitativa ou pesquisa qualitativa como sendo um processo de reflexão e análise da realidade através da utilização de métodos e técnicas para compreensão detalhada do objeto de estudo em seu contexto histórico e/ou segundo sua estruturação.”

A primeira fase tratou da coleta de dados por meio de pesquisa bibliográfica. A revisão bibliográfica compreendeu a consulta a livros e artigos publicados sobre os fundamentos teóricos advindos da noção de campo social e capital social e cultural de Pierre Bourdieu; dos debates contemporâneos sobre desigualdade no Brasil; além dos estudos sobre democratização da cultura e democracia cultural, no que tange à construção das políticas públicas para a cultura, ora tratados nesta tese. Foram feitas pesquisas junto ao site do extinto Ministério da Cultura e em bases como o Portal CAPES de Periódicos e *Scientific Electronic Library Online* (SCIELO). Nesses levantamentos foi possível identificar que no Brasil e no

exterior as produções científicas sobre temas do campo da cultura não são muitas, se comparadas com a complexidade, grandiosidade e necessidade desse setor.

A cultura na agenda política ocupa um lugar marginal e a restrição na produção de pesquisas e exploração do tema na área acadêmica ocorrem devido a esse tratamento não prioritário na agenda política. Em geral, as dificuldades na área de pesquisa acadêmica sobre o campo das políticas culturais ocorrem sob duas perspectivas: ausência de tradição acadêmica e falta de consenso decorrente de um tratamento desigual em vários momentos da história das políticas culturais nacionais (Rubim, 2007; Corá, 2014). E se não há uma boa teoria, não há uma boa política (Souza, 2006).

Outra área bastante sensível no campo da cultura é em relação aos dados sobre a mensuração do acesso, em especial dos sujeitos que são oriundos de periferias, às políticas culturais. A criação de indicadores de avaliação dos resultados ainda é um gargalo para o setor e o país se encontra nos estágios iniciais de sua curva de aprendizado, em relação à criação de metodologias de avaliação para a compreensão dos impactos e aprimoramento das suas políticas (Milan, 2016). Um processo avaliativo só será possível quando houver a construção de critérios, indicadores e padrões, que possam sinalizar a relação entre os investimentos e recepção, dando atenção especial às condições socioeconômicas. (Secchi, 2010; Botelho 2001).

Na segunda fase deste trabalho, foram realizadas entrevistas em profundidade, com um roteiro de entrevista semiestruturada, junto a pessoas que atuam no campo da cultura, que são oriundas de periferias. Escolheu-se a técnica da entrevista por ela permitir uma interação mais rica com as pessoas. Buscamos entrevistar sujeitos, que nasceram e viveram em territórios periféricos e que tiveram inserção no campo da cultura. Para se entender como se deu a inserção no campo da cultura por esses sujeitos, e quais foram os impactos do acesso nas suas histórias, foi preciso utilizar como instrumento de coleta e análise de dados a entrevista em profundidade, buscando o acesso e a imersão na esfera da subjetividade e também do simbolismo, que se encontram presentes no contexto social dos entrevistados. A base da pesquisa foi o depoimento gravado, com perguntas mais abertas, que atendem a quase todos os tipos de pesquisa social.

As entrevistas seguiram um roteiro semiestruturado, flexível o suficiente para possibilitar o aprofundamento das informações, e foram conduzidas frente a frente aos sujeitos entrevistados (Gil, 1999; Gressler, 2004). Elas ocorreram em diversos locais, escolhidos pelos entrevistados, de forma presencial e virtual. Foi escolhida a entrevista por ela permitir obter dados referentes aos aspectos da vida social, do comportamento humano e uma

maior flexibilidade no trabalho de investigação (Gil, 1999). Quanto aos instrumentos, as entrevistas foram gravadas com o consentimento dos entrevistados.

Apesar do considerável crescimento de pesquisas qualitativas no campo organizacional, há que se ampliar ainda as possibilidades metodológicas, reduzindo as resistências com modelos de pesquisas adotados por outras ciências como a Sociologia, a Antropologia, a História e a Psicologia. Na Administração, as análises qualitativas vêm ganhando espaço e crescendo rapidamente (Pozzebon e Petrinni, 2013). Mas ainda é preciso criar mais espaços de diálogo que possibilitem debater e encontrar soluções para que esse quadro seja alterado e para que, em um futuro – talvez não tão longínquo -, possam ser criadas novas e boas oportunidades na utilização de métodos qualitativos de pesquisa (Godoi e Balsini, 2004), tornando algo menos desconfortável, no meio acadêmico, o espaço que o campo da Administração ocupa.

A escolha pela abordagem aqui proposta se deu pelo desafio de entender os fatores subjetivos inerentes às escolhas dos indivíduos de interesse da pesquisa, buscando uma proximidade entre o pesquisador e o pesquisado e beneficiando a compreensão das histórias e do cotidiano dos sujeitos, por meio de uma abordagem subjetivista. A escolha dos entrevistados se deu primeiramente pela experiência e trajetória individual no campo da cultura e, em segundo plano, pelo acesso da entrevistadora aos entrevistados. Gaskell (2002) afirma que se deve selecionar os entrevistados, de modo que se permita explorar os pontos significativos das opiniões sobre o assunto em questão.

A entrevista proporcionou uma interação entre entrevistador e entrevistado, fornecendo fundamentação teórica e orientação prática para a pesquisa qualitativa (Gaskell, 2002). Ao longo das entrevistas, busquei me posicionar em um mesmo nível que o entrevistado, ao mesmo tempo em que também me coloquei como objeto de pesquisa, na reflexão sobre mim mesma. De acordo com Lopes (2009), não é possível compreender a situação de classe do entrevistado, se o próprio entrevistador não questionar a sua situação de classe, trata-se de um processo dialógico (Joaquim e Carrieri, 2018).

A entrevistas foram agendadas de acordo com a disponibilidade dos entrevistados. Foi utilizado um gravador para registrar as falas, com a autorização prévia. Buscamos deixar os entrevistados bem à vontade, para estabelecer uma relação de confiança. Foram gerados mais de 600 minutos de conteúdo gravado, e a média de tempo de duração das entrevistas foi em torno de 50 minutos. Gaskell (2002, p. 72) comenta que “o entrevistador não deve aceitar nada como se fosse pacífico, [...] deve sondar cuidadosamente mais detalhes do que aquele que o entrevistado pode oferecer em uma primeira pergunta” para melhor compreender as

relações entre os entrevistados “(...) e até mesmo as afirmações tidas como erradas podem estar psicologicamente certas, pois guardam em si as construções narrativas do sujeito.” (Joaquim e Carrieri, 2018, p.303).

Após a realização das entrevistas, seguimos com o processo de transcrição. De acordo com Fernandes (2010), trazer o relato oral ao escrito “não é tarefa fácil”, pois a comunicação oral não se limita apenas ao texto, há que se considerar as pausas, a expressão do rosto, os gestos e as ações que “(...) são impossíveis de serem traduzidos nos limites da escrita.” (Fernandes, 2010, p.23). A transcrição não pode sintetizar a fala, evitando a perda de características centrais do discurso, de acordo com Gil (2002), deve-se ler e reler as transcrições até haver uma familiarização. Esse processo é preliminar à codificação e a organização dos dados é passo fundamental para o processo de análise.

Os entrevistados para a produção desta tese tinham entre 20 e 60 anos e são oriundos de periferias. Questões importantes foram comuns nas suas respostas, como: a grande paixão pelo trabalho no campo da cultura e uma intensa busca por qualificação. Todos estão classificados entre a classe média baixa e média e têm uma agenda de trabalho dinâmica que se confunde a todo o momento entre lazer e dever. Todos executam multitarefas, que vão de: criação e idealização de projetos, concepção, gestão, captação de recursos, execução, produção e até mesmo prestação de contas (em alguns casos).

No quadro, a seguir, apresentamos o perfil dos sujeitos implicados nas entrevistas realizadas. Importante salientar que optamos por identificar os entrevistados por pseudônimos para, além de proteger a privacidade dos entrevistados, facilitar a leitura.

QUADRO 1 – Perfil dos sujeitos implicados nas entrevistas

Pseudônimo	Estado Civil	Idade	Profissão	Filhos	Escolaridade	Bairro	Raça
Facilitadora	Solteira	48	Gestora	-	Pós-graduada	Floresta/BH	Negra
Produtora	Divorciada	50	Produtora executiva	1	Médio	Heliópolis/BH	Negra
Maestro	Casado	51	Gestor cultural	1	Pós-graduado	Prado/BH	Negro
Gestor	Solteiro	29	Produtor e ator	-	Graduado	Centro/Ibirité	Pardo
Cineasta	Solteiro	41	Cineasta	1	Graduado	Jardim Laguna/Contagem	Pardo
Professor	Solteiro	54	Gestor cultural	-	Mestrado	Serra do Cipó/Santana do Riacho	Branco
Rapper	Solteiro	37	Músico	-	Ensino médio	Alto Vera Cruz/BH	Negro

Pseudônimo	Estado Civil	Idade	Profissão	Filhos	Escolaridade	Bairro	Raça
Advogada	Casada	42	Gestora e advogada	1	Mestrado	Esplanada/BH	Branca
Professora	Casada	35	Professora de violino	-	Graduada	Jardim/Betim	Branca
Aluno	Solteiro	23	Estudante de música	-	Graduação (incompleta)	Tropical/Contagem	Negro
Palhaço	Divorciado	44	Artista e produtor	-	Ensino médio	Centro/Martinho Campos	Branco
Atriz	Solteira	20	Musicista, atriz e estudante	-	Graduação (incompleta)	Liberdade/BH	Branca
Mestre	Solteiro	38	Gestor cultural	-	Mestrado	Eldorado/Contagem	Negro

Fonte: Elaborado pela autora

A seguir estão sintetizados outros traços relevantes do perfil dos entrevistados, a saber:

Facilitadora: Produtora, empreendedora, gestora, professora e design. Atua no campo da cultura há mais de 20 anos, atendendo, especialmente, públicos que residem em periferias do interior do estado de Minas Gerais. É consultora do SEBRAE e realiza pesquisas sobre desenvolvimento local por meio de atividades criativas, como, por exemplo, o artesanato. Tem formação superior e sua vivência artístico-cultural teve início com seu ingresso na universidade. No período em que realizávamos essa entrevista, a Facilitadora estava desenvolvendo um projeto de empreendedorismo para jovens que residem em favelas de Belo Horizonte e lançando um edital de economia criativa para profissionais em uma cidade do interior de Minas Gerais, executado com recursos da Lei Estadual de Incentivo à Cultura de Minas Gerais, em parceria com uma multinacional. Natural de Belo Horizonte, atualmente reside na zona sul da cidade, em apartamento próprio.

Produtora: Produtora executiva que atua de forma autônoma. Presta serviços para grupos artísticos importantes do cenário cultural mineiro e desenvolve projetos com recursos incentivados por meios das leis brasileiras de Incentivo à Cultura. Executa, em parceria com outros mobilizadores, uma ação social na periferia onde residiu por mais de vinte anos. Nascida em Belo Horizonte, ainda reside na cidade, mas em bairro de classe média, nos arredores da capital, em residência própria. Seu primeiro contato com as artes aconteceu na

vida adulta, como trabalhadora do campo da cultura. Os rendimentos decorrentes da atividade cultural, na maioria do tempo, lhe dão suporte para se manter financeiramente, mas em épocas de recursos escassos, como aconteceu nos últimos anos, lhe fizeram recorrer a atividades paralelas, uma delas foi no aplicativo Uber.

Maestro: Nasceu em cidade do interior de Minas Gerais e atua como gestor cultural. Foi profissional de carreira do estado, mas atuando como músico. Desenvolve projetos culturais com públicos de periferias, utilizando as leis de incentivo à cultura, em parceria com a iniciativa privada. Atualmente reside em bairro de classe média de Belo Horizonte, com sua esposa e filho. Sua primeira experiência com as artes aconteceu na infância, por meio de projetos sociais.

Gestor: Cursa teatro em uma escola de São Paulo e mora temporariamente na cidade. Presta serviços para uma ONG como gestor cultural e como captador de recursos. Nasceu na periferia da grande BH e seu acesso à cultura aconteceu na juventude, mas afirma que seu capital cultural foi exponencialmente acrescido através da parceria com a ONG onde trabalha. Também tem sua principal fonte de rendimentos atrelada a projetos executados com recursos das leis brasileiras de incentivo à cultura.

Cineasta: Reside atualmente na periferia de Contagem – por opção –, na casa onde nasceu, após já ter residido em diversos países da Europa e da América Latina. Seu primeiro contato com as artes aconteceu na infância, por meio da literatura. A profissão no campo da cultura vem sendo um desafio constante, no início pela falta de apoio familiar e, atualmente, pelas dificuldades que são impostas pelo campo, tais como: falta de recursos, estrutura e políticas públicas de sustento ao audiovisual. No momento em que realizávamos essa entrevista, o Cineasta se dividia em uma agenda intensa de entrevistas, pois seu longa metragem estava há mais de quatro semanas nas principais salas de cinema do país, depois de ser exibido e receber prêmios de importantes festivais como: International Film Festival Rotterdam – Holanda, 16º IndieLisboa – Festival Internacional de Cinema – Portugal e Festival de Cinema Latino-Americano de São Paulo – Brasil.

Professor: O professor tem pós-graduação *lato sensu* e mestrado na área cultural e trabalha há mais de vinte anos como: gestor, professor e consultor. Já atuou na iniciativa privada como gestor cultural, mas, atualmente, trabalha de forma independente. Sua principal atividade é de estimular e desenvolver comunidades em situação de vulnerabilidade e risco social, localizadas no interior de Minas Gerais, oferecendo suporte para atuação no campo da cultura. O professor se dedica ao tema do desenvolvimento local, por meio da cultura, há mais de uma década, e executa seus projetos, financiado pelas Leis de Incentivo à Cultura, sua principal fonte de renda. O acesso à cultura aconteceu tarde, já no início da vida adulta, no ambiente universitário. Nos últimos anos, optou por residir nos arredores da cidade de Belo Horizonte - fora da capital -, com objetivo de reduzir despesas, devido à escassez no volume de recursos incentivados.

Rapper: Músico, agitador cultural e idealizador de projetos sociais que tem como público crianças e adolescentes. Atualmente reside no Rio de Janeiro, pela facilidade de desenvolver sua carreira nessa cidade. Seu acesso à cultura aconteceu na transição da infância para a adolescência, por meio de um projeto social. No início da sua carreira teve o suporte das Leis de Incentivo à Cultura, mas atualmente não depende das leis para se manter no ramo da música. Rapper conta com reconhecimento internacional de seu trabalho e, no Brasil, já gravou com nomes importantes da música popular como o da cantora Anitta.

Professora: Moradora, atualmente, da cidade de Betim com o marido, é professora particular de música e trabalha em projetos sociais, suportados pelas Leis de Incentivo à Cultura, executados no interior do estado de Minas Gerais. Graduada por uma universidade pública, a professora teve seu primeiro contato com o violino na infância, por meio de um projeto social, quando morava na periferia de Belo Horizonte. A Professora optou pela carreira nas artes a partir dessa experiência na infância.

Advogada: Além de advogada, a entrevistada atua como gestora e professora de curso de pós-graduação em uma universidade privada. Sua primeira experiência com as artes ocorreu na universidade e a escolha pelo campo da cultura aconteceu mais tarde, após a formatura. Atualmente é uma das principais referências no direito no campo da cultura, prestando

serviços para produtores, gestores, artistas e ONG 's sobre as exigências das leis de incentivo. Mora com a filha e o marido na capital de Belo Horizonte, em bairro de classe média, localizado na zona Leste.

Aluno: Estudante de Música em universidade pública, é oriundo do interior de Minas Gerais, e atualmente reside com uma tia na periferia de Contagem. Seu ingresso na cultura se deu por um projeto social, realizado na escola municipal onde estudou na infância. Seu principal rendimento é a bolsa da universidade e a música ainda não dá suporte às despesas correntes do aluno, que é suportado financeiramente pela família.

Palhaço: Ator, produtor, gestor e agitador cultural da cidade onde reside, no interior de Minas Gerais, o entrevistado já foi também servidor público e político. Atualmente é uma das referências em cultura na cidade e é o idealizador de um *blog* que se configura como o principal veículo de informação sobre as atividades culturais da região.

Atriz: Estudante e residente da cidade de Belo Horizonte, a Atriz nasceu no interior de Minas Gerais, onde ainda reside a sua família. Os rendimentos na área da cultura, que advêm de suas apresentações artísticas, não são suficientes para dar suporte financeiro. Atriz está no início da sua carreira e enfrenta diversas adversidades, incluindo o questionamento familiar sobre a sua decisão em ser artista. Seu primeiro contato com as artes aconteceu na infância, por estímulo do pai que é artista plástico, e foi reforçado pelo seu ingresso em um projeto social, incentivado com recursos das leis de incentivo.

Mestre: Gestor, produtor e empreendedor na cultura, tem pós-graduação e mestrado na área cultural. Atualmente, desenvolve projetos que contam com o suporte de leis de incentivo e de editais, na cidade onde Reside, em Contagem. O entrevistado afirma que a maior parte de seus rendimentos é suportada pela venda dos livros que resultaram da sua dissertação de mestrado.

Diferentes perfis, com diferentes trajetórias no campo da cultura, mas tendo como ponto em comum a origem na periferia, uma característica importante do conjunto de

entrevistados, que permitiu chegar a um rico rol de informações e dados, nos colocando em direção à pergunta de pesquisa e aos objetivos da presente investigação.

A análise dos dados seguiu a proposta interpretativista. De acordo com Pozzebon e Petrinni (2013) “Pesquisadores interpretativistas (ou construtivistas) supõem que a realidade só pode ser apreciada através de construções sociais, tais como símbolos e significados compartilhados (Pozzebon e Petrinni, 2013 p.2). Nosso desafio por meio dessa escolha metodológica foi de entender como os entrevistados dão significado as suas realidades. A pesquisa interpretativista tem como propósito analisar a complexidade do ser humano e dos fenômenos sociais, buscando entender um determinado contexto (Pozzebon e Petrinni, 2013 p.2). Nesse tipo de pesquisa não há definição de variáveis dependentes e independentes, o pesquisador precisa produzir uma investigação que permita compreender uma determinada realidade social e como ela é construída, para poder como se reproduzem as estruturas de interação, ideologia e, por que não, de dominação presentes no contexto social.

No próximo capítulo, apresentaremos como a tese foi organizada para facilitar a compreensão e a leitura.

Organização da tese

Como forma de ajudar a leitura, detalhamos, a seguir, a organização da tese. Na Introdução foi apresentado o meu percurso pessoal, o reflexivo e o metodológico para a realização do estudo. O primeiro capítulo foi dedicado às análises dos territórios periféricos e suas ambivalências. A partir de diversos autores trabalhamos questões sobre os territórios e as identidades dos sujeitos que habitam as periferias, suas lutas sociais por reconhecimento, estima e participação. Apresentamos também a hierarquia da cultura e a cultura na periferia e, sob a teoria de Bourdieu, trazemos uma discussão sobre o acesso aos capitais pelos sujeitos oriundos de periferias. No mesmo capítulo, abordamos, ainda, a distinção entre democratização da cultura e democracia cultural e as consequências do acesso à cultura para a construção coletiva e o exercício da cidadania, bem como as competências culturais construídas a partir da vivência no campo da cultura. Fechamos o capítulo trazendo apontamentos sobre como a cultura é também algo marginal no campo político e as consequências dessa tratativa.

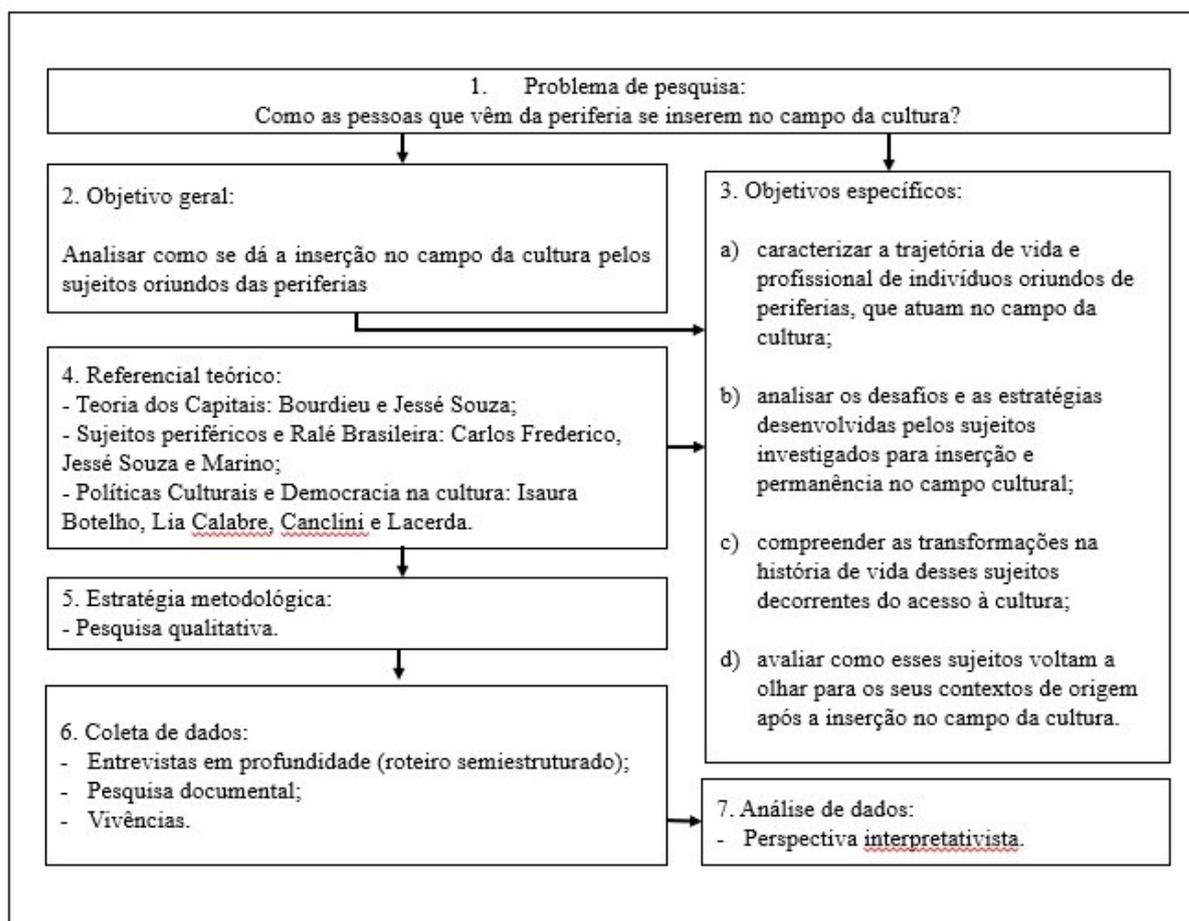
No capítulo dois, desenvolvemos uma pesquisa bibliográfica sobre as políticas públicas para a cultura no Brasil, a cultura como um direito assegurado pela constituição

brasileira, o histórico, os desafios, consumo e cultura como desenvolvimento, e como o consumidor altera sua identidade para profissional na cultura.

Na última parte do trabalho, no capítulo três, apresentamos os resultados das pesquisas, discutimos em que medida a arte é colocada como salvação para alguns entrevistados, como as identidades moldadas pela falta se processam no acesso à cultura, o retorno às origens e como, de fato, é o “viver da arte”. Os dois últimos subcapítulos são dedicados a discutir a relação com as políticas públicas e o fazer político e as idiossincrasias do campo cultural.

Finalizamos a tese apresentando as principais reflexões nas Considerações Finais, seguidas pelas Referências e pelos Anexos. A Figura 1 sintetiza a estrutura da tese.

FIGURA 1 – Estrutura da Tese



Fonte: elaborada pela autora

Este trabalho de pesquisa se propôs à realização de uma pesquisa qualitativa que estabeleceu uma análise a partir das narrativas de sujeitos, oriundos de diferentes periferias, que, muitas vezes, refletem um cenário demarcado pelo descrédito e pela desesperança. Por essa razão, foi preciso avaliar os inúmeros aspectos envolvidos no processo de acesso e acessão (ou não) dentro do campo da cultura. Foi necessário, também, lançar um olhar sobre os desafios dentro e fora desse campo, enfrentados cotidianamente pelos sujeitos que escolhem atuar profissionalmente ou por meio de ações e projetos sociais.

Além da proposta metodológica, foi necessário o desenvolvimento de uma pesquisa teórica, tendo como base os estudos críticos da administração, com o objetivo de ampliar o olhar dentro de um campo de pesquisa onde “...os princípios epistemológicos e metodológicos amplamente aceitos e disseminados tendem a ser consistentes com as convenções do positivismo.” (Pozzebon e Petrinni, 2013).

O contexto de crises e embates teóricos no campo da pesquisa organizacional fomentou o crescimento dos estudos críticos (Rosa, Tureta e Paço-Cunha, 2006). Esses estudos, surgidos no Reino Unido, na década de 90, movimentaram acadêmicos de diversas áreas das ciências sociais e propuseram um projeto alternativo de teorização organizacional.

Este trabalho se apoiou em uma abordagem crítica como objetivo de produção de conhecimento na administração, fora das bases mais exploradas nas pesquisas acadêmicas. Embora os estudos qualitativos sofram inúmeros questionamentos em relação a sua validade, eles vêm ganhando espaços em congressos e seminários, de acordo com Pozzebon e Freitas (1998), pelo seu potencial e riqueza de dados, que contribuem largamente para a produção de conhecimento dentro desse campo de pesquisa.

1 TERRITÓRIOS PERIFÉRICOS E CULTURA

1.1 Ambivalência dos territórios periféricos

De acordo com Soares e Meireles (2011), o termo periferia se origina no pós-guerra e é reforçado durante Guerra Fria. Este termo foi bastante utilizado para fazer menção aos países que possuíam baixo poderio militar, deficiências econômicas e apresentavam problemas de infraestrutura. A formação dos territórios periféricos urbanos, na maioria dos casos, é o resultado da especulação imobiliária, aliada à migração abastecida por uma população desprivilegiada economicamente. No Brasil, o crescimento das vilas e favelas ocorreu de forma vertiginosa a partir do processo de urbanização instaurado nas décadas de 60 e 70 (Libânio, 2016). Os grupos sociais menos abastados economicamente foram se “periferizando” ao longo da história, pela forma que o capital opera. (Lacaz, Lima e Heckert, 2015).

Os sujeitos que habitam as periferias, embora tenham suas identidades perpassadas por diversas culturas, são representados pela população que tem menos acesso ao capital cultural, e estão desprivilegiados no campo social e econômico. No campo profissional, exercem funções invisíveis e vivem sem acesso aos direitos básicos na saúde, na educação e na habitação, conforme apontam Souza e Grillo (2009) e Souza (2010). E essa injustiça social, que é simbólica, traz como resultado a hostilidade, a invisibilidade social e o desrespeito (Souza, 2000; Tommasi, 2013). A soma de tudo isso é o comprometimento de uma cidadania vivida em sua plenitude.

Na condição urbana, o sujeito que reside nas periferias, vive em espaço hierárquico, desigual, excludente, com diversos tipos de carências, violência, pobreza e segregação (Libânio, 2018; Frederico, 2013; Lacaz, Lima e Heckert, 2015). Se não bastasse a restrição em termos de participação no consumo dos bens, o sujeito oriundo da periferia ainda sofre a “demonização” da sua condição, classificada como reino da corrupção e da permissividade (Souza, 2015). O que é produzido na periferia em termos de cultura é considerado ruim, pobre de conteúdo e sujo. A periferia é retratada como “o lugar do tráfico de drogas, da violência policial e da degradação das condições de vida”. (Frederico, 2013, p. 241).

Em contraponto à limitação de recursos econômicos, a riqueza das periferias está, essencialmente, em sua complexidade. Trata-se de um ambiente diverso e de “(...) territórios em constante transformação e que compreendem a uma multiplicidade de discursos, frutos de especificidades referentes ao processo histórico de cada local.” (Marino, 2014, p.7). A arte e o

processo de criação dão suporte a uma resistência, nesses territórios. “Quem cria, resiste e, nesta direção, criação é movimento constante de concepções, conceitos, modos de vida.” (Lacaz, Lima e Heckert, 2015, p. 60).

As áreas rurais se apresentam como mais um território periférico. São áreas com pouca infraestrutura, recursos limitados e seus moradores são, muitas vezes, obrigados a abastecer suas demandas nas cidades. Pela escassez de emprego, ou ainda pelo desejo de continuar os estudos, os jovens oriundos de territórios rurais migram, anualmente, para as cidades em busca de novas oportunidades. O acesso ao capital cultural formal é restrito, pela ausência de espaços dedicados à arte e à fruição cultural.

Replicando as diferenças entre as classes sociais, a riqueza de variadas formas e manifestações culturais vividas na periferia são marcadas por uma relação de justaposição, entre o que é produzido e consumido como cultura na periferia e nos centros. “Ainda hoje se tenta defender a tese segundo a qual os produtos da cultura superior são de fruição exclusiva da classe dominante” (Coelho, 1996b, p.9). Entretanto, nesses territórios, paira uma criatividade com um potencial importante, que é o principal elemento da paisagem urbana histórica, que se debate a todo o momento com os modos de vida dominantes (Marino, 2014; Lacaz, Lima e Heckert, 2015; Haesbaert, 2015).

Esse mesmo território periférico, na contramão de toda e qualquer falta, é marcado pela diversidade de culturas e apresenta um intenso potencial, quando encontra formas de se manifestar. “Muito mais do que espaços de mobilidade restringida e definições claras de territórios legais, dos agentes do Estado, e ilegais, das facções do narcotráfico, as favelas são espaços de grande dinamismo e diversidade.” (Haesbaert, 2015, p.86).

Em geral, a concentração dos bens ou serviços públicos de melhor qualidade está alocada nos centros. Os territórios periféricos começam por situar-se em localização geográfica, muitas vezes mais vulnerável e terminam por amargar ausências em aspectos como: infraestrutura, saneamento básico, serviços de saúde, dentre outros. O “vazio cultural” é o que pauta as preferências no discurso hegemônico (Frederico, 2013; Chauí, 2009; Lacaz, Lima e Heckert, 2015). O sujeito que habita a periferia está fora do centro, do foco dos investimentos, dos serviços e das políticas. Essa separação entre centro e periferia é a reprodução simbólica do mundo social na hierarquia entre as classes (Souza, 2015). A desigualdade social também tem relação direta com a desigualdade espacial, de acordo com Katzman (2007).

As periferias são excluídas de várias maneiras, dentre elas podemos destacar em primeiro lugar, pela localização dos patrimônios culturais valorizados pelos grupos

dominantes, que se encontram nos grandes centros e, em segundo, porque os estudos de resgate e difusão dos bens culturais são hegemônicos, ou seja, há priorização do fomento à cultura erudita em detrimento da popular (Canclini, 1987; Coelho 1996b, Chauí, 2009). Em contraponto, as áreas periféricas “(...) são marcadas por uma efervescência de movimentos e coletivos culturais que interferem diretamente nas dinâmicas da cidade.” (Marino, 2014, p. 4).

No Rio de Janeiro, territórios periféricos pacificados são explorados como turismo cultural. Esses espaços são ressignificados como “(...) lugar de criatividade, inovação, produção artísticas das “pessoas do bem” (Tommasi, 2013). Esse é o caso do aglomerado do Vidigal, que tive oportunidade de visitar em 2017. Na ocasião, me surpreendeu a presença maciça de pessoas estrangeiras, na maioria de origem europeia, buscando uma “vivência” na favela, como uma espécie de experiência cultural. A incômoda sensação me remeteu a um safari humano. Bares adaptados para receber pessoas da zona sul, com custos elevados de consumo e intensa exploração da condição das pessoas da periferia, me chamaram a atenção na ocasião da visita.

A ambivalência dos territórios periféricos, em especial os urbanos, está nas contradições entre a pluralidade e diversidade x lacunas e ausências.

Colocar as favelas na perspectiva de uma leitura do território usado significa chamar atenção para os sujeitos sociais em suas práticas de construção do mundo da vida, do território como morada dos afetos, dos trajetos, dos saberes, dos sabores, dos fazeres de homens e de mulheres concreto(a)s em suas paixões, dramas e sonhos. (Barbosa e Silva, 2013, p.118).

É preciso trazer os territórios para uma realidade de “(...) um espaço aberto a criatividade, a inovação (sic) e ao comando sobre o próprio futuro. Viver e agir localmente torna-se a base de um novo modo de representar o mundo social. (Costa e Cunha, 2002, p. 4).

O território periférico apresenta um cenário de violência, desigualdade, baixa escolaridade, ausência de emprego e altas taxas de subemprego (Barbosa e Silva, 2013). os sujeitos que habitam as periferias são expostos cotidianamente à criminalidade e à descartabilidade (Lacaz, Lima e Hekert, 2015). A inclusão dos territórios periféricos em um novo modelo de desenvolvimento passa por duas dimensões: a política e a econômica (Costa e Cunha, 2002). A face política completa a face econômica e a participação e mobilização do Capital Social, por meio do estímulo à atividade participativa é o caminho para a democracia e o fortalecimento da sociedade civil, que culmina em “(...) acumulação de poder pela comunidade, a qual se torna senhora de seu destino.” (Costa e Cunha, 2002, p.7).

As periferias são territórios controvertidos, habitados por pessoas comuns, nem santos, nem loucos, com seus conflitos, inseguranças, crenças, certezas, valores e criatividade. “O território não é apenas um lugar físico que se habita. É uma experiência de comunicação entre sujeitos sociais.” (Barbosa e Silva, 2013, p.118). O discurso hegemônico, dirigido às periferias, é limitante e falho, dada a riqueza de vozes e práticas existenciais desses territórios (Chauí, 2009; Lacaz, Lima e Hekert, 2015).

Os discursos midiáticos e hegemônicos cristalizam as periferias como territórios das ausências, carências, falta de civilidade e urbanidade (Chauí, 2009; Barbosa e Silva, 2013; Lacaz, Lima e Hekert, 2015). Na contramão desse discurso, surge a Carta da Maré, manifesto de periferias, escrita em 17 de março de 2017, que destacou como potência das periferias os seguintes requisitos:

- Presença de população jovem e infantil como fonte de inventividade, ampliando referências de demandas e de ações públicas em torno da garantia de direitos;
- Relações de vizinhança e parentesco marcadas por intensa sociabilidade e vínculos de solidariedade e reciprocidade, com forte valorização dos espaços comuns como lugar de convivências socioculturais;
- Multiplicidade de formas, meios e modos culturais, artísticos e performáticos que inventam, renovam e atualizam as narrativas estéticas urbanas;
- Significativa presença de iniciativas econômicas domésticas, solidárias e populares;
- Presença de formas alternativas de serviços e equipamentos urbanísticos, educacionais, econômicos e imobiliários, dentre outros, como resposta à insuficiência, ausência e/ou inadequação dos investimentos do Estado e do mercado formal nesses campos;
- Elevado grau de autorregulação do espaço público por parte dos seus(suas) moradores(moradoras), afirmando experiências e exercícios de autonomia;
- Criatividade na proposição de soluções urbanísticas solidárias em termos de habitação, provisão de serviços públicos e equipamentos de usos comuns, que devem ser considerados como referência para a cidade como um todo;
- A construção de experiências de convivências entre grupos de nacionalidades, etnias e religiosidades distintas, fazendo das periferias recurso e abrigo para aproximações de práticas pluriculturais e multiétnicas, sem desconsiderar a existência de situações de conflito e intolerância.

- Forte protagonismo feminino em questões fundamentais como propagação de saberes ancestrais, condução de ações educativas, políticas, culturais e econômicas;
- Territórios de invenção de conhecimentos cuja complexidade deve ser amplamente reconhecida e valorizada pelo conjunto da sociedade;
- A presença de modelos participativos, coletivos, movimentos e organizações sociais de luta pela afirmação e invenção direitos, ampliando as referências de demandas e de ações públicas de democratização da cidade.

É perigosa a narrativa de que há apenas ausências e lacunas nas periferias. É expressamente limitante para um território plural e assimétrico carregar apenas uma única forma de se representar. Os territórios periféricos precisam e devem ser reconhecidos pelo conjunto de sua obra, representada pelas suas práticas cotidianas, pelo seu potencial de se reinventar, de se organizar em coletivos, ocupar os espaços e pelas formas de comunicação construídas pelos sujeitos que habitam as periferias.

A periferia é “um lugar pleno e complexo, onde grupos se aproximam por valores, práticas, vivências, memórias e posição social, afirmando sua identidade como força de realização de suas vidas.” (Carta da Maré, 2017). É o local onde se dão lutas diárias e pessoas constroem suas identidades a partir da busca de reconhecimento, estima e participação. Sobre esse tema trataremos no capítulo a seguir.

1.2 Lutas sociais, reconhecimento, estima e participação

De acordo com Marino (2014), há uma “redução da cidadania” no caso dos sujeitos oriundos das periferias, uma vez que a maioria dessa população vive na ilegalidade habitacional, perdendo, assim, o acesso aos direitos e à justiça. Paradoxalmente, esse cerceamento estimulou o que o autor denominou de “desenvolvimento de identidades” e a “cidadania insurgente”, a partir do pertencimento que decorreu da mobilização e da criação de movimentos sociais, em busca melhorias de infraestrutura e de qualidade de vida (Holston, 2013).

Os conflitos sociais e as lutas por emancipação passam pela participação, tal como pressupõe o filósofo alemão Axel Honneth (Mendonça, 2007). Por meio da participação interativa, os sujeitos se autorrealizam e é necessária uma socialização minimamente saudável para se conceber uma sociedade justa. Na luta de classes, em sociedades complexas, há um

intenso esforço pela tentativa permanente pela estima e pelo valor. (Mendonça, 2011; Holston, 2013).

A luta pela estima é uma forma de recepção positiva da identidade coletiva entre os grupos que se encontram marginalizados, é uma maneira de sentir-se digno. A estima, aqui, se caracteriza pelo potencial de realização coletiva e não de individualização, que se observa nas contribuições que os indivíduos oferecem à sociedade, ou à sua comunidade. A estima social desempenha um papel fundamental na capacitação de indivíduos para lutar contra o desrespeito, na busca pela cidadania (Mendonça, 2011; Holston, 2013).

É assim que é no território que se faz possível reconhecer o sentido dos interesses coletivos, promover pertencimentos e de mobilizar forças plurais de mudança. O território significa, portanto, uma marca e uma matriz daquilo que verdadeiramente somos e do que queremos para as novas gerações de cidadãos. (Barbosa e Silva, 2013, p.118).

Para Souza (2000), na análise da teoria proposta por Charles Taylor, a dignidade pressupõe um reconhecimento universal entre iguais: o sujeito busca aceitação de suas capacidades e qualidades, para sentir-se em comunhão com os outros e, automaticamente, reconhecer o outro também em sua singularidade e originalidade. As pessoas só existem em “redes de interlocução” (Souza, 2000, p.139). Com base nisso, o acesso aos bens culturais pode melhorar a qualidade de vida dos elementos de uma coletividade (Furtado, 1984, p. 32). A posição dos indivíduos na parte inferior da hierarquia social priva-os da possibilidade de serem estimados (Souza, 2000; Mendonça, 2011) e o maior problema dessas hierarquias é o fato de elas serem silenciosas e invisíveis no dia a dia (Souza, 2017), permitindo a sua perpetuação sem muito questionamento.

Olhar para a cidade de “baixo para cima” e “das margens para o centro” na busca pela reinvenção do espaço público, como espaço de cidadania, exercício da cultura e da participação democrática é o que propõe Furtado (2002). A valorização das ações culturais com o propósito de desenvolvimento é apontada como uma via possível para que sujeitos que habitam as periferias e suas comunidades encontrem soluções criativas para os problemas enfrentados no cotidiano, sejam eles de sustentabilidade econômica, social ou ambiental. Se o mundo prosseguir reproduzindo mais do mesmo, não haverá mudança possível no espaço social (Souza, 2015). O fomento da cultura em comunidades e territórios periféricos é uma alternativa para que elas se configurem como os próprios gestores de seu desenvolvimento. Se

não for pelo caminho do acesso e do estímulo à construção de pensamento crítico, quem controla a produção das ideias dominantes continuará a controlar o mundo (Souza, 2017).

Canclini (2003) defende que “uma teoria das identidades e da cidadania” deve ter como pressuposto considerar os modos diversos de apreensão desigual e acesso aos meios de produção, comunicação e apropriação do capital cultural. Nesse sentido, se intensifica o desafio de buscar oportunidades de melhorias das estruturas, projetos e equipamentos culturais, que permitam o acesso dentro e fora das periferias e que culminem em fruição individual, ao mesmo tempo que estimulem o surgimento de novos espaços de compartilhamento de saberes e fazeres na cultura, permitindo o exercício pleno da cidadania e da democracia cultural nos próprios territórios periféricos.

O poder aquisitivo - capital econômico - é um limitador para o acesso aos bens culturais, mas é preciso assegurar os direitos culturais para haver a democratização dos bens simbólicos, na avaliação de Canclini (1987). O capital simbólico está relacionado à acumulação de prestígio e reconhecimento social por um indivíduo que preserva sob seu domínio os recursos considerados essenciais em um determinado campo. Ele pode ser considerado uma síntese dos capitais econômicos e culturais que foram reconhecidos como legítimos em um espaço social (Bourdieu, 1990; Thiry-Cherques, 2006).

Outra importante análise de Canclini (1987) diz respeito à continuidade no acesso, este não deve ser pontual e não se limitar apenas ao estético. Para Canclini, a política cultural precisa começar na infância, quando a capacidade de se relacionar com os bens culturais está mais acessível. Deve-se envolver o desenvolvimento da sensibilidade, da criatividade e melhorar as condições sociais, resolvendo os problemas e afirmando a identidade. Por se tratar do cenário dos sujeitos em territórios periféricos, é preciso que o planejamento das políticas territoriais e culturais culmine em superação do isolamento, no estímulo à participação e à criação de vínculos, subsidiada por processos de cidadania (Katzman, 2007).

Autores como Forenza (2017) e Souza (2015) afirmam que o acesso à cultura contribui para a participação cívica, construção crítica e para a expressão das opiniões. Como vetor pessoal, o acesso à cultura tem capacidade de promover maior autoestima, criar coesão e reduzir as crenças limitantes que favorecem a dominação e o preconceito de classes, denominada por Souza (2015), como “escravidão interna”. Pelas lentes da cultura, o indivíduo pode se perceber e se apropriar do mundo, ampliando o sentido de pertença, e é a partir da cultura que “(...) os indivíduos constroem o sentido de suas existências. (Costa, 2011, p.124).

Diferente das sociedades modernas, que se caracterizam pelo distanciamento e pela vivência de indivíduos em unidades separadas (Chauí, 2009), a periferia ainda se afirma em

comunidade, seja ela urbana ou rural. Devido à convivência nesses espaços geograficamente mais apertados, nos quais a moradia de um começa onde termina a do outro, paira um sentimento de unidade, de pertencimento, coletividade e sentido comum, que traz força e sentido para pessoas que vivem nas periferias.

A separação social entre periferia e centro isola o sujeito que reside nessas localidades em uma condição desprivilegiada, retroalimentando e aprofundando a hierarquização social, trazendo mais desafios às políticas públicas que têm como objetivo a inclusão. As estruturas periféricas são afetadas pela redução de espaços de interação (Katzman, 2007), o que reflete diretamente na convivência, na criação de vínculos sociais e na fruição cultural. Os indivíduos oriundos das periferias tendem a ter redes sociais menos diversificadas (Marques, 2015) do que aqueles que pertencem às classes mais altas. O capital social pouco diversificado reforça ainda mais a reprodução da pobreza urbana. Nesse sentido, “(...) o direito à cultura seria um direito fundamental e indispensável para as vivências sociais.” (Souza, 2012, p. 53).

A dicotomia entre cultura popular *versus* cultura erudita vem sendo reproduzida há décadas. É preciso considerar as “culturas” no plural, afinal, a cultura erudita é apenas uma cultura entre muitas e os públicos são tão diversos quanto as expressões culturais. (Botelho, 2016). Não faz sentido caracterizar um relacionamento de subordinação quando ambas deveriam ser entendidas pelo seu viés complementar e não em posições ideológicas (Botelho, 2001; Coelho, 1996b). Sobre esse tema abordaremos outras questões no capítulo que segue.

1.3 Hierarquia cultural e cultura na periferia

A institucionalização da hierarquia cultural se contrapõe a uma coexistência da diversidade na cultura (Colares e Saraiva, 2016). Para os autores, o fato de se elevar a arte apenas ao balé, à música clássica, às artes plásticas e a qualquer ícone erudito, elimina qualquer outra forma popular de fazer cultura. Isso restringe a cultura a um sentido de consumo e mercantilização. E, em um sentido ideológico, o lugar da cultura dominante se dá a partir da legitimação do “(...) exercício da exploração econômica, da dominação política e da exclusão social.” (Chauí, 2009, p. 33).

Se a cultura é classificada como produto ou mercadoria, ela está sujeita a parâmetros, rotulação, comercialização e hierarquização, se tornando perfeitamente mensurável (Chauí, 2009). É daí que surge a bipolaridade entre alta cultura x baixa cultura, popular x massa, cultura da elite x cultura popular, cultura dominada x cultura dominante e cultura opressora x

cultura oprimida (Colares e Saraiva, 2016; Chauí, 2009). O que é popular, das massas ou que vem da periferia é considerado menor, menos qualificado e marginalizado. “Mas cultura não é só a arte erudita e, embora esta seja importante para a educação cultural, não se constitui na única referência para o entendimento da cultura criativa e viva de uma sociedade.” (Souza, 2012, p. 53).

A cultura na periferia, caracterizada como popular, recebe pouca atenção do estado e, de acordo com Colares e Saraiva (2016), “para o Estado, o que importa é a prevalência da premissa do gasto de recurso público com qualidade” – um parâmetro questionável. E, sendo os demais espaços considerados pelo poder público voltados à cultura marginal, a liberação de recursos para eles acaba tendo volumes menores – quando ocorre”. Esse histórico de abandono por parte das políticas públicas “(...) faz com que as periferias não possuam as melhores condições para a qualidade de vida de seus habitantes e de sustentabilidade para a cidade.” (Marino, 2014, p.2).

O Estado é um dos maiores financiadores da cultura, e se ele, “(...) ao buscar financiar espaços e atividades culturais, adota parâmetros vinculados à estrutura e à meritocracia dos grupos artísticos/culturais organizados para liberar recursos” (Colares e Saraiva, 2016, p.29), acaba por reforçar a narrativa que qualifica ou desqualifica os sujeitos pelos seus hábitos de consumo cultural. Ao estado cabe apenas garantir a cultura como direito e cidadania, nas palavras de Chauí: “pode concebê-la como um direito do cidadão e, assim, assegurar às pessoas o direito de acesso às obras culturais produzidas, particularmente o direito de fruí-las, de criar as obras, ou seja, produzi-las, e o de participar das decisões sobre políticas culturais.” (Chauí, 2009, p. 48).

A cultura que emerge no seio da periferia, a partir das relações entre as comunidades, é marcada pelas identidades dos sujeitos que vivem nessas periferias. Essa riqueza cultural, de onde ascendem grandes sambistas, como Adoniram Barbosa, o carnaval brasileiro, e que inspiraram diversos livros e filmes brasileiros, nem sempre é acompanhada por uma infraestrutura inadequada “(...) é expressa a partir de características e manifestações culturais e criativas próprias, tais como os quintais de samba de roda das décadas de 60 e 70 e os coletivos culturais de grafite da década de 90 e anos 2000.” (Marino, 2014, p.2). Embora a periferia seja um território marcado pela diversidade de práticas sociais e culturais, “a carência de recursos, aliada à forte presença da indústria do entretenimento, passou a enforçar a periferia em filmes, novelas, anúncios publicitários etc.” (Frederico, 2013, p. 240).

A produção cultural da periferia e os “(...) atores de diversos subúrbios considerados com certo exotismo por parte da mídia possuem práticas culturais que vão além das

linguagens artísticas especializadas.” (Souza, 2012, p.53). Um exemplo disso pode ser observado em programas da indústria cultural, ou do entretenimento, como o “Esquenta”, que apresenta a periferia em cena, uma periferia “cool” que “dita” novos hábitos culturais. O caso do *funk* é um exemplo. Trata-se de uma música subversiva e que a maioria da população não aprecia, mas que passa, cada vez mais, a ser tocada em casas *chics* de *shows* no Rio de Janeiro, frequentadas pelas classes A e B. O *funk* ora é tratado como “cool” e ora é relegado ao marginal.

O programa “Esquenta”, que foi exibido de 2011 a 2016, sempre aos domingos pela Rede Globo de Televisão, foi criado em parceria com o antropólogo Hermano Vianna, trazendo como mote inicial a periferia e seus hábitos culturais. O programa de auditório, apresentado por Regina Casé, abordava entrevistas, músicas e outros elementos afetos à cultura da periferia brasileira, com objetivo de alcançar a classe C, que representava à época mais de 50% da população consumidora. O programa “Esquenta” reforça a divisão social, ao buscar trazer ao telespectador da classe média a sensação de que ele está “em uma laje”, assistindo ao que se passa na periferia, vivenciando os hábitos da nova Classe C no Brasil (Cruz, 2014).

Os sujeitos que residem nas periferias, integrantes da classe “C”, enquanto consumidores, possuem capital limitado e permanecem com seus hábitos culturais mais próximos às suas raízes, dentro de uma visão de mundo construída a partir de experiências de suas classes econômicas, de acordo com Cruz (2014). Nesse sentido, a indústria do entretenimento tem cooptado cada vez mais consumidores de seus produtos, ao mesmo tempo em que faz com que haja a identificação desse público, para que ele se sinta representado nas produções televisivas (Soares, Braz e Meireles, 2011). Nas palavras de Chauí (2009), as horas de lazer são intrinsecamente necessárias ao trabalho e, “ninguém há de ser contrário ao entretenimento, ainda que possa ser crítico daquelas modalidades que mantêm a dominação social e política.” (Chauí, 2009, p.37).

A cultura da periferia, dentro da proposta do Esquenta, é limitada e “não há espaço nessa laje para o forró, para o axé, para o tecnomelody, para o sertanejo.” (Soares, Braz e Meireles, 2011, p.11) prevalece o recorte da hegemonia dominante que é quem determina para o expectador o que seria a cultura da periferia, na qual não está representada a diversidade de fazeres e saberes da cultura local. A periferia do “Esquenta” é uma periferia estereotipada, do samba e das mulatas, que leva o espectador a se identificar com suas imagens. Para Soares, Braz e Meireles (2011, p.7), “trata-se de um (...) programa popular, da emissora hegemônica, na tentativa de auto afirmar-se como tal, institui, mais uma vez, a

opressão de discursos, a revitalização do sistema e a pasteurização da periferia”. Nele, o sujeito, apresentado como protagonista, é apenas um observador, ao invés de produtor dos conteúdos.

Artistas das periferias de São Paulo, poetas e escritores, como Ferréz, Alessandro Buzo, Sérgio Vaz e Allan de Rosa, que optaram por seguir um caminho avesso ao estereotipado “Esquenta”, desenvolvem trabalhos que buscam incentivar e valorizar o que a periferia tem a dizer de si mesma, por meio de espaços dedicados à poesia e à valorização da produção local. Ferréz e Alessandro Buzo são produtores de dois quadros no programa da TV Cultura, Manos e Minas, que divulgam e discutem as atividades culturais que emergem no seio das periferias paulistas. Ferréz é empreendedor e tem duas lojas que vendem os produtos de sua grife (a 1DaSul). Já Allan de Rosa (que fez mestrado em educação na USP) fundou a editora “Edições Toró” e uma ONG para viabilizar a realização de cursos de formação sobre a temática indígena e racial e de criação literária. Sérgio Vaz realiza intervenções em espaços culturais na periferia e mantém *blog* na internet para divulgar suas obras e suas opiniões. “Ser” e “estar” na periferia é argumento sempre colocado para legitimar a fala. Expressões como “nasci e cresci na comunidade tal”, proferidas no começo de uma fala pública, colocam naturalmente um divisor de águas entre os presentes.” (Tommasi, 2013, p.19).

A diversidade cultural é o principal componente de uma democracia cultural (Botelho, 2016) e “massificar é o contrário de democratizar a cultura, ou melhor, é a negação da democratização da cultura.” (Chauí, 2009). Para além dessa “periferia” midiática, existem nos territórios periféricos uma imensidão inexplorada de fazeres e saberes culturais. Considerar as mais variadas formas de saberes e fazeres culturais, e o público como agente de seu consumo e produção cultural, é o desafio dos formuladores de políticas públicas para a cultura (...) é preciso manter o posicionamento acerca da existência das múltiplas culturas, pensadas de formas paralelas, não sobrepostas nem hierarquizadas. (Colares e Saraiva, 2016).

De acordo com Souza (2012), o pouco que o estado investe nas produções e atividades culturais das periferias, e quando esses investimentos ocorrem, transforma essas produções em políticas feitas de forma pontual. Para o autor “(...) é preciso investir os fundos públicos nessas regiões, juntamente com uma mudança, no modelo de gestão cultural, que considere a economia criativa dos jovens e da população, ampliando o seu acesso e garantindo o direito de criação cultural com autonomia.” (Souza, 2012, p.60).

A coletividade e a mobilização nas periferias, para o alcance de objetivos comuns, marcam a construção cultural como uma atividade coletiva, que coloca a cultura como bem público, em espaços de fruição cultural. A criatividade presente nas periferias pode ser

entendida como principal elemento de sua paisagem urbana histórica, e, inclusive, como um potencial importante para o provimento das melhorias necessárias a esses territórios. (Marino, 2014).

À medida que os sujeitos passam de espectadores e se veem como agentes de cultura, podem atuar como protagonistas na modificação de suas estruturas, melhorando sua qualidade de vida e transformando seus territórios. Pelo forte componente identitário, a cultura tem poder de auxiliar na criação de maior coesão, no fortalecimento do senso de pertencimento, além de impulsionar as periferias a ser um espaço de construção e vivência cultural. Nessa direção, é fundamental que as políticas públicas identifiquem essas oportunidades presentes na paisagem, para então protegê-las e fomentá-las. (Marino, 2014).

Para além do propósito de democratizar a cultura, é preciso pensar em uma cultura democrática, que favoreça e estimule a diversidade cultural territorial (Botelho, 2016). O desenvolvimento nas formas de fazer e os saberes, estão nos territórios, nas localidades. Ao mesmo tempo em que é preciso dar acesso aos bens culturais que se encontram fora das periferias, é preciso criar condições para que os sujeitos vivam e desfrutem de sua cultura no seio das suas comunidades.

1.4 Acesso aos capitais: *habitus*, exclusão e conflitos

A diferenciação do acesso aos capitais no espaço social é um forte componente para a perpetuação do “preconceito de classes” (Souza, 2015) e a manutenção do poder é uma questão central de toda a sociedade (Souza, 2017). Ao longo da história, a divisão da sociedade vem sendo feita entre centro e periferia, entre sujeitos refinados e sujeitos primitivos (Souza, 2015). A concentração da renda favoreceu o surgimento de condomínios de luxo de um lado e a consequente favelização do outro. (Frederico, 2013).

A separação entre as classes pressupõe lutas no campo social e esse tema foi mote de diversos estudos de Bourdieu (1996), que definiu o campo como um espaço social organizado por classes, que são categorias ou partes do campo, regidas por princípios orientados a partir da distribuição de capitais: Cultural, Econômico, Social, Político e Simbólico (Misoczky, 2003; Lima, Campos, 2015; Araújo, Alves, Cruz, 2008). “A posição social atribuída aos agentes em determinado campus social depende, especificamente, do capital específico relativo àquele campo que eles podem mobilizar.” (Brito-Ribeiro e Hanashiro, 2017, p.12).

As posições sociais, de acordo com Bourdieu, se destacam na medida do acesso aos capitais, ao mesmo tempo em que as diferenciações surgem devido ao antagonismo na aquisição dos mesmos (Bourdieu, 1996). Maior capital sugere maior destaque na posição social e, conseqüentemente, maior dominação. As lutas entre as classes ocorrem pela disputa do acesso aos escassos recursos (Souza, 2015). A resistência e luta pela manutenção do *status quo (habitus)* pelo agente trazem à tona os mais diversos conflitos de dominação (Brito-Ribeiro e Hanashiro, 2017) e, nesse sentido, “o espaço social - campus - significa, para Bourdieu, a interpretação das estratégias de distinção entre os agentes de acordo com o capital que cada um detém.” (Brito-Ribeiro e Hanashiro, 2017, p.12).

A cultura atua como um forte componente na demarcação das diferenças entre as classes. A ausência de direitos culturais coloca em desvantagem, no campo social, os sujeitos oriundos das periferias, representantes da “ralé brasileira” (Souza e Grillo, 2009). As supostas ideias dominantes determinam, cotidianamente, as vidas dos comuns, sem que as pessoas tenham uma clara consciência disso (Souza, 2017).

Para as classes mais baixas na escala social, o valor maior é colocado no emprego e na renda, de modo que a própria educação passa a ser menos importante, quando o objetivo é o curto prazo (Motta e Schmitt 2017). A escola é deixada de lado em detrimento de qualquer que seja o ganho financeiro que suporte o seio familiar de indivíduos menos abastados economicamente. Vivi isso na minha juventude quando minha família me convidou a me candidatar a uma vaga de repositora em um supermercado, quando demonstrei interesse em cursar a universidade. Os ganhos com o curso universitário eram muito distantes quando se tinha a oportunidade de um trabalho imediato.

Na dinâmica das leis de incentivo e das políticas públicas para o campo da cultura, um dos desafios que se busca oportunizar é o acesso ao capital cultural às pessoas que têm pouco ou nenhum acesso a produtos culturais, em especial, àqueles caracterizados como eruditos, que são os menos acessíveis em termos econômicos, devido à falta de recursos. Embora a política cultural contemple, na teoria, a inclusão dos sujeitos que habitam as periferias, observa-se que, na prática, esses sujeitos têm sido historicamente pouco considerados. Isso pode ser observado na distribuição dos recursos do principal mecanismo de incentivo à cultura, a Lei Rouanet.

A lei Rouanet, no ano de 2016, destinou 80% de seus recursos a projetos da região sudeste. Em sua maioria, àqueles executados nas áreas centrais das cidades do Rio de Janeiro

e São Paulo (70%)¹. Isso decorre da proposta de ação paritária do mecanismo, que é operado entre a iniciativa privada e pública, em que as empresas incentivadoras é que optam pelo projeto a ser incentivado ou não por meio de seus impostos.

O Sistema de Informações e Indicadores Culturais do IBGE informou, em 2019, que os projetos executados na região Sudeste responderam por 77,3% do total de recursos captados em 2018 pelo mecanismo (IBGE, 2019). A concentração de recursos incentivados destaca o privilégio dos centros, que detêm o maior volume dos capitais aplicados em detrimento das periferias, pouco contempladas. Essa concentração é bastante questionada entre artistas e gestores, como afirmou Botelho há quase vinte anos, destacando que “(...) os equívocos que ocorrem quando os poderes públicos, por escassez de recursos e/ou por omissão deliberada, deixam as decisões sobre o que se produz em termos de arte e de cultura nas mãos dos setores de marketing das empresas.” (Botelho, 2001, p. 73).

O acesso ao capital social pode ter relação direta com o acesso ao capital econômico e cultural. É o que enfatiza Bourdieu (1996). Segundo o autor, o espaço social se organiza em três dimensões. A primeira diz respeito ao volume de capital possuído, aqui se destaca a soma de todos os capitais. Já a segunda dimensão, se dá em relação ao peso do capital econômico aliado ao capital cultural; enquanto a terceira, se manifesta a partir da evolução da estrutura e do volume do capital acumulado.

O sujeito que não possui inicialmente os dois capitais, econômico e cultural, dificilmente conseguirá acessar um terceiro, o capital social, por não conseguir produzir relações sociais com pessoas privilegiadas nas posições entre as classes, na avaliação de Souza (2015). O capital cultural, ou as “competências culturais”, são incorporados de forma internalizada e intangível e objetivados por meio dos produtos culturais. Esse capital tem relação direta com o futuro sucesso profissional e escolar (Edgerton e Roberts, 2014).

Esses elementos fazem parte do conjunto estruturante da sociedade atual. “É por conta disso que a crítica das ideias dominantes é tão importante” (Souza, 2017). A legitimação da cultura pode caracterizar a superioridade de um grupo social sobre outro e a má distribuição desse recurso leva a conflitos pela sua posse

O acúmulo dos capitais representa o lucro simbólico e suscita conflitos pela manutenção das estruturas ou pelo desejo de transformação do campo social, segundo Bourdieu (1984). “(...) os campos sociais são campos de forças, mas também campos de lutas para transformar ou conservar estes campos de forças” (Bourdieu, 1982, p. 47). Em suma,

¹ Estatísticas sintetizadas a partir dos dados disponíveis em: <http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/Salicnet/Salicnet.php>.

para Bourdieu, o campo é sempre o campo de forças (Misoczky, 2003; Lima e Campos, 2015; Araújo, Alves e Cruz, 2008).

As diferenças existentes no interior de um campo, sobretudo em termos de capital, geram a divisão do espaço em classes sociais ou, melhor, em posições de classe, as quais estão associadas a uma cultura específica, ou a um *habitus* (Bourdieu, 1990). “A maneira de agir, vestir, andar e falar do agente (sinais exteriores) e o gosto (sinal incorporado) caracterizam e são princípios de produção de práticas distintivas, conscientes ou não, da posição social ocupada pelo agente em determinado campo.” (Brito-Ribeiro e Hanashiro; 2017, p.6). O grupo social se forma pelos agentes que compartilham dos mesmos gostos, costumes, formas de agir, pensar e ver o mundo, todas essas disposições são incorporadas socialmente, como construções sociais. Ele se forma por intermédio do exterior, que modifica e molda o interior do indivíduo.

Nessa divisão de campo, é difícil imaginar que os sujeitos alocados nas periferias desenvolvam os mesmos *habitus* que os demais sujeitos em posições mais privilegiadas, devido às diferentes classes que ocupam e aos capitais que acessam (Bourdieu, 1996). Ao contrário disso, os aristocratas, que são mais abastados economicamente, têm o privilégio de nascer em um ambiente que valoriza o acúmulo do capital cultural, tornando mais natural o acesso e o consumo de produtos e bens culturais elitizados, tais como: óperas, música clássica, artes plásticas, viagens e cursos no exterior. Esse grupo com maior capital econômico concomitantemente conviverá e construirá mais relações, formando um maior capital social. O consumo cultural dá lugar à vivência e à participação na formação do *habitus*.

As barreiras do acesso à alta cultura se intensificam pelo viés econômico, mas, mais ainda, pelo viés simbólico, de acordo com Lopes (2009). É fato que a falta de familiaridade e naturalidade no consumo será um dificultador do acesso às pessoas menos abastadas economicamente a equipamentos e espaço cultural erudito. De acordo com o autor. “(...) a cultura não é apenas um bem de consumo, mas também um espaço para que os cidadãos possam formar a sua própria cultura.” (Lopes, 2015, p. 5). Voltando ao meu exemplo pessoal, a minha primeira visita ao Palácio das Artes, em Belo Horizonte, para assistir a uma Ópera, aconteceu tarde, aos 21 anos, e foi marcada por um misto de felicidade e medo, foi necessário para mim superar o pensamento de que “aquele lugar era muito para mim”, pois ele estava fora do que construí como capital cultural ao longo de toda a minha trajetória até aquele momento.

O *habitus* é produzido e influenciado pelas condições sociais, em especial pela família, de modo que a herança cultural é introjetada por meio do *habitus*. As famílias são corpos que perpetuam seu poder social por meio da transferência de poderes e privilégios. A presença da família marca a reprodução da estrutura no campo social (Bourdieu, 1996). Entretanto, esse não é o único elemento de influência, pois o *habitus* não é fixo, ele se reestrutura a partir da trajetória social (Scholz, 2009; Lima e Campos, 2015; Araújo, Alves e Cruz, 2008).

Para Bourdieu, o *habitus* é “um sistema adquirido de esquemas geradores” (Bourdieu, 1980, p. 92), ou seja, uma associação entre o individual e o social. Assim, as estruturas sociais por si só não determinam a vida em sociedade, trata-se “de um sistema de esquemas de disposições, socialmente construído, que são ao mesmo tempo estruturadas no social e estruturantes nos indivíduos.” (Brito-Ribeiro e Hanashiro, 2017, p. 3). Há que se reconhecer a importância do acesso à cultura para a criação de novos laços sociais, novos gostos e comportamentos.

O gosto está relacionado às preferências manifestadas por meio do *habitus* (Lima, Campos, 2015). As escolhas e práticas determinam o posicionamento dos sujeitos nas classificações sociais. Brito-Ribeiro e Hanashiro (2017) afirmam que a vida social do agente, bem como todos os objetos que estão em torno dele (casa, móveis, carro, roupas, etc.), as pessoas com quem ele se relaciona (companheiros (as), amigos (as), colegas de trabalho) e o espaço social que este agente ocupa, têm relação direta com o *habitus*. Para Souza (2017), o *habitus* é responsável por reproduzir uma hierarquia moral que separa homens e mulheres, em seres de primeira e de segunda classe.

O *habitus* contribui para constituir o campo como um mundo de significados. As estruturas mental e social não se dissociam na construção do *habitus* (Misoczky, 2003; Lima e Campos, 2015; Araújo, Alves e Cruz, 2008). Porém, essa tendência não assegura que as ações e reações do indivíduo permaneçam sempre as mesmas, pois os sujeitos podem improvisar e elaborar novas estratégias. O contrário também é verdadeiro, uma prática inicialmente valorizada pelas classes mais nobres poderá vir a ser abandonada à medida que as classes médias (burguesia) e baixas comecem a ter acesso a essa prática. Isso exemplifica a mutabilidade do *habitus* em Bourdieu: as características diferenciadas, ao mesmo tempo são diferenciadoras em relação às classes, “a passagem de um produto cultural de uma categoria inferior para outra superior é apenas questão de tempo.” (Coelho, 1996b, p.9).

Em relação ao Estado, Bourdieu (1996) afirma que ele é resultado da concentração de diversos capitais, com poder sobre os demais, que também pode ser entendido como um

espaço de jogo. Em contraponto, Bourdieu também afirma que o Estado contribui para a unificação do mercado e dos seus procedimentos na cultura:

A cultura é unificadora: O Estado contribui para a unificação do mercado cultural ao unificar todos os códigos - jurídico, linguístico, métrico - e ao realizar a homogeneização das formas de comunicação, especialmente a burocrática, como por exemplo, os formulários, os impressos etc. (Bourdieu, 1996, p.105).

As relações de forças mais brutais, no campo social, se dão pelo simbólico, a partir da submissão e da obediência (Bourdieu, 1996). O conhecimento valorizado é privilégio das classes superiores (dominantes), ao passo que as classes trabalhadoras (dominadas) detêm apenas o corpo, o trabalho braçal e muscular (Souza, 2017). O exercício do poder se faz pela sujeição, que auxilia a manter as estruturas ao reforçar a condição de merecimento dos sujeitos residentes nas periferias, seu empobrecimento e sua condição subalterna (Kurtz, 2014). O mais grave de tudo isso é o fato de não haver uma reflexão ou pensamento crítico a despeito dessas posições sociais, naturalizando essa condição, de modo que elas se tornam ainda mais poderosas. (Souza, 2017).

De acordo com Motta e Schmitt, a participação em projetos e programas de cunho artístico cultural é responsável, sim, por introduzir novos hábitos e permitir uma nova visão de si mesmo (Motta e Schmitt, 2017). Esses novos hábitos proporcionam mudanças comportamentais e culminam na geração de maior autoconfiança e autoestima para os sujeitos que emergem das periferias. Segundo os autores, o aprendizado de novas linguagens artísticas possibilita a ascensão pessoal e a transformação de indivíduos de comunidades menos privilegiadas ou em situação de vulnerabilidade social em apenas uma geração. Entende-se aqui que o acesso ao capital cultural, formal, no caso dos sujeitos residentes nas periferias, aponta para a mobilidade como forma de alteração da posição nos campos em que se inscrevem no seio da sociedade. A luta pela superação da condição de pobreza e desigualdade passa um processo cultural, que interfere diretamente tanto no desenvolvimento político quanto econômico (Rao e Sanyal, 2010).

A cultura e a participação num sistema democrático podem levar a um processo de autotransformação positiva por catalisar um conjunto de alterações desejáveis no indivíduo. Dentre elas estão: a) aumentar a facilidade do indivíduo para o raciocínio prático, b) tornar as pessoas mais tolerantes às diferenças e mais sensíveis sobre a necessidade de reciprocidade e c) aumentar a capacidade das pessoas de pensar e agir com autonomia, com base em suas próprias preferências e se envolver fazer julgamentos morais. (Rao e Sanyal, 2010).

Experiências com um projeto de música, relatadas por Motta e Schmitt (2017), apontaram que a vivência na formação orquestral trouxe diversos benefícios para crianças participantes do projeto sociocultural, que vão além da aprendizagem da música. Entre eles se destacam: atuação de forma colaborativa; senso de pertencimento; desenvolvimento psicossocial; respeito ao próximo; reconhecimento de liderança e hierarquia; autocontrole; disciplina; sentido de equipe e visão de comunidade.

Outro destaque é com relação às apresentações públicas que influenciam na mudança de comportamento e aquisição de valores que são definitivos para uma transformação individual. A presença do professor, maestro ou mentor também são diferenciais na formação, na mudança comportamental e na ascensão pessoal. (Motta e Schmitt, 2017). Cabe destacar, ainda, o recorte para o desenvolvimento de competências como: determinação, autoconfiança, integridade, sentido social, empatia e sentido de sociabilidade.

A ascensão pessoal advém da aceitação dos novos desafios e do esforço por mudança e aquisição de novos resultados. Os jovens participantes reinventaram a própria vida e passaram a ter mais consciência de suas habilidades e competências, bem como de suas fraquezas (Motta e Schmitt, 2017).

Naturalmente, esses jovens alcançaram um patamar não imaginado antes da entrada no projeto musical; enfrentaram dificuldades imensas e únicas, mas praticaram os valores da transformação individual como iniciativa, visão, determinação, autoconfiança e integridade. Além desses, os jovens contribuíram, por meio da sociabilidade, da empatia e do senso do dever social, para mudanças nas suas próprias comunidades de origem.

Por seu espírito de iniciativa, aliaram o desejo de progredir à coragem de dar um passo adiante. Ao iniciar uma nova caminhada, esses jovens passaram a ser menos passivos e acomodados e a ocupar o próprio tempo em ultrapassar situações problemáticas e abrir espaços para novas conquistas. (...) Assim, veem o futuro menos como produto de fatalidades e do acaso e mais pelo autodirecionamento de suas ações. (Motta e Schmitt, 2017, p. 457-458).

Outro estudo que merece destaque sobre os resultados de projetos culturais e seus impactos em ganhos sociais foi realizado no Reino Unido pelos pesquisadores Newman, Curtis e Stephens (2003). Eles organizaram diversos estudos que apontavam os seguintes resultados alcançados pelos participantes dos projetos investigados: a) mudança pessoal: fazer amigos, se tornar mais confiante e feliz; b) mudança social: senso de pertencimento e melhoria na capacidade de organização; c) mudanças econômicas: melhoria da moral da comunidade e aumento em postos de trabalho e d) mudança educacional: melhoria no desempenho escolar.

Além das implicações já citadas neste trabalho, projetos culturais realizados em regiões periféricas também podem servir como um centro de apoio para artistas locais e organizações artísticas, proporcionando oportunidades de crescimento profissional por meio da troca de ideias, criação de parcerias, profissionalização na cultura, surgimento de coletivos e de novos arranjos produtivos entre a comunidade e as organizações de artes comerciais (Grodach, 2008).

Mais do que privação econômica, os sujeitos residentes em territórios periféricos também sofrem com a discriminação de suas identidades marginalizadas (Rao e Sanyal, 2010). Como contribuição para a redução da pobreza, as políticas culturais podem permitir uma maior alocação de recursos para projetos que culminem em geração de renda e, também, na inclusão social e cultural. Equalizar o orçamento da cultura entre as áreas central e periferia é o principal desafio das políticas públicas culturais para dirimir a exclusão nesse campo. O financiamento precisa ser determinado pela política, e não pelo seu determinante (Botelho, 2016).

As barreiras e a limitação de oportunidades vividas pelos sujeitos oriundos das periferias corroboram para o reforço da crença na desigualdade como algo natural. Em um espaço de lutas de classes por recursos escassos, esses sujeitos se encontram em desvantagem no seu desenvolvimento em relação aos demais sujeitos que têm maior acesso aos capitais (cultural econômico e social). As comunidades localizadas em territórios periféricos que possuem capital econômico, cultural e social desigual passam a competir em desigualdade pelo acesso ao capital político, de acordo com Rao e Sanyal (2010).

1.5 Democratização da cultura e democracia cultural

A democratização da cultura teve suas primeiras discussões iniciadas na França, na década de 60, e debatiam a “(...) democratização cultural, que tem como alicerces: a preservação, a difusão e o acesso ao patrimônio cultural ocidental e francês canonicamente entronizado como «a» cultura” (Rubim, 2009, p. 96). O desafio estava em eliminar as barreiras de acesso à cultura erudita para as classes populares, por meio da gratuidade na visitação de museus, ou preços populares para o teatro. Essa ação culminaria em uma maior apreensão cultural pelos indivíduos, independente da classe social.

De acordo com Lacerda (2010), a hierarquização na cultura, consolidada nos últimos anos, baseado no modelo francês, defendeu que o acesso ao erudito, seria a solução para a

democratização do acesso das pessoas menos privilegiadas economicamente. Para a autora, trata-se de uma visão colonizadora de que a democratização da cultura pelo viés da verticalização e centralização é possível e atingiria um público consumidor, receptor dos bens e serviços produzidos na cultura.

Lopes (2015) também aponta que essa orientação tem sido a raiz dos modelos de política cultural. Tal política, historicamente, defendeu que o subsídio dos ingressos seria uma forma de dirimir o abismo cultural entre as classes, por meio da democratização do acesso. Isso tem favorecido a crença de que apenas o capital econômico seria a razão pelo distanciamento das pessoas em relação aos equipamentos e produtos culturais. Que o capital econômico é um implicador no acesso não se tem dúvida, mas ele não é o único.

Democratizar o acesso do público aos espaços elitizados, como museus e teatros, pode ser considerado como algo hierarquizador dos gostos culturais? De acordo com Marcelo de Souza Marques (2015), desconsiderar as interações culturais surgidas no seio do povo e privilegiar a visão essencialista e elitista, fazendo um juízo de gosto, ainda estão presentes em formulações de políticas culturais públicas, que marcam e perpetuam as relações de poder. Para o autor, os modelos de políticas culturais apresentam um caráter conservador, que preconizam uma visão “elitista e paternalista” que defende a democratização do acesso aos “aos espaços e aos modos culturais hegemonicamente estabelecidos” (Marques M. S., 2015, p.45).

Lopes (2015), chama atenção para o fato de que “não raras vezes, democratização e democracia cultural surgem como sinônimos quando, na verdade, apresentam perspectivas díspares e, em certo sentido, até opostas, de política cultural.” (Lopes, 2015, p.3). De acordo com o autor, a democratização cultural possui diferentes concepções: concepção descendente, relacionada à difusão e acessibilidade aos equipamentos culturais; concepção paternalista, que compreende uma necessidade de “elevar” o capital cultural das massas; concepção hierarquizada, que separa cultura erudita, cultura de massas e cultura popular, uma tricotomia; concepção arbitrária, que se caracteriza por delimitar o que é e o que não é cultura; concepção essencialista das audiências e não pluralista de públicos da cultura que são diversos e; por fim, a concepção liquidatária do indivíduo que diz respeito à dissidência, ao invés da convergência dos amplos sentidos da cultura. A quebra do paradigma da democratização aos bens culturais, por meio do acesso, acontece quando chega à conclusão de que a cultura não se dá apenas no modo passivo, mas por meio da democracia cultural, na participação e na produção (Lopes, 2015).

A democracia cultural ganhou força a partir do descrédito de que a democratização do acesso seria a resposta para a redução nas desigualdades no campo da cultura. O acesso pode suscitar o estímulo ao consumo da arte e da cultura, mas não necessariamente representar a apropriação simbólica, ou até mesmo chegar à transformação do indivíduo (Simonetti, 2019, p. 292).

No recorte da América Latina, podemos observar que as Políticas culturais desenvolvidas no Uruguai, desde 2009, tiveram como objetivo a promoção da democracia cultural por meio do desenvolvimento de programas estruturados que priorizaram a descentralização, fazendo parte da agenda do estado. O resultado, nos últimos dez anos, tem sido a inclusão e a transformação social, de acordo com Simonetti (2019). Para a autora, essa política traz três apontamentos importantes: a) cultura como direito garantido, por meio do acesso aos meios de produção; b) cultura como uma ferramenta para a promoção de objetivos sociais e c) o trabalho cultural como um trabalho social no resgate de cidadania e inserção social.

Um olhar mais atento a uma democracia na cultura trata de um equilíbrio entre a disponibilização dos serviços culturais, a participação e a demanda da população, uma mediação cultural mais efetiva; um olhar mais alargado sobre os públicos e seus interesses, a horizontalização e a legitimação dos gostos em uma lógica na ascendente (Lopes, 2015). “O modelo intitulado «democracia cultural» tem como um de seus polos dinâmicos a criação de Centros de Animação Cultural, menores e menos onerosos que as Casas de Cultura, com financiamento partilhado com as autoridades locais, abertos e receptivos às culturas regionais.” (Rubim, 2009, p. 97). Para de fato ser democrático, o acesso à cultura, promovido por meio de políticas, precisa propiciar a realização de atividades comunitárias, ter impacto territorial e promover o acesso a direitos (Simonetti, 2019).

A distribuição dos equipamentos culturais por áreas menos centrais, favorecendo também a diversidade de saberes e fazeres culturais é o que defende Rubim (2009). Em geral, “(...) a riqueza cultural presente nas regiões periféricas, na maioria das vezes, não é acompanhada por uma infraestrutura urbana adequada.” (Marino, 2014, p.2). Em contraponto, no seio das culturas populares há uma riqueza de saberes e vivências que passam pela gastronomia, pela arte, música, dentre outras. A democracia cultural entende que a cultura é um processo criador contínuo, que legitima conhecimentos, transformando os sujeitos em protagonistas e autoconscientes em relação à dominação social e cultural (Lopes, 2015).

De acordo com Lopes (2015), a democracia cultural se sustenta em alguns pilares importantes. O primeiro seria a destituição de uma hierarquização estigmatizante da cultura

como violência simbólica ou forma de distinguir sujeitos sociais. A segunda trata da “democracia cultural na dignificação social, política e ontológica de todas as linguagens e formas de expressão cultural e na abertura de repertórios e de campos de possíveis, condição *sine qua non* para a expressão e escolha livres.” (Lopes, 2015, p.9). Em terceiro lugar, a democracia cultural se faz pela “democratização do campo da produção cultural”, no acesso das camadas populares às mais diversas formas culturais. Em quarto lugar, o autor trata da formação de público como algo central na democracia cultural, não se tratando de um consumidor ou visitante, mas de um indivíduo que crie relação com a cultura. Em quinto lugar, o autor denomina a profissionalidade, que pressupõe o ofício e a inter-relação entre as instituições e profissionais na cultura. Em sexto lugar, o autor propõe um “exercitar da imaginação metodológica no estudo dos públicos”, observando os resultados e a conciliação entre quantitativo e qualitativo, uma espécie de etnografia dos públicos. Por fim, Lopes (2015, p.11) ressalta que não é tarefa fácil “abrir caminho” para a democracia cultural, é um “(...) esforço que decorrerá sempre entre tensões” e esse esforço precisa ser mote de extensas discussões que culminem em formulação das políticas para a cultura no Brasil.

1.6 Cultura como construção coletiva e o exercício da cidadania cultural

No contexto dos territórios periféricos, a organização em coletivos e grupos é intrínseca à juventude, de acordo com Marino (2015). Em meio à marginalização dos modos de vida dos jovens das periferias, abre-se um espaço para reinvenção de outras formas de existência possível por meio da arte (Lacaz, Lima e Heckert, 2015). As ações culturais se prestam a ressignificar os espaços que são marcados por exclusões e vulnerabilidades. A vivência em grupos e a participação se apresenta como um espaço para o exercício da cidadania, apropriação e o direito à cidade.

Fortuna (2002) afirma que a política está presente na cidade, à medida que se permite a fruição, a participação e a garantia dos direitos de cidadania. Dentro das periferias a participação, o pertencimento e o exercício da cidadania passam também pela construção de grupos e coletivos, formados por laços de amizade, identidades, pautados pela confiança e presença. Esses coletivos “(...) são movimentos autônomos, que se organizam de forma horizontal e desierarquizada.” (Marino, 2015, p. 6). Essas formações, que estão em constante construção permitem aos jovens se encontrarem no “fazer cultural”, manifestar-se

artisticamente, se afirmarem como sujeitos e ainda construirão subjetividades e identidades coletivas.

No espaço coletivo, coexistem diferentes identidades, visões de mundo que buscam encontrar um “denominador comum” (Marino, 2015). Trabalhar as diferenças faz parte da essência de um coletivo e essa vivência é capaz de trazer novas competências e de construir conhecimentos que atuam na solução de conflitos, na construção de novos laços sociais e na redução da violência.

O sentimento de coletividade é responsável pelo pertencimento e a colaboração é mote para a sobrevivência do coletivo, que muitas vezes se organiza também em torno de temas políticos. Alguns desses coletivos se moldam a partir da resistência e constroem “(...) suas intervenções artísticas, produzem novas subjetividades coletivas, ressignificam espaços, estimulam o senso estético e crítico” (Marino, 2015, p. 12). A forte articulação comunitária desses coletivos se presta, em muitos casos, como um suporte político na mobilização e transformação social (Marino e Passarelli, 2015).

Lá da Favelinha é um movimento de resistência que traduz esse sentimento de pertencimento em ação político-social. Surgido no Aglomerado da Serra, em Belo Horizonte, em setembro de 2014, o projeto não conta com apoio do governo ou de qualquer instituição privada. A proposta, que se originou por meio de oficinas de *rap* oferecidas por Kdu do Anjos (Carlos Eduardo dos Anjos), cresceu, e em um primeiro momento, virou um grupo musical; em seguida, uma biblioteca e; por fim, o Centro Cultural Lá da Favelinha. Carlos Eduardo dos Anjos, ou apenas Kdu dos Anjos, é o idealizador do movimento. O multiartista teve passagem por importantes projetos de Belo Horizonte, como: Giramundo, Duelo de MC’s e Sarau Vira-Lata.

O Centro Cultural Lá da Favelinha teve seu surgimento em torno da demanda cultural da comunidade. Atualmente, o espaço oferece uma intensa programação, que conta com oficinas de: balé, teatro, capoeira, jiu-jitsu, comunicação, violão, inglês, espanhol, percussão, acroyoga, passinho e *break dance*, ofertadas por voluntários. O espaço, que é alugado, atende 300 pessoas por semana, além de gerar renda direta para mais 70 pessoas, que são os dançarinos, MC’s, costureiras, dentre outros. Várias competências são desenvolvidas dentro do movimento Lá da Favelinha. Entretanto, se percebe que uma competência que vem sendo muito ampliada ao longo desses quatro anos é com relação à gestão. Quando há espaços coletivos e casas de cultura administradas por um colegiado, formados por representantes de um coletivo, mantidas com recursos da própria comunidade, há uma demanda de gestão compartilhada, como é o caso do movimento.

Além de captação de recursos por meio de financiamento coletivo, a manutenção do projeto e do Centro Cultural é promovida por meio de eventos culturais, como o Sarau, o Arraial, o Carnafavelinha, o Rap da Favelinha, Disputa Nervosa (batalha de passinho) e o Favelinha *Fashion Week* (desfile de moda com roupas produzidas ou customizadas), suportado pela cooperativa Remexe, que é organizada por um coletivo de costureiras, que reutiliza roupas usadas e transforma em outras peças para a comercialização.

Outra forma de fortalecimento de vínculos e do comércio local é o Fica Rika Favelinha, que reúne empreendedores da comunidade de diversos ramos, como culinária, salão de beleza e comércio. A proposta tem como objetivo de fortalecer e possibilitar o compartilhamento de ideias, desafios e soluções vivenciados pelos moradores nos negócios. O espaço de compartilhamento fortalece os vínculos e tece redes de apoio que culminam em fortalecimento da economia e da cidadania.

Recentemente, o Lá da Favelinha iniciou uma articulação internacional, por meio de uma parceria com o Conselho Britânico, com objetivo de empoderar as mulheres da comunidade. Essa parceria irá resultar em uma viagem para Londres, onde as costureiras apresentarão suas produções para uma faculdade de moda inglesa. Além disso, há intenção de captar, até o fim de dezembro, 108 mil reais para reformar e ampliar o espaço, criando o Favelinha Shopping Center.

FIGURA 2 – Lá da Favelinha



Fonte: <https://www.soubh.com.br/noticias/variedades/conheca-projeto-leva-arte-empendedorismo-aglomerado-da-serra>

Apropriando-se da arte como vivência, um outro movimento coletivo foi articulado pela falecida Sra. Valdete, no Bairro Alto Vera Cruz em Belo Horizonte, denominado Meninas de Sinhá. Esse grupo, que tem sido um dos poucos grupos voltados ao público da terceira idade, nasceu na década de 80, com o compromisso de atuar diretamente na melhoria da autoestima de mulheres da comunidade, que se encontravam em depressão. Essas mulheres se reuniam para contar experiências, cantar e dançar cantigas de roda do folclore brasileiro. Esse movimento de mulheres, acima de 60 anos, resultou em um trabalho de mais de duas décadas, inúmeros prêmios e influências na paisagem cultural da comunidade do Vera Cruz. Atualmente, o grupo possui 22 mulheres, três CD's e viaja o país apresentando um trabalho singular de mulheres cantadeiras.

Meninas de Sinhá atua politicamente pelos direitos de grupos e indivíduos em situação de extrema vulnerabilidade, que são as mulheres, idosas, que moram na periferia. A vivência em grupo transformou a vulnerabilidade em solidariedade e trouxe outras formas de conexão social e configurações nos modos de vidas dessas senhoras, que servem de modelo para inúmeras outras da comunidade.

FIGURA 3 – Meninas de Sinhá



Fonte: <http://meninasdesinha.org.br/o-grupo/>

É promessa de democracias oferecer um sistema mais igualitário e justo de cidadania, entretanto, em especial nos espaços urbanos, há um choque proveniente de conflitos, e o exercício dessa cidadania se torna desordenado e desordenador (Holston, 2013). É dever das democracias respeitar a vontade das maiorias e das minorias (Chauí, 2009) e promover a cidadania. Entretanto, a cidadania no Brasil tem se apresentado mais como um distanciador, pela desigualdade na distribuição dos recursos e na naturalização dessas diferenças.

O Brasil conheceu a cidadania através da hierarquia e da obediência, por intermédio da figura do senhor dos escravos, que a concebeu como privilégio de classes, podendo ser retirada a qualquer momento que esse senhor desejasse (Chauí, 2009). Isso perpetuou a convivência, de um lado, de pessoas com “privilégios legalizados” e, de outro, de “desigualdades legitimadas”. Esses modelos são contrabalançados pelo surgimento de uma cidadania insurgente, como afirmou Holston (2013). Até hoje, “mau governo da lei” perpetua ainda mais essas diferenças e reduzem a experiência da cidadania (Holston, 2013).

Para a grande maioria das pessoas que vivem nas periferias, a lei sempre foi meio de se preservar os privilégios, servindo mais como um meio de coerção para quem vive nas periferias, do que de reparação, que se molda a pessoas “inferiores” e “superiores”, devido aos “(...) códigos de hierarquização que regem as relações sociais e pessoais.” (Chauí, 2009, p. 59). Entretanto, novos atores políticos têm emergido nas periferias com intuito de questionar esse modelo vigente, operando a favor da busca pelos direitos e à cidadania, reparando, se é que é possível, injustiças históricas. Esse movimento suscita, no entanto, o surgimento de outros conflitos, pois traz consigo o ressentimento daqueles que, ao contrário, não desejam abrir mão desse modelo de privilégios concedidos a poucos.

Como evolução do processo de cidadania, na democracia, é que surge o que Chauí (2009) denominou como cidadania cultural. Ela é decorrente do exercício dos direitos, em especial do da cultura, fora dos vieses da indústria do entretenimento e do mercado, pelo processo de participação, construção e trocas no campo da cultura.

A cidadania cultural compreende a democratização do acesso, que traz a oportunidade de consumo no campo da cultura de forma igualitária à população como um todo, bem como o respeito ao que é produzido nos territórios, como parte de uma democracia cultural. Esse tema foi amplamente discutido no capítulo 1.5 deste trabalho. Nesse sentido, são necessárias políticas públicas que permitam a fruição da cidadania cultural, sobre essa perspectiva política avançaremos no capítulo a seguir.

2 POLÍTICAS PÚBLICAS PARA A CULTURA NO BRASIL

As políticas públicas se efetivam na medida em que favorecem as mediações sociais, construções coletivas, coesão e senso de pertencimento, de acordo com Katzman (2007). O autor ainda afirma que “(...) toda formulação e implementação de políticas, que procuram superar a pobreza tomando em consideração essas características emergentes, deverá contribuir, paralelamente, tanto para o melhoramento das condições de vida, quanto para a integração dos pobres na sociedade” (Katzman, 2007, p. 314), e não pode ser diferente quando se trata de uma política efetiva para o campo da cultura.

As políticas públicas para a cultura vêm, historicamente, operando na busca pela democratização do acesso aos bens e aos direitos culturais. No decorrer dos últimos quase trinta anos, o cenário cultural brasileiro fomentou a realização de diversos projetos artísticos que preconizam a inserção social. Os anos 90 foram um marco para o desenvolvimento de um Plano Nacional de Cultura com ações voltadas ao atendimento de diversos desafios, dentre eles, dar acesso às produções artísticas e promover a inclusão por meio da arte.

O Governo Federal, por meio do Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC) - uma iniciativa do Ministério da Cultura -, implementou mecanismos da renúncia fiscal (Mecenato) e do Fundo Nacional de Cultura (FNC), ambos integrados à Lei Federal nº 8.313/91 (Lei Rouanet). Esse mecanismo tem como propósito capturar e distribuir recursos para fomentar a produção, a distribuição e o acesso descentralizado aos bens culturais, preservar o patrimônio nacional (material e imaterial) e promover a difusão da cultura brasileira e sua diversidade. O mecanismo opera por meio de parcerias intersetoriais entre governo, iniciativa privada e sociedade civil.

Os recursos incentivados, dedicados às ações desenvolvidas no campo da cultura, entre outras coisas, têm o propósito de atuar como um processo dinamizador da sociedade, com vistas a melhorar a qualidade de vida, contribuir com o acesso e aumento do capital cultural, apoiar o surgimento de novas formas e linguagens artísticas, além de promover a distribuição de riqueza econômica, cultural e social..

Em 2016, o volume de incentivos fiscais, em âmbito federal, repassados apenas pelas empresas incentivadoras, por meio da Lei Rouanet, foi de R\$ 1.110.522.508,84, enquanto o Fundo Nacional de Cultura destinou R\$ 936.717.279. Até o ano de 1995, chegava-se apenas à marca de 700 milhões de reais (Durand, 2000). O Sistema de Indicadores do IBGE, no

período de 2007 – 2018, publicado em 2019, apontou que houve um decréscimo de 2,3% dos investimentos no período de 2011 a 2018.

O último ano de atividade do Ministério da Cultura teve um destaque para a Lei Rouanet, com o recebimento de 3.197 projetos culturais que juntos captaram R\$ 1,288 bilhão em recursos incentivados de pessoas físicas e jurídicas, R\$ 100 milhões a mais em comparação com 2017. O valor total da captação em 2018 superou os números de 2016 (R\$ 1,149 bilhão/2.837 projetos) e 2017 (R\$ 1,188 bilhão/2.870 projetos); sendo este o terceiro maior valor captado nos 27 anos da Lei Rouanet, perdendo apenas para 2011 (R\$ 1,326 bilhão) e 2014 (R\$ 1,336 bilhão).

Em 2019, em meio às muitas críticas ao principal mecanismo de incentivo à cultura, houve uma redução considerável de recursos repassados pelas empresas controladas pelo estado. O valor aportado por demais empresas, por meio da lei Rouanet a 3.287 projetos, foi de R\$ 1.482.931.914,31, superando novamente os anos anteriores. Nesse ano, oficialmente, a Lei Rouanet deixa de levar o nome do economista que a criou, Paulo Sérgio Rouanet, para ser chamada apenas de Lei Federal de Incentivo à Cultura. Esse resultado contrariou as projeções mais pessimistas, driblou os ataques à classe artística e destacou a solidez do mecanismo. Esse é um reflexo de que a cultura das empresas em incentivar a cultura tem relação direta com a importância dada pelo mercado ao incentivo cultural.

Outro recorte de 2019 foi novamente a concentração dos incentivos nas regiões mais centrais. A região Sudeste aportou o maior volume de recursos (R\$ 1,03 bilhão), seguido pelo Sul (R\$ 197 milhões). o Nordeste veio a seguir (R\$ 55 milhões, em 2018 esse valor foi de R\$ 61 milhões), o Centro Oeste teve a quarta posição (R\$ 29 milhões) e, por último, ficou a região Norte (R\$ 17 milhões). Essa concentração histórica denota a difícil luta a ser travada para uma distribuição mais justa do recurso incentivado no Brasil.

2.1 Políticas públicas e direitos culturais

O direito à cultura está arrolado entre os direitos sociais, assim como o direito ao trabalho, à educação e à saúde, e tem relação direta com o “processo de enriquecimento e reconhecimento das diferenças e da diversidade” (Silva e Araújo, 2010, p.16). A Constituição Brasileira, no art. 215, estabelece que: “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização da difusão das manifestações culturais” (Brasil, 1988). No mesmo sentido, a Declaração

Universal dos Direitos Humanos, no artigo 27, aponta que: “Toda pessoa tem o direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de gozar das artes e aproveitar-se dos progressos científicos e dos bens que deles resultam” (Nações Unidas, 1948). Outra publicação em defesa do acesso aos direitos culturais foi feita pela UNESCO na década de 70, ao publicar a Recomendação sobre a Participação dos Povos na Vida Cultural, que entende a importância tanto do direito à criação, como também o direito à fruição, de forma igualitária. O Estado e as instituições públicas, bem como as entidades privadas com méritos reconhecidos, devem ser chamados a intervir no campo da formação, do desenvolvimento artístico e cultural, para auxiliar no fortalecimento da cidadania (Fortuna, 2014).

Seguindo essa linha, outros tantos estudos vêm sendo difundidos na tentativa de avaliar o acesso aos bens culturais, como garantia básica de direitos e o exercício da cidadania. Entretanto, o exercício pleno dos direitos culturais se coloca como grande desafio para as políticas públicas no campo da cultura no Brasil visto que, entre o apontamento da cultura como um direito básico e o exercício desse direito há uma grande lacuna a ser preenchida, tanto em termos de fruição, como em termos de manutenção e construção pública.

A inclusão na cultura e a participação cultural ativa, criativa e crítica, fazem parte do exercício de uma cidadania plena. Chauí (2006) caracteriza a participação social como um requisito para a construção das políticas e afirma que o cidadão também precisa participar das decisões no processo de diretrizes culturais e, também, dos orçamentos públicos destinados à cultura. A política está presente na cidade à medida que se permite a fruição, a participação e a garantia dos direitos de cidadania (Fortuna, 2002).

A formulação das políticas públicas para a cultura no Brasil, sua implementação, acompanhamento, monitoramento e avaliação, são atribuições do Estado, que tem como dever a manutenção do pleno diálogo com a sociedade civil, para a garantia do exercício dessas políticas. O Estado também possui outros deveres quando se trata da cultura, tais como: qualificar o trabalho no campo cultural (gestão cultural); fomentar a cultura; proteger e promover a diversidade cultural; ampliar e permitir o acesso; preservar o patrimônio material e imaterial; ampliar a comunicação e possibilitar a troca entre os diversos agentes culturais; difundir os bens, conteúdos e valores oriundos das criações artísticas e, por fim, estruturar e regular a economia da cultura.

A política de cultura tem a responsabilidade de balizar as prioridades na aplicação dos recursos destinados à área. Para ser eficaz, ela precisa considerar as dificuldades existentes, as fontes de recursos que podem ser utilizadas, as metas de curto e médio prazo e as informações que vão possibilitar a definição de estratégias futuras. Cabe às políticas culturais refletirem

acerca das necessidades das classes mais vulneráveis socialmente, oportunizando o acesso ao capital cultural, em especial, às pessoas que se inserem em condição desfavorável na dinâmica social (Canclini, 1983; Botelho, 2006). O capital cultural é um componente fundamental dos nossos modos de vida e, também, do nosso desenvolvimento pessoal (Sachs, 2005).

Canclini (1987) afirma que, além das intervenções do Estado, as instituições civis e os grupos comunitários organizados estão arrolados como responsáveis pelo desenvolvimento simbólico e pela transformação social por meio da cultura. Logo, atuar a favor do desenvolvimento da cultura e na garantia do acesso aos direitos culturais, em especial dos sujeitos que habitam às periferias e populações que se encontram menos favorecidas na escalada social, faz parte do exercício da cidadania.

2.2 Cultura: uma agenda marginal nas políticas públicas

No âmbito das políticas públicas, a cultura sempre foi tratada como um tema marginal, fora das principais preocupações e investimentos públicos. Pouco considerada pelo seu potencial de desenvolvimento, ela

(...) continua aparecendo ainda como um ornamento supérfluo, como uma forma de lazer, de entretenimento, o que impede de percebê-la como pensamento, imaginação, criatividade, racionalidade e emoção, como o meio por onde construímos e partilhamos os sentidos de vida. (Dias e Costa, 2017, p.2).

Dessa forma, “o fato é que passamos a viver dentro da drástica dicotomia entre a seriedade com que a economia é tratada e a superficialidade reservada ao cultural.” (Lima, 2004, p. 1).

Pensar que os problemas se encerram no patamar econômico é limitar o potencial de desenvolvimento e poder dinamizador de uma sociedade. A periferia é o lugar que não possui o seu poder econômico político estável. É nesse sentido que argumento que a cultura ocupa um lugar pouco considerado nas discussões sobre desenvolvimento e sobre criação de políticas públicas. Chauí (2009) afirma que houve um avanço em relação à consciência de “(...) a invisibilidade é a maior inimiga dos processos de diversificação da oferta e da democratização cultural.” (Chauí, 2009, p. 20). Entretanto, há ainda o desafio de caminhar para uma nova forma econômica de tratamento da cultura, com foco em novos mercados, sem deixar de lado o diálogo com a educação.

A insegurança político-econômica na cultura encerra as atividades em construção de projetos e muito raramente em planos de trabalho em longo prazo, “(...) enquanto a importância das questões econômicas é auto evidente, a questão da cultura, para a maioria das autoridades políticas, tende a parecer ornamental ou simplesmente enfadonha.” (Lima, 2004, p. 13).

O sistema de informações e indicadores do IBGE (2019) apontou que houve uma queda na participação da cultura nos gastos das três esferas de governo, no período entre 2011 e 2018. Nas três esferas houve variações negativas no total de seus gastos com cultura. No governo federal, a redução foi de 0,08% em 2011 para 0,07% em 2018. Nos governos estaduais, de 0,42% em 2011 para 0,28% em 2018 e, nos municípios, foi de 1,12% em 2011 para 0,79% em 2018 (IBGE, 2019). A despesa *per capita* total foi reduzida de R\$ 34,66 em 2011, para R\$ 42,94 em 2018. Em relação à Lei de Incentivo Federal, Lei Rouanet, principal mecanismo de indução da política pública, houve também uma redução na captação de recursos entre 2011 e 2018 de 2,3%.

Ao fazermos uma retrospectiva no segmento cultural, os registros de políticas no Brasil podem ser observados desde a década de 30, na área de patrimônio, por meio do trabalho realizado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). No primeiro Governo Vargas, entre 1934 e 1945, Gustavo Capanema esteve à frente do Ministério da Educação e Saúde Pública, contando com seu chefe de gabinete, Carlos Drummond de Andrade. A gestão de Capanema teve forte dimensão regulatória na criação de leis que atendiam ao cinema, rádio educativa, educação musical, folclore a música erudita (Durand, 2000). Nesse período, foram criados o Instituto Nacional do Livro, o Instituto Nacional do Cinema e o Serviço Nacional de Teatro.

Capanema contava com o respaldo de Vargas em um clima reformista e transformador, trazendo novas instituições na área cultural, superando os governos da república velha (Durand, 2000). Entretanto, essa máxima de mudanças e transformações foi interrompida em 1964, com o início do regime militar, que representou um “período de repressão e censura que resultou no desmantelamento da grande maioria dos projetos culturais em curso” (Calabre, 2005, s/p).

O Ministério da Educação e Saúde Pública foi desmembrado em 1953, com a saída e criação do Ministério da Saúde, ficando as pastas da cultura e educação em um único ministério, que passou a ser chamado de Ministério da Cultura e Educação, conhecido como MEC. Pelo MEC passaram os seguintes ministros no período que compreendeu os anos de 1969 a 1978: Jarbas Passarinho, Ney Braga, Emílio Médici e Ernesto Geisel.

No ano de 1975, na gestão de Ney Braga, houve a publicação da Política Nacional de Cultura (PNC) e esse documento incluiu as metas a serem atingidas no campo da cultura. Pela primeira vez na história, o governo formalizou um conjunto de diretrizes para nortear a atuação no campo cultural (Miceli, 1984).

O ano de 1980 marcou o início da gestão de Rubem Ludswig no MEC, tendo como dirigente cultural Mario Brockmann Machado. Nesse período, foi realizado o seminário “Estado e Cultura”, que levantou a necessidade da construção de uma agenda de debates e pesquisas acadêmicas no campo cultural (Durand, 2000). Na visão de Machado, durante esse tempo, a única agenda pública discutida era a econômica. O seminário trouxe uma proposta de dezesseis pontos de debates para futuras pesquisas acadêmicas. Entre eles, destacamos os itens 5 e 6 que propõem, respectivamente:

5. Melhoria da distribuição geográfica do fomento, reduzindo-se a pressão originada no eixo Rio-São Paulo.

6. Melhoria da destinação socioeconômica dos recursos de fomento, reduzindo-se o peso dos projetos caros de arte erudita e contemplando-se projetos para periferias urbanas e zona rural, sem, contudo, impor “pacotes pré-fabricados” a elas. (Durand, 2000, p. 16).

É interessante observar que, desde a década de 70, já havia preocupações em relação às dificuldades na distribuição dos recursos de uma forma menos desigual e relacionadas às condições de acesso dadas às áreas periféricas e às zonas rurais.

A criação do Ministério da Cultura se efetivou na década de 80. As discussões para a separação das pastas de Cultura e de Educação se iniciaram em 1982, mas a separação oficial só ocorreu, de fato, em 1985. Contudo, o que despontava como maior autonomia para o setor veio acompanhado de diversas dificuldades, entre as quais podemos destacar: “perda de autonomia, superposição de poderes, ausência de linhas de atuação política, disputa de cargos, clientelismo, entre outros” (Calabre, 2005, p.7).

Nos quatro primeiros anos de criação do Ministério da Cultura, por lá passaram cinco diferentes ministros. Dentre eles, há que se destacar José Aparecido de Oliveira, que atuou em prol da criação do Ministério, mas deixou a pasta apenas três meses depois de assumir como ministro, na corrida pela disputa por um cargo mais “nobre”, como governador, no Distrito Federal (Durand, 2000).

A década de 80, para a cultura, ainda foi marcada por uma forte retração dos investimentos públicos. Na tentativa de buscar novas fontes de investimentos, o então Presidente José Sarney promulgou a Lei nº 7.505, denominada Lei Sarney, que propunha a

utilização de incentivos fiscais, por meio de renúncia do imposto de renda, durante a gestão do Ministro Celso Furtado. A criação desse mecanismo contribuiu para a maior diversificação dos investimentos na cultura. (Durand, 2000; Calabre, 2005).

Em 1990, cinco anos após sua criação, o presidente Collor transformou o Ministério da Cultura em Secretaria e extinguiu a Lei Sarney. Essa crise política e econômica apontou um retrocesso no campo das políticas culturais (Silva e Midlej, 2011). Contudo, segundo Durand (2000), o que Collor fez nesse período foi apenas jogar a última “pá de cal”, em uma instituição que já se encontrava debilitada. A condição de Ministério foi retomada um tempo depois, no governo de Franco, por meio da Lei nº 8.490/92. Já a extinta Lei Sarney, foi alterada mais tarde para o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), redigida pelo economista Sérgio Paulo Rouanet, que na época ocupava o cargo de Secretário de Cultura (Calabre, 2005; Durand, 2000).

A Lei Rouanet, como ficou conhecida, Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, vigora até hoje, como uma das principais Leis de Incentivo à Cultura, tendo como coparticipante a “iniciativa privada na responsabilidade de decisão sobre os rumos da produção cultural.” (Calabre, 2005, p.8). No governo de Fernando Henrique Cardoso, as políticas de incentivo configuraram como a única estratégia de financiamento, esse período foi marcado por uma grande demanda por projetos *versus* a limitação de recursos (Yúdice, 2004). Nesse período foi crescente a demanda pelo denominado *marketing* cultural.

Na gestão do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, pela primeira vez, um artista veio a ocupar a cadeira de ministro. O cantor e compositor, Gilberto Gil, em sua passagem pelo Ministério, articulou diversas mudanças no que tange à política pública de cultura. A gestão de Gil teve como desafio formular e implementar políticas culturais em maior conexão com a sociedade, seguindo a orientação de que “formular políticas culturais é fazer cultura” (Gil, 2003, p.11).

Nesse período, houve o início da reformulação do Plano Nacional de Cultura (PNC), finalizado em 2010, buscando atender às iniciativas populares e uma retomada de atenção aos territórios periféricos, que regressam à pauta do Ministério, aliada a uma maior promoção da diversidade. A gestão do Ministro Gilberto Gil buscou demarcar o afastamento da visão elitista de cultura, historicamente privilegiada nos investimentos culturais, em busca da maior democratização do acesso.

São fundamentais o respeito, a valorização e o convívio harmonioso das diferentes identidades culturais existentes dentro dos territórios nacionais (...) podemos e devemos reconhecer e valorizar as nossas diferenças culturais, como fator para a coexistência harmoniosa das várias formas possíveis de brasilidade. (Gil, 2005, p.7).

Outra tentativa de avanço na cultura, demarcada pela gestão de Gilberto Gil, foi a busca por um aumento no orçamento que correu no ano de 2005. O ministro defendeu uma correção para 1% do orçamento nacional, seguindo uma das recomendações do Sistema ONU, que estabelece que 1% do orçamento federal seja repassado à cultura. Em 2004, foi criado o Programa Cultura Viva, pela Portaria Ministerial nº 156/2004, que apresentava cinco ações: Pontos de Cultura, Agentes Cultura Viva, Cultura Digital, Escola Viva e Griôs-Mestres dos Saberes. Esses projetos tinham como objetivo promover, com o auxílio de editais, o acesso à fruição, produção e difusão cultural, por meio de mecanismos de cooperação social (Silva, 2014).

Em 2008, Gilberto Gil deixa o posto de ministro, alegando dificuldades de conciliar a agenda política com a de artista. Esse afastamento comprometeu os avanços esperados em sua gestão. Um deles se deu em relação ao aumento do orçamento total para a cultura, que desde 2012 vem representando apenas 0,08%, do orçamento geral da União.² Na década de 80, esse percentual constituía 0,05% (Durand, 2000), de modo que o Ministério, desde sempre, vem sendo o mais enxuto entre os seus pares. Isso reforça o fato de que as “(...) políticas públicas de cultura não recebem, usualmente, o tratamento sistemático e contínuo que é dado a outras áreas.” (Netto, 2015, p.1017). Interessante destacar que “os recursos orçamentários dos órgãos públicos, em todas as esferas administrativas, são tão pouco significativos e suas próprias instituições concorrem com os produtores culturais por financiamento privado” (Botelho, 2001, p. 77).

A concorrência na captação de recursos privados pelos órgãos da iniciativa pública acaba por dificultar ainda mais a distribuição e melhor alocação desses recursos. Se tomarmos como exemplo os Estados Unidos, onde o investimento privado também prevalece sobre os investimentos públicos, veremos que o Estado desempenha um papel importante, tanto na regulação desse investimento, como também na aplicação (Botelho, 2001; Durand, 2000). Há um intenso movimento da iniciativa pública em incitar a iniciativa privada em ações de mecenato para proteção do patrimônio e no financiamento de atividades artísticas,

²

Informações disponíveis em:
<https://www12.senado.leg.br/orcamento/documentos/loa/2012/elaboracao/autografos-e-leis/410-autografos/440-volume-iv-detalhamento-dos-creditos/540-42000-ministerio-da-cultura-pdf/view>.

“cumprindo uma missão de correção das desigualdades econômicas e sociais, quer de Estados da federação, quer de minorias étnicas e culturais.” (Botelho, 2001).

Outro exemplo importante a ser destacado foi vivido pela França na década de 60. A “(...) criação do Ministério dos Assuntos Culturais na França, com André Malraux em sua direção, pode ser tomada como este momento fundacional das políticas culturais, pelo menos no ocidente.” (Rubim, 2009, p.95). A França foi pioneira na criação do primeiro Ministério da Cultura do mundo.

Uma pesquisa sobre a prática cultural, realizada no início dos anos 70, permitiu que a França descentralizasse suas ações culturais em direção ao interior e aos subúrbios (Botelho, 2001). O governo passou a prover parte dos investimentos para alcançar também o público popular. A origem desses estudos na França provocou um avanço nos assuntos do desenvolvimento cultural, que passaram a fazer parte das ações de desenvolvimento social e econômico do país. Novas pesquisas foram incorporadas no sentido de entender como o desenvolvimento cultural poderia incluir todas as camadas sociais, para, na sequência, propor quais seriam as maneiras para fazê-lo. Essas mudanças foram responsáveis por uma ruptura no paradigma da democratização do acesso à cultura, de forma que “hoje não se fala mais em democratização da cultura, mas sim em democracia cultural”, que “não se trata de colocar a cultura (que cultura?) ao alcance de todos, mas de fazer com que todos os grupos possam viver sua própria cultura.” (Botelho, 2001, p.82).

O financiamento é um poderoso mecanismo de consecução da política pública (Botelho, 2001). Buscar formas de viabilização econômica para o acesso à cultura também é fazer política e a “política é um campo de lutas sociais, por recursos escassos” (Souza, 2006, p. 122). Nos países desenvolvidos, as políticas culturais são consideradas políticas sociais de última geração (Durand, 2000) e os desafios em relação à profissionalização, formação de público, artistas e gestores, bem como a inclusão, são parte crucial de uma agenda de prioridades. O Estado se configura como o principal articulador e financiador da oferta artística.

Outro ponto de fragilidade observado na política cultural ocorreu em outubro de 2016, na abertura da CPI do principal mecanismo de incentivo do país, a Lei Rouanet. A CPI da Lei Rouanet durou cerca de 180 dias e teve seu relatório final concentrado em três pontos. O primeiro foi o encaminhamento ao Ministério Público de investigações sobre o desvio de recursos anteriormente identificado pela polícia federal. O segundo propôs ao Ministério a melhoria dos mecanismos de controle e o terceiro, uma proposta legislativa para alterar pontos da lei, mas sem revogá-la. Para o relator da proposta, o deputado Domingos Sávio, do

PSDB, sem a Lei Rouanet, não haveria recursos do poder público apoiando a cultura. A CPI, que foi iniciada sobre forte pressão política, com objetivo de identificar mau uso dos recursos por parte dos produtores, acabou por confirmar a idoneidade do mecanismo. Entretanto, a realização da CPI deixou marcas profundas na reputação da Lei Rouanet, em especial junto à população que conhece pouco sobre o seu funcionamento e importância.

Trinta e quatro anos se passaram desde a criação do MinC até a sua extinção. Durante esse período, houve o registo de vinte e cinco dirigentes que responderam pela pasta. Cada nova gestão trouxe consigo novas metas, planos e propostas de desenvolvimento para a cultura. Essa transição de poderes denotou historicamente uma vulnerabilidade frente às necessidades detectadas no campo da cultura. Estratégias pessoais e, também, de carreira política, tais como se viram na escalada de José Aparecido de Oliveira (Durand, 2001), como também no caso mais recente de Gilberto Gil, trazem fragilidade à continuidade nas propostas de projetos. A instabilidade administrativa na cultura teve como destaque os governos José Sarney, Fernando Collor de Mello, Itamar Franco e Michel Temer.

O início do mandato do presidente Temer reencenou momentos vividos na era Collor, ao propor que o Ministério da Cultura fosse novamente incorporado à Educação, e, embora isso não tenha sido de fato efetivado, a pasta da cultura seguiu amargando seu baixo orçamento em detrimento de outros Ministérios. Um “desmonte” silencioso foi a alcunha assinalada por parte da classe artística e de alguns gestores culturais. Esse fato, aliado a outros, reforça ao longo da história a baixa importância dada à cultura pela administração pública (Martins et. al., 2017). Vale ressaltar que, muito embora a política cultural tenha sofrido transformações nos últimos anos, esse ainda é um tema “se não desconhecido, ao menos desconsiderado.” (Simis, 2007, p.144).

A política brasileira no campo da cultura apresenta um histórico de baixa valorização da participação social, pouco atendimento aos interesses das minorias e uma atuação mais centrada em benefício de poucos (Martins et. al., 2017). Outro aspecto a se considerar é o fato de que a cultura, como objeto de política e administração pública, apresenta menor relevância, quando se analisa a administração municipal. Há pouco conhecimento sobre as prefeituras que efetivamente possuem secretarias de cultura e é bastante comum que os assuntos afetos às políticas culturais sejam tratados por secretarias de educação, esportes, turismo, ou outra qualquer. Além disso, nesse aspecto, há pouca interlocução entre os três níveis de governo, que enfrentam dificuldades em firmar parcerias efetivas para o financiamento público-privado (Botelho, 2001; Durand, 2001),

O período de recessão vivido pelo país nos últimos anos também foi um fator preponderante para o dilema da cultura. No auge da crise em 2016, um movimento iniciado nas redes sociais questionou veementemente a motivação de se manter o Ministério da Cultura, em detrimento ao atendimento das necessidades de outras áreas, como a saúde e a educação. Canclini (1983), na década de 80, já se ocupava em responder à pergunta: “Quem se preocupa com a cultura, quando os salários perdem 100% de seu poder aquisitivo e a população se desespera para chegar ao fim do mês?” (Canclini, 1983, p. 40). Aparentemente, três décadas depois, nas idas e vindas das crises econômicas da América Latina, ainda há que se dar respostas a essas mesmas perguntas. O questionamento dos direitos das minorias volta à tona em tempos de austeridade econômica.

A desmobilização do Ministério da Cultura ocorreu em 2019, em resposta a uma promessa de campanha, em enfrentamento à oposição realizada por artistas ao longo de 2018, que fomentaram um movimento nas redes sociais do país, que clamava por “Ele não”, em oposição ao atual governo. Diversas atrizes protagonizaram a campanha que chegou a liderar os *top trends* do twitter.

Na revisão ministerial, o Ministério da Cultura passou a ser uma secretaria de assuntos especiais, dentro do Ministério da Cidadania, comandada pelo ministro Osmar Terra, que absorveu também a pasta do esporte e do desenvolvimento social. Como secretário, foi nomeado um técnico da área da cultura, o gaúcho Henrique Medeiros Pires, que, desde 2016, chefiava o gabinete do Ministério do Desenvolvimento Social. Pires foi demitido da Secretaria Especial da Cultura em agosto de 2019 e no seu lugar assumiu José Paulo Soares Martins, ex-secretário-adjunto da Cultura. A demissão foi anunciada após a manifestação contrária do Secretário em apoiar propostas ideológicas para o campo da cultura feitas pelo atual governo. A substituição foi pelo economista Ricardo Braga, que ficou poucas semanas à frente da pasta.

No mês de novembro de 2019, o governo faz a transferência da pasta da cultura para o Ministério do Turismo, chefiado por Marcelo Álvaro Antonio. O ministro é deputado pelo PSL de Minas Gerais e não houve nenhuma nota oficial da presidência justificando o ocorrido. Em manifestações nas redes sociais, artistas “suspiraram” aliviados, pois para a classe era melhor estar sob a tutela de determinado ministro, do que debaixo de um ministério chefiado por uma ministra “terrivelmente evangélica”, como se autodenominou a ministra Damares, em um fala em audiência pública.

A secretaria especial da cultura ficou 90 dias a cargo do dramaturgo Roberto Alvim, que ficou em evidência nacional após um ataque nas redes sociais contra a atriz Fernanda

Montenegro, a infeliz fala de Braga repercutiu mal nas redes sociais: “‘A intocável’ Fernanda Montenegro faz uma foto para a capa de uma revista esquerdista vestida de bruxa. Na entrevista, vilipêndia a religião da maioria do povo, através de falas carregadas de preconceito e ignorância”, foi o que disse na publicação.³ Tal declaração mobilizou artistas de todo o país, que se manifestaram contra a fala de Braga, incluindo nessa lista o ex-ministro da Cultura no governo Lula, Gilberto Gil. A saída de Alvim ocorreu mediante escândalos, após o secretário adaptar uma fala de Joseph Goebbels, ministro da Propaganda nazista, em um discurso para anunciar uma série de editais da Secretaria Especial da Cultura, no mês de janeiro de 2020. No final do primeiro trimestre de 2020, a atriz Regina Duarte, assumiu a pasta no lugar de Alvim, ficando menos de 90 dias no cargo, substituída pelo ator Mario Frias. Em 8 meses de gestão do atual governo, seis secretários diferentes foram responsáveis por operar a pasta da Cultura.

O governo de Jair Bolsonaro prometeu um cenário de mudanças na lei Rouanet e na pasta da cultura. A mudança da lei, conforme o prometido, se deu em defesa de que os mecanismos de financiamento da cultura deveriam ser “revisitados”, de modo que houvesse uma maior inclusão e o estímulo à redução da desigualdade na distribuição dos produtos culturais. Mas, na prática, do ponto de vista técnico, essas mudanças não foram significativas, as alterações mais sentidas e questionadas se deram em relação à retirada do apoio das estatais, aos projetos incentivados por meio da Lei Rouanet, conforme publicação no Salicweb, principal portal de dados do governo, destacado no quadro a seguir:

QUADRO 2 – Evolução dos incentivos das empresas Estatais pela Lei Rouanet

	2015	2016	2017	2018	2019
BNDES	<u>56.231.970,46</u>	<u>61.020.862,20</u>	<u>36.994.204,29</u>	<u>31.641.751,41</u>	<u>23.627.654,58</u>
Banco da Amazônia	<u>660.000,00</u>	<u>600.000,00</u>	<u>640.000,00</u>	<u>375.000,00</u>	<u>380.000,00</u>
Banco do Brasil	<u>41.942.649,31</u>	<u>40.841.789,91</u>	<u>37.859.467,35</u>	<u>28.450.628,71</u>	<u>27.129.638,47</u>
Banco do Nordeste	<u>3.650.398,74</u>	<u>566.374,04</u>	<u>2.630.199,80</u>	<u>2.312.481,23</u>	<u>914.000,00</u>
Caixa Econômica Federal	<u>9.862.475,00</u>	<u>1.391.000,00</u>	<u>4.500.000,00</u>	<u>2.239.250,00</u>	<u>916.400,00</u>
Eletrobrás	<u>9.563.268,42</u>	<u>8.623.876,20</u>	<u>8.522.213,67</u>	<u>12.127.491,43</u>	<u>1.330.000,00</u>
Correios - EBCT	<u>14.396.861,71</u>	<u>5.514.169,88</u>	<u>816.988,10</u>	<u>1.394.000,00</u>	<u>66.000,00</u>
PETROBRÁS	<u>11.468.340,15</u>	<u>7.789.436,90</u>	<u>1.158.935,70</u>	<u>10.041.671,32</u>	<u>14.814.119,78</u>
Total Geral	<u>147.775.963,79</u>	<u>126.347.509,13</u>	<u>93.122.008,91</u>	<u>88.582.274,10</u>	<u>69.177.812,83</u>

Fonte: <http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/Salicnet/Salicnet.php> pesquisado em 25/11/2019

³ Informações disponíveis em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/11/07/bolsonaro-escolhe-dramaturgo-roberto-alvim-como-secretario-de-cultura.ghtml>.

A desidratação do campo da cultura foi sentida ao longo do ano de 2019, por artistas, produtores e espaços culturais, devido à redução de recursos de empresas do governo. Como pode ser observado no quadro acima, as empresas estatais estão saindo, cada vez mais, dos investimentos culturais. Diversos editais, historicamente realizados, foram suspensos nesse período. Em paralelo, a Comissão de Cultura da Câmara dos Deputados aprovou, também no mês de novembro, que eventos religiosos e promovidos por igrejas sejam enquadrados como eventos culturais, podendo, assim, passarem a receber benefícios por meio da Lei Federal de Incentivo à Cultura.

2.3 Políticas públicas: consumo e desenvolvimento

Em 2008, dados do IBGE apontaram que 92% dos brasileiros nunca frequentaram museus e leem em média 1,8 livros per capita/ano (contra 2,4 na Colômbia e 7 na França). O custo de aquisição do livro, que é em média de R\$ 25,00 (vinte e cinco reais), foi indicado como maior impeditivo para a incitação do hábito de leitura (IBGE, 2008).

Esses dados foram atualizados no período de 2007 - 2018, e em 2019, na quarta edição da publicação do Instituto, e apontaram que houve uma redução no número de livrarias que estavam presentes em 42,7% dos municípios em 2001, diminuindo para 17,7% em 2018. A pesquisa também retratou um dado triste para a infância, pois as crianças com até 14 anos são as mais vulneráveis em termos de consumo cultural em relação a outros grupos etários: apenas 35,9 têm acesso a museus, 34,6% a teatros ou salas de espetáculos, 43,8% a cinemas e 15,6% a provedores de internet (IBGE, 2019).

A ocupação no campo da cultura, de acordo com o Sistema de Informações e Indicadores culturais 2007 – 2018 do IBGE, é representada por mais de 5 milhões de pessoas, e mais de 50% eram mulheres brancas, com menos de 40 anos. Vale destacar que as mulheres na cultura ganham apenas 67,8% do salário dos homens, desempenhando as mesmas atividades culturais. Entre 2014 e 2018, houve uma redução de 9% no número de empregos formais na área e o mesmo aumento no número de trabalhadores informais (IBGE, 2019).

Em relação ao gasto médio mensal das famílias com cultura, os indicadores destacaram a desigualdade entre o consumo das famílias com rendimento de até R\$ 1.908,00, que comprometem apenas 5,9% de seus gastos com atividades culturais (R\$ 82,15), ficando

abaixo da média nacional, que é de 7,5%. As famílias com renda superior a R\$ 23.850,00 investem 7,9% de suas despesas em cultura, chegando à R\$ 1.443,41 (IBGE, 2019).

Como já vimos anteriormente, em se tratando de democratização do acesso, se não é pela via dos programas culturais, alcunhados pelas leis de incentivo ou por outros programas financiados com recursos públicos, como os indivíduos em situação de vulnerabilidade social terão acesso ao consumo de projetos de arte e cultura? A falta de recursos financeiros para, por exemplo, cursar uma escola de música, assistir a um espetáculo cultural, ou até mesmo ir ao cinema, é um forte impeditivo para o acesso e o desfrute da cultura no Brasil.

Em resposta à necessidade de ampliar o acesso e aumentar o consumo, em 2012, foi aprovada pelo Congresso Nacional uma proposta que prometeu incrementar as ações de formação de público e distribuição do bem cultural. Trata-se do Vale Cultura, que surgiu como um mecanismo pioneiro, com objetivo de estimular o consumo cultural. O benefício que teria o poder de atender parte das necessidades culturais de cerca de 18 milhões de trabalhadores, que ganham até cinco salários mínimos, conseguiu atingir apenas 465 mil pessoas, após quatro anos de implementação. O que se percebe, na prática, é que o benefício faz parte da cesta de um número pequeno de trabalhadores e esse tema é cada vez menos recorrente nos discursos do governo. O insucesso do Vale Cultura precisa provocar uma autocrítica dos nossos governantes sobre as políticas públicas para o campo da cultura. Diversos fatores, já citados nesse trabalho, são mote para o baixo interesse no benefício, dentre eles podemos destacar: a baixa valorização da cultura pela população; o baixo estímulo ao consumo cultural; necessidade de formação de público a partir da infância, dentre outros. Por outro lado, é ingênuo esperar que o empresariado se mobilize para ceder o Vale Cultura para seus empregados, sem que haja incentivo do governo para tal.

No dilema do contexto das leis de incentivo, embora haja uma inquietação que vem desde a década de 70, em relação à inclusão de pessoas em condição de exclusão na condição social, essas políticas sofreram marcada descontinuidade ao longo do tempo, deixando fissuras. Diante desse fato é importante se indagar sobre a importância de mensurar com precisão o impacto dessas ações na inclusão e na vida desses sujeitos, que acabam por estar socialmente desprotegidos.

Frederico (2013) denomina a inclusão como uma maior participação no mercado de bens e consumo culturais. Yúdice (2004) afirma que, além de promover a coesão social, a cultura como setor de trabalho ajuda na redução do desemprego, de modo que a cultura e as artes devem ser tratadas como qualquer outro recurso. O autor trata da conveniência da cultura para o desenvolvimento em diversos aspectos, como por exemplo, a reforma de um

Museu ou espaço cultural como forma de reativar o desenvolvimento urbano, os patrimônios nacionais como forma de desenvolver o turismo ou a criação das indústrias culturais e do desenvolvimento da economia criativa.

As políticas públicas para a cultura podem gerar impacto no desenvolvimento local, por meio de diferentes ações: a) turismo, quando há patrimônio cultural (igrejas, museus, gastronomia e artesanato); b) atração de turistas também para eventos artísticos (festas populares, festivais e feiras); c) criação de empregos para atendimento da demanda promovida pelos eventos e espaços culturais locais; d) exportação dos bens produzidos localmente para outros lugares (livros, artesanato, dentre outros).

No que se refere aos impactos cultura e da economia criativa no Brasil, em 2018, a Fundação Getúlio Vargas apresentou o resultado de um projeto de pesquisa sobre os investimentos da Lei Rouanet no setor econômico. O estudo desenvolveu uma métrica para o cálculo do impacto indireto e o impacto total das atividades diretas relacionados ao uso do incentivo fiscal, pelas empresas produtoras culturais, por meio da lei federal (Rouanet). O estudo investigou os segmentos de: artes cênicas, música, literatura, audiovisual, artes visuais e patrimônio cultural.

A Fundação Getúlio Vargas analisou o banco de dados da prestação de contas das empresas produtoras contempladas e considerou as despesas a partir dos produtos e seus itens de gasto, com o propósito de identificar a cadeia produtiva dos setores selecionados pela pesquisa e assim traçar os impactos gerados em cada cadeia. O resultado apontou que, para cada R\$ 1,00 (um real) investido, há um retorno médio de R\$ 1,59 (um real e cinquenta e nove centavos) na economia local. A matriz de análise insumo-produto demonstrou que o setor cultural impacta 68 dos 68 setores econômicos brasileiros. Um projeto, por exemplo, de montagem de um espetáculo teatral, tem o potencial de mobilizar os segmentos de: transporte, hotelaria, têxtil (produção do cenário e figurino), contábil (prestação de contas), jurídico, restaurantes, *marketing*, indústria gráfica, dentre outros. Isso sem contar os novos impostos gerados que são retornados ao estado.

Interessante observar que o estudo da FGV apenas considerou os impactos diretos, não levando em conta nesse trabalho o impacto no fluxo de turistas que são gerados pelos projetos culturais, por entender que estes são “externalidades positivas” (FGV, 2018). Como conclusão, o estudo assinalou que a Lei Rouanet, como política setorial de fomento, extrapola a fronteira da cultura, com resultados econômicos percebidos em 68 atividades econômicas, fortalecendo cadeias produtivas de micro e pequenas empresas, gerando emprego e renda e contribuindo para alavancagem e inclusão em um momento de crise econômica. Esse dado

corroborar uma afirmação de Coelho de que “no Brasil, mais pessoas vivem da cultura do que do setor automobilístico.” (Coelho, 2008, p. 65).

Em outros países que não possuem Ministério da Cultura, como os EUA, o segmento da produção cultural audiovisual, “(...) vem sendo reiteradamente um dos dois principais setores mais significativos na construção do PIB” (Coelho, 2008, p. 64). Além disso, “(...) estudos do Center for an Urban Future, de Nova York, indicam que essa cidade tem 8% de sua força de trabalho vivendo daquilo que, de um modo ou outro, com ou sem reservas conceituais, se pode chamar de cultura (arte, música, teatro, dança, produção de cinema e TV, moda, arquitetura, publicidade).” (Coelho, 2008, p. 65).

Para além do acesso aos bens e produtos culturais, é importante também pensar a cultura no desenvolvimento, denominado por Abramovay (2012), como a construção de significado, de uma “vida que vale a pena ser vivida”, no campo do capital simbólico. Condições sociais que supunham uma vida digna, plena de exercício de direitos e da criatividade são as maiores razões do desenvolvimento. Abramovay faz referência aos apontamentos de Amartya Sen, ao afirmar que “o desenvolvimento é um processo de aquisição de capacidades, de poderes (*empowerment*) cujos objetivos vão muito além das necessidades, sejam elas básicas ou não” (Abramovay, 2012, p. 55). Costa (2011), corrobora a afirmação de Abramovay ao defender que o modelo com ênfase apenas no crescimento econômico já mostrou suas fraturas abrindo espaço para um novo paradigma que contempla dimensões sociais, culturais, ambientais, dentre outras, tão relevantes para o viver em sociedade, com foco na qualidade de vida e no desenvolvimento.

A proposta de desenvolvimento defendida por Abramovay passa pela integração social do indivíduo, onde “integrar significa dar consciência e permitir que o indivíduo escolha entre valores alternativos” (Frederico, 2013, p. 245). A partir disso, entende-se que o acesso à cultura tem o potencial de integrar o indivíduo a outros valores, como forma da superação do isolamento cultural, permitindo a redução das diferenças e desigualdades de acesso e oportunidades.

A integração pela cultura, sem dúvida, melhora a autoestima de setores marginalizados, mas também pode colaborar para acentuar os irredutíveis particularismos. A integração crítica e revolucionária, contudo, necessita do esforço universalizante da educação, tanto a escolar como a política. E a cultura não pode ser o substituto da educação. (Frederico, 2013, p. 246 e 247).

O contexto social de desigualdades e a crença nessa desigualdade como algo natural tem sido um cenário vivido por jovens e adolescentes, que têm seus sonhos de mudanças amputados prematuramente. A origem social não é algo tão facilmente mutável ao longo da vida (Motta e Schmitt, 2017) e as lacunas na distribuição dos recursos e dos bens culturais contribuem diariamente para o agravamento das diferenças tão marcantes nesse cenário de obstáculos sociais.

Ainda que a cultura tenha fortes componentes que atuam em prol da inclusão social e também como mercado de trabalho, e que, por meio da política pública possa-se buscar a ascensão social de jovens em situação de vulnerabilidade social, é preciso direcionar o repasse e até ampliar o investimento privado a projetos que intensifiquem a inserção social por meio da arte e da cultura. Cultura para todos, em todos os sentidos, pode vir a ser um bom investimento em curto, médio e longo prazo, é o que apontam as pesquisas neste trabalho apresentadas. “Fazer da cultura um instrumento privilegiado do desenvolvimento urbano e humano sem transformá-la em serviço: assim se pode formular um dos maiores desafios a enfrentar agora.” (Coelho, 2008, p. 68).

2.4 Políticas públicas: o trabalho no campo da cultura

Na Antiguidade Clássica, na Idade Média e Moderna, já existiram formas de trabalho associadas à produção, distribuição e ao consumo no campo da cultura. A profissão de gestor cultural é uma área relativamente nova e teve sua ascensão nos anos dois mil (Cunha, 2007). Desde então, o Gestor Cultural tem ganhado espaço, se destacando no suporte das exigências e burocracias das leis de incentivo.

No campo da cultura, o gestor é o profissional responsável pelo gerenciamento da execução de todas as atividades, produtos e serviços produzidos. Mas, além do gestor cultural, outros profissionais também fazem parte da extensa cadeia da cultura como: curadores, produtores, atores, criadores, diretores, pesquisadores, técnicos, dentre outros.

Uma pesquisa realizada pelo IBGE, no período de 2003 – 2005, apresenta um dado interessante sobre o mercado cultural: este já ocupava 3,7 milhões de trabalhadores no período, com um nível de escolaridade acima da média nacional em relação a outras profissões. O estudo apontou que 46% dos profissionais possuíam mais de 11 anos de estudo (IBGE, 2008). No período de 2007 - 2018, esse número aumentou para 5,7% do total de ocupados (5,2 milhões de pessoas). O gênero feminino teve um aumento significativo de 2,9

pontos (IBGE, 2019). Em relação à raça, a maioria das pessoas se classificaram como da cor branca 52,6%, enquanto os pretos ou pardos foram 45,7%. A idade que prevaleceu nesse período foi de menos de 40 anos, representando 54,9%.

Em relação ao emprego formal, a região Sul é onde mais se emprega na cultura (43,3%), em relação ao trabalho por conta própria (37,5%). A região Nordeste deteve o maior percentual de empregados do setor privado sem carteira (16,7%) e de trabalhadores por conta própria (47,5%). A ocupação informal aumentou consideravelmente dentro do setor cultural, em 2014, 38,3% (2,0 milhões) de trabalhadores culturais estavam na informalidade, enquanto, em 2018, esse percentual atingiu 45,2% (2,4 milhões de trabalhadores) (IBGE, 2019).

O profissional da cultura passa mais tempo no trabalho do que as demais categorias, nesse campo foi maior o percentual de pessoas que trabalharam até 14 horas, em contraponto ao rendimento, que caiu 8,3% entre 2014 e 2018 no setor cultural. As mulheres se destacam com o menor rendimento, que foi de R\$ 1.805,00, se comparado ao dos homens que foi de R\$ 2.586,00 (diferença de R\$ 781,00). As mulheres também apresentaram maior queda do rendimento na cultura (-8,0%), em comparação ao dos homens (-6,8%).

A funcionalidade na arte, para pessoas que precisam formalizar as relações de trabalho, é um tanto perigosa, mas tem sido opção importante e tem representado mobilidade social para um número cada vez maior de jovens (Lacaz, Lima e Heckert, 2015). Por meio da construção de uma nova identidade de trabalho, inúmeros jovens “(...) criaram sentidos e destinos, desatualizando os lugares a eles destinados de exclusão, pobreza e precariedade.” (Lacaz, Lima e Heckert, 2015, p.66). Os jovens da periferia que se identificam com o campo da cultura vivem a ambivalência de, por um lado, buscar a profissionalização e, por outro, encontrar a sua autonomia. (Tommasi, 2013).

Nas preferias, o empreendedorismo é uma realidade e os atores, oriundos de territórios periféricos, ao invés de aguardarem serem promovidos por gestores e agentes das áreas centrais, buscam difundir as suas próprias obras, se tornam produtores de si mesmos (Tommasi, 2013). Esses empreendimentos são responsáveis pelo sustento de um número crescente de artistas.

Cunha (2007) aponta que há uma grande diversidade de profissionais oriundos de áreas afins que vêm ingressando, ao longo dos anos, no setor cultural. Corá (2016) afirma que o artista tem se transformando pouco a pouco em empreendedor. Entretanto, existe grande dificuldade nos domínios técnicos da racionalidade instrumental aplicados às demandas e gargalos do campo da cultura: “O maior problema para quem atua na cultura e na arte é ter

planejadores. Isto, porque os projetos de cultura são normalmente financiados para períodos de um ano, o que inviabiliza planejamentos em longo prazo.” (Corá, 2016 p.84).

No gestor cultural que consegue congrega as diferentes racionalidades, a criatividade tem mais potencial de sucesso em relação ao planejamento das ações. Entretanto, Corá (2016) chama atenção para o fato de que, mesmo sendo imprescindível o planejamento, ele deve ser flexível, considerando que há uma rede de profissionais que vão atuar, desde a criação até a concepção dos projetos na cultura.

No campo da cultura, o Estado exerce o biopoder que se concentra em controlar, administrar e determinar o corpo da população, o corpo social, sendo uma autoridade soberana que impõe a ordem (Sanson, 2009), por meio de diversos manuais, leis, formulários e instruções normativas, que são instrumentos para orientar essa relação profissional, dentro dos aspectos da burocracia. A racionalidade instrumental ou funcional é extremamente demandada na mediação entre as relações com o Estado e os gestores empresariais, no que tange à execução de planejamento de projetos afetos às leis de incentivo.

Outra questão delicada no campo da cultura refere-se à ambiguidade entre o tempo do não trabalho com o tempo do trabalho, ocorrendo uma mudança na relação do sujeito com a produção e o seu próprio tempo (Sanson, 2009). Por se tratar de um trabalho imaterial, o tempo do trabalho não necessita ser medido, permitindo ao gestor a escolha do seu modo de produção, dentro de variações em sua rotina. A atividade requer que o trabalhador tenha habilidades de ser comunicativo, participativo, polivalente, flexível e capaz de realizar multitarefas, de forma que o seu conhecimento enriqueça o processo produtivo e torne a comunicação com os outros um recurso permanente (Sanson, 2009).

A gestão no campo da cultura envolve uma complexidade de fatores que tem seu início nas distintas organizações de atuação do gestor dessa área. Esse profissional pode desenvolver suas atividades com carreira nas esferas: pública, privada e social. Tais instâncias possuem estruturas organizacionais peculiares para o gerenciamento da gestão cultural.

A gestão na cultura traz à tona as ambiguidades e complexidades que a função gerencial, por si só, não dá conta de atender, como: acolher às demandas das legislações de incentivo *versus* pressão dos artistas ou criadores; tornar sua entidade ou organização mais eficiente e eficaz, mais racionalizada *versus* criar novos projetos; atender aos apelos artísticos (desejos e pulsões) *versus* ter de comportar-se de forma racional, com formalização de procedimentos e prestação de contas; e ser criativo *versus* ser limitado pela burocracia das leis de incentivo.

Assim, pressupõe-se que o gestor cultural seja dotado de uma racionalidade gerencial, que dê conta de resolver todos os problemas relacionados com a dinâmica da atividade e função, em especial, na instância do Estado que, cada vez mais, está subjugado ao mercado de capitais, figurando mais como um dispositivo de controle, repressão e exclusão, a serviço do sistema capitalista. (Soares, 2016). Ao mesmo tempo, o trabalho do gestor na cultura demanda também a comunicação aberta, estratégias participativas sem dominação do indivíduo e normas coletivas para direcionamento das atividades com pilares em capital econômico, cultural e simbólico.

O local, a rotina e a atividade do profissional na cultura, em alguns casos, tende a ser mais flexível do que a rotina do trabalhador convencional. O gestor cultural, que atua no campo social, pode exercer sua função fora do ambiente formal de uma organização, em espaço de *coworking* ou *home office* e utilizar também ferramentas menos formais para comunicação, tal como o WhatsApp e o Facebook.

Entretanto, é importante pensar essa “flexibilidade” também pelo seu viés crítico, conforme sugerido por Rodrigues (2011), que entende o ser flexível como a ideologia criada pelo capitalismo que nos aprisiona ainda mais. A dominação anterior se localizava num lugar – a fábrica – e atualmente configura-se na mais rigorosa das exigências: a da flexibilidade. Nesse sentido, a demanda por uma maior necessidade de adaptação imediata ao novo, aos curtos prazos, às jornadas longas, faz com que o profissional da cultura aparente estar sempre disponível e isso, muitas vezes, não se traduz em remuneração.

A gestão cultural se propõe a organizar e a sistematizar os processos que envolvem o fazer e o saber artístico, em busca de melhores práticas e resultados. O campo da cultura apresenta diferentes demandas, em torno da competitividade e complexidade de atividades que acentuam uma atuação diferenciada, transcendente aos pressupostos da racionalidade instrumental e do capital econômico.

2.5 Modelo Teórico

O acesso à cultura, conforme tratamos nos capítulos anteriores, pode suscitar desenvolvimento individual ou coletivo de sujeitos oriundos das periferias, mas é fato que esse é um sistema complexo e diversos fatores podem influenciar nesse processo. A partir das pesquisas bibliográficas realizadas para construção deste trabalho, apresentamos, a seguir, um modelo teórico.

Nesse modelo podemos identificar quatro grupos de variáveis que estão relacionadas com a inclusão social por meio da cultura. Na primeira coluna, foram apresentadas algumas das perspectivas e dos desafios perseguidos na aplicação das políticas públicas de cultura. Em seguida, são mapeados os resultados possíveis, identificados por meio da pesquisa teórica. Na terceira coluna, temos as armadilhas e os riscos e, por último, temos os apontamentos.

FIGURA 4 – Modelo Teórico

POLÍTICAS CULTURAIS - DIREITO À CULTURA			
DESAFIOS	RESULTADOS - INCORPORAÇÃO DO CAPITAL CULTURAL	ARMADILHAS E RISCOS	APONTAMENTOS A PARTIR DA TEORIA
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Democratização fruição, valorização, acessibilidade, fomento, financiamento, economia e consumo (Calabre, 2007). ▪ Fruição, participação, garantia e fortalecimento dos direitos de cidadania (Fortuna, 2002). ▪ Coesão coletiva, senso de pertencimento, melhoramento das condições de vida e integração dos pobres na sociedade (Katzman, 2006). ▪ Participação cultural ativa, crítica e criativa para o exercício da cidadania plena (Chauí, 2006). ▪ Oportunizar o acesso ao capital cultural às classes mais vulneráveis (Canclini, 1983; Botelho, 2006). ▪ Introduzir novos hábitos e nova visão sobre si mesmo (Motta e Schmidt, 2017). ▪ Qualificar o trabalho no campo cultural (gestão cultural), proteger e promover a diversidade cultural, preservar o patrimônio material e imaterial, ampliar a comunicação e possibilitar a troca entre os diversos agentes culturais, difundir os bens, conteúdos e valores oriundos das criações artísticas (PNC). 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Desenvolvimento e ascensão pessoal (Sachs, 2005; Motta e Schmidt, 2017). ▪ Novos hábitos e melhoria da autoimagem (Motta e Schmidt, 2017). ▪ Senso de pertencimento e integração (Katzman, 2007). ▪ Inserção Social e participação (Chauí, 2006). ▪ Melhoria da qualidade de vida (Katzman, 2006; Furtado, 1984). ▪ Crescimento profissional, profissionalização na cultura, criação de parcerias e surgimento de coletivos e de novos arranjos produtivos nas comunidades (Grodach, 2008). ▪ Construção de significado, de uma "vida que vale a pena ser vivida" (Abramovay, 2012). ▪ Autonomia e tolerância com as diferenças (Rao e Sanyal, 2010). ▪ Participação cívica, construção crítica e expressão de opiniões (Forenza, 2017). 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Tratamento não prioritário na agenda política (Corá, 2014). ▪ Vazio cultural (Frederico, 2013). Os recursos não alcançam os sujeitos que moram na periferia. ▪ Ausência de tradição acadêmica e falta de consenso decorrente de um tratamento desigual em vários momentos da história das políticas culturais nacionais (Rubim, 2007). ▪ Desconhecimento ou desconsideração (Simis, 2007). ▪ Baixa valorização da participação social (Martins et al, 2017); ▪ Assuntos da pasta da cultura tratados por áreas de educação ou turismo (Durand, 2001). ▪ Baixa importância dada pela administração pública à pasta da cultura (Martins et al, 2017). ▪ Indicadores de avaliação e mensuração de dados (Secchi, 2010); 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Refletir as necessidades das classes mais vulneráveis socialmente (Canclini, 1983, Botelho, 2006). ▪ Traçar metas (Botelho, 2006). ▪ Oportunizar o acesso ao capital cultural, em especial, a pessoas que se inserem em condição periférica na dinâmica social para que elas possam acessar o capital social (Souza, 2015). ▪ Ampliar o diálogo e a participação social, dar voz e ação política no campo da cultura. (Mendonça, 2007; Rao e Sanyal, 2017). ▪ Olhar de "baixo" para "cima" e das "margens" para o "centro", melhorias das estruturas, projetos e equipamentos culturais que permitam o acesso dentro e fora das periferias, que culminem em fruição individual, ao mesmo tempo em que estimulem o surgimento de novos espaços. (Furtado, 2002).

Principais desafios da Política Nacional de Cultura no que tange à inclusão dos sujeitos periféricos.
Resultados da incorporação do capital cultural a partir do acesso aos projetos culturais.

Fonte: Elaborada pela autora

3 ANÁLISE DOS DADOS

*Ao tornar-me uma narradora de vidas aprendi
que toda a vida é uma invenção própria.
Eliane Brum*

Os dados coletados para esta pesquisa, com objetivo de analisar a inserção no campo da cultura de sujeitos oriundos de periferias e as implicações decorrentes desse acesso, foram divididos em seis capítulos. O primeiro investigou como os entrevistados tiveram seu primeiro contato com a arte e a cultura e quais foram as implicações a partir da aquisição continuada do capital cultural. Foram observados, também, aspectos que permitissem a compreensão sobre o momento em que o consumo cultural passou a ser uma dimensão importante na constituição de suas identidades. Optamos por tratar esse capítulo em cenas, reunindo aquelas histórias que, de alguma forma, se entrelaçavam.

O segundo capítulo tratou da mudança e a escolha da cultura como profissão e as implicações dessa opção na identidade e na vida dos sujeitos. O terceiro capítulo tratou de analisar a relação dos entrevistados com as suas comunidades de origem, o olhar para essas comunidades e como elas olham de volta para esses sujeitos. O quarto capítulo trouxe a discussão sobre as políticas públicas e as influências nas atividades culturais desempenhadas por esses entrevistados e, na sequência, destacamos as dificuldades e as idiossincrasias no campo da cultura. O sexto e último capítulo foi dedicado a uma análise geral, trazendo notas importantes sobre as entrevistas e amarrando a discussão proposta por este trabalho.

3.1 A arte salvou a minha vida: a inserção no campo da cultura

*Amor de pai, negado!
 Informação, negado!
 Conhecimento, negado!
 Entregue ao descaso nasce mais um revoltado?"
 Letra da música do rapper Renegado*

Cena 1 – A Produtora

“Eu andei perdida e durante o tempo que eu andei perdida (dentro da minha cabeça) eu não sabia o que fazer nem para ser aceita. E a arte me salvou.” Assim se inicia a narrativa da entrevistada **Produtora**. Moradora ao longo de toda a sua vida em territórios periféricos, a entrevistada relatou as mais diversas dificuldades sofridas ao longo de sua vida, desde um casamento conturbado, que lhe fez passar por episódios de violência doméstica, sendo perseguida pelo marido durante quinze anos, até a experiência como vendedora ambulante de vassouras pelas ruas de Belo Horizonte. “O meu encontro com a arte foi quando eu vendia vassoura na rua. E era um trabalho sofrido vender vassoura na rua, mas eu precisava vender porque eu precisava trabalhar”.

A separação, com um filho pequeno, colocou a **Produtora** em uma condição financeira difícil, que lhe demandou que trabalhasse duro e tivesse a sensação de não ser aceita socialmente, nem mesmo pela família: “(...) depois que eu separei eu fui morar num quartinho sem banheiro, sem cozinha, sem nada. E, e, eu não tinha dignidade, não tinha respeito de ninguém, as pessoas me olhavam e não davam nada por mim.” O pouco acesso à direitos básicos, como: moradia, saúde, alimentação, educação e cultura trouxe uma situação difícil para a **Produtora** no campo social, que, de acordo com Souza e Grillo (2009), é algo cotidiano para grande parte dos sujeitos oriundos das periferias, que são os representantes da “ralé brasileira”.

O baixo capital econômico e as dificuldades relatadas pela **Produtora** denunciam o preconceito e sentimentos de dor, desamparo e indignidade, pela exclusão social proveniente de sua uma condição identitária como: mulher, desquitada, mãe e ambulante. “(...) um sofrimento de verdade, de dor, de ficar no sol o dia inteiro, de não ser bem aceita, de olhar pro meu filho e achar que ele não ia ter orgulho de mim. Não porque vender a vassoura na rua seja um trabalho ruim, mas é porque eu não ganhava pra manter o meu filho.” Mais do que a

privação econômica, a **Produtora** enfrentava a discriminação de uma identidade marginalizada, caracterizada por Rao e Sanyal (2010), como uma das dificuldades provenientes da desigualdade no campo social pela diferença na distribuição dos capitais.

Bourdieu (1996) aponta que as relações de forças mais brutais, no campo social, se dão pelo simbólico e, nesse sentido, as classes trabalhadoras (dominadas) que detêm apenas o corpo, o trabalho braçal e muscular (Souza, 2017), são extremamente desprivilegiadas. Seja pela baixa remuneração, pelo pouco reconhecimento das atividades realizadas, como também pela baixa autoestima e autoaceitação. No caso da **Produtora**, além das dificuldades financeiras, ainda havia uma dor, resultante do sentimento de inferioridade e vergonha. Souza (2000) e Mendonça (2011) afirmam que a hierarquia social e a posição em um campo desprivilegiado privam as pessoas de se sentirem estimadas, além de perpetuarem o preconceito.

A necessidade de um trabalho que lhe garantisse dignidade e o sustento financeiro foi o que levou a **Produtora** a buscar uma nova atividade profissional, que acabou surgindo “por acaso”. A oportunidade aconteceu quando a **Produtora** resolveu abordar um senhor na rua para lhe pedir emprego. Esse senhor era um ator e empreendedor reconhecido no cenário cultural mineiro. “Aí, quando eu vi esse homem sair, eu não pensei duas vezes, eu fui com as vassouras na mão e puxei ele pelo blazer lindo, ele olhou assustado. E eu falei com ele assim, "o senhor me arruma um emprego, eu estou cansada de vender vassoura na rua?". Até aquele momento, a **Produtora** não sabia de quem se tratava, ou qual seria a atividade desenvolvida por aquele distinto senhor, mas as roupas que ele vestia, a forma como ele se comportava e falava davam a ela uma certeza, sobre a posição hierárquica - obviamente superior - ocupada por aquele senhor no campo social.

Os sinais exteriores observados pela forma de vestir, andar, falar e se comportar chamou a atenção da **Produtora**. Esse conjunto foi amplamente discutido por Bourdieu (1990) e faz parte de um gosto (sinal incorporado), de acordo com Brito-Ribeiro e Hanashiro (2017). O *habitus* é produzido socialmente, é responsável por dividir a sociedade em campos, e caracteriza as pessoas pelas posições sociais diferentes que ocupam. A **Produtora** estava diante de alguém que não ocupava a mesma classe social que ela, logo, essa pessoa poderia ser alguém que pudesse lhe ajudar, ou interferir na sua condição de alguma maneira. De acordo com Bourdieu (1996), as posições sociais são decorrentes do acesso aos capitais e, nesse caso, havia um pressuposto para a **Produtora** de que o capital econômico, representado pela forma de vestir e falar do senhor abordado, sugeriria um maior destaque na posição social.

A ação da **Produtora** surtiu o efeito esperado e, após esse episódio, ela foi convidada a iniciar uma nova atividade profissional, como recepcionista em um Centro Cultural importante na cidade de Belo Horizonte. A entrevista relata que, antes mesmo de ter recursos para se tornar consumidora, ela começou sua carreira no campo da cultura. O baixo capital cultural, o gosto e o *habitus* não trouxeram à **Produtora** a experiência cultural como herança nos seus vinte anos vividos até então. Bourdieu (1996) afirma que o *habitus* é uma construção adquirida, especialmente, por meio da vivência familiar e denota o principal canal de acesso na construção do capital cultural.

Nesse renomado espaço cultural, a entrevistada fez sua carreira, passando por recepcionista, assistente de programação artística, coordenação e produção. Mas só aos 29 anos, e já trabalhando no campo da cultura, é que ela acessou um espetáculo cultural que marcou a sua vida. A **Produtora** atribui o resgate da sua dignidade ao pertencimento e ao orgulho em exercer uma atividade profissional que não lhe dava mais vergonha. Forenza (2017) aponta que o benefício mais comum em realizar uma atividade cultural é o fato de conhecer novas pessoas, aumentar o capital social e fazer novos amigos.

O trabalho também permitiu o aumento do capital econômico da **Produtora**, fazendo com que ela pudesse adquirir diversos bens que, até então, ela não possuía, tais como: um imóvel financiado em um bairro da zona norte de Belo Horizonte, veículo próprio e a volta do filho para morar com ela. A entrevistada relata com orgulho a sua contribuição para o capital cultural do filho, que já se graduou na PUC Minas e, também, estudou inglês. No campo da cultura, ela se tornou uma profissional reconhecida, respeitada e com produções de espetáculos que circularam em diversas regiões do país.

A construção do capital cultural individual e o acesso à cultura entre os entrevistados, neste trabalho, se deu de maneiras diversas. Seis entrevistados tiveram seu acesso à cultura por meio de projetos sociais realizados com leis de incentivo à cultura, e esse acesso ocorreu na infância. Quatro entrevistados relatam que apenas experienciaram alguma atividade artístico-cultural na fase adulta e outros três na juventude, por meio de atividades realizadas na escola fundamental, no ensino médio ou na faculdade. A herança familiar para construção do gosto e do *habitus* foi pouco identificada nas falas dos indivíduos no trabalho de campo para construção desta tese. A seguir, apresentaremos as demais histórias a partir dos seus respectivos encontros com a arte.

Cena 2 – O Maestro, a Professora e o Aluno

“Eu sou resultado de um projeto social”. Essa é uma das principais falas do entrevistado que vamos denominar como **Maestro**. **Maestro** teve seu acesso à cultura na infância, por meio de ações de um projeto social. Oriundo do interior de Minas Gerais, ele relata que nenhum dos oito irmãos se interessou, assim como ele, por atividades no campo da cultura. Assim como ocorreu com a **Produtora**, o **Maestro** também herdou um limitado capital cultural da sua vivência parental.

O ingresso do **Maestro** no campo da cultura ocorreu por meio de uma banda de música da sua antiga cidade, que durante muito tempo teve suas atividades suportadas pelas ações de responsabilidade social da principal indústria metalúrgica da região, incentivadas por meio da Lei Rouanet. Hoje, o **Maestro**, que dedicou sua carreira na área militar à música, atua à frente de um importante projeto, que há mais de duas décadas oferece a mesma oportunidade para outras crianças, residentes na periferia de Contagem, executado também com suporte das leis de incentivo. **Maestro** atua contra o que se classifica como redução da cidadania (Marino, 2014), advinda do baixo acesso aos direitos culturais e da divisão desigual na distribuição do capital cultural.

Por meio de projetos sociais associados ao aprendizado da música, os entrevistados, que vamos denominar de **Professora** e **Aluno**, também se inseriram no campo da cultura. O que os dois têm em comum é que ambos tiveram o ingresso no campo da cultura por meio de projetos sociais, que têm como objetivo a inserção social por meio da música erudita. Os entrevistados, **Professora** e **Aluno**, vêm de contextos sociais parecidos, classificados por Mota e Schmidt como “(...) um contexto caracterizado pela baixa preocupação com educação.” (Motta e Schmitt, 2017, p. 453). Isso ocorre porque a preocupação central é com a sobrevivência e o trabalho para sujeitos em condição econômica limitada. Nesse sentido, a professora afirmou que só depois de atuar há bastante tempo como professora em diversos projetos sociais, garantindo em primeiro plano os rendimentos necessários à sobrevivência financeira, é que veio o interesse e a sua decisão em fazer faculdade na área de música.

De acordo com a **Professora**, a música pode se configurar como um mecanismo de ascensão social para as crianças que ingressam os projetos sociais e que no seu trabalho busca sempre tirar o “máximo” do aprendizado dessas crianças. Diz, ainda, que sempre repete para elas: “Eu podia sentar nessa cadeira aqui e deixar vocês tocando de qualquer jeito, não ia gastar minha energia, mas eu não posso fazer isso. Porque isso é o contrário do que eu acredito.” A **Professora** afirma que acredita no poder da música como mote de transformação

e mobilidade social, pois viveu isso: “Eu acredito no que eu faço, eu acredito na transformação dentro do meu trabalho.” Motta e Schmitt (2017) apresentam experiências parecidas com um projeto de música. Os autores afirmam que a vivência musical traz benefícios que vão além da aprendizagem da música, que estão relacionados ao senso de pertencimento, senso de coletividade, autocontrole, disciplina e superação. Essas competências, desenvolvidas por meio do projeto, são incorporadas e têm relação direta com o futuro sucesso profissional e escolar, de acordo com Edgerton e Roberts (2014).

O **Aluno** atesta o comprometimento da **Professora** com o ensino da música, pois é ex-beneficiário de um projeto social, onde a **Professora** trabalha. Esse projeto, que é realizado em escola Municipal de uma cidade do interior de Minas Gerais, é executado há mais de uma década. Atualmente, o **Aluno**, que é oriundo da mesma cidade onde é realizado o projeto, mora na periferia de Contagem e cursa faculdade de música em Belo Horizonte. Mas alega que o seu ingresso no projeto social não foi uma escolha voluntária: “O que aconteceu foi que no dia em que eu me matriculei no projeto eu estava muito apertado pra ir ao banheiro, porque a professora de português não estava deixando eu ir. Aí a moça passou na sala avisando, né: ‘quem quer participar do projeto desce pra dar o nome’. Aí nisso eu aproveitei, desci, fui ao banheiro e tô aí desde então, né.”

Além desse episódio, o **Aluno** alega que a maioria dos colegas que participavam do projeto o faziam por causa da alimentação: “Aí eu passei a gostar demais do mundo da música, né, porque no primeiro momento, né, a gente, a maioria dos meninos ficavam no projeto por conta do almoço, que era um almoço maravilhoso que a escola dava, e ainda tinha docinho e suco natural, né.” E isso também continuou devido à programação de viagens: “Aí depois a gente foi ficando pelas viagens e pelas apresentações, até que a gente tomou gosto, né. Aí só tá lá quem gosta mesmo.”

Motta e Schmitt (2017) afirmam que é comum que as crianças permaneçam em projetos sociais por motivos secundários, como a alimentação. Só depois é que desenvolvem interesse pela ação em si e, por fim, vislumbram a oportunidade de mudar a própria vida. Assim aconteceu com o **Aluno**, que hoje vem reinventando a sua vida da maneira que lhe é possível. O entrevistado optou por fazer bacharelado na música em uma universidade federal em Minas Gerais e se mantém, atualmente, pela bolsa da faculdade e pela música, mas alega que nem sempre essas duas coisas pagam todas as suas despesas.

Cena 3 – O Cineasta e o Rapper

O acesso à cultura e a história do entrevistado que denominamos como **Cineasta** se difere um pouco das demais. O **Cineasta** não teve passagem por projeto social, mas teve seu primeiro acesso à cultura na infância, por meio da literatura. Em um período em que a família não possuía aparelho televisor em casa, **Cineasta** se refugiou e construiu significado por meio da leitura: “A minha formação cultural é, sem dúvida, o fator da ausência da televisão na minha casa, né, especificamente nos anos 80, onde televisão ainda era a principal fonte de consumo de cultura especificamente falando de periferias, né.”

O baixo capital econômico e as restrições religiosas não permitiam a presença do aparelho televisor na casa do **Cineasta** e o entrevistado atribui a sua formação no campo da cultura e toda a sua bagagem cultural, a partir dessa ausência. Assim se manifesta: “Eu nasci sem televisão. Não é que eu tive e de repente tiraram, eu nunca tive, eu cresci sem.” A falta de acesso ao popular conteúdo televisivo interferiu diretamente no processo de aquisição de capital cultural do **Cineasta** e nas suas escolhas futuras. o **Cineasta** atribui a ausência da televisão à construção do seu “fetiche” pela imagem.

O **Cineasta** cresceu com uma referência de leitor em casa, que era seu pai. O pai, marceneiro de profissão, estudou até a terceira série primária, mas era um leitor voraz, que consumia de tudo. “Você podia chegar um dia ele tava lendo Eça de Queirós, no outro dia ele tava lendo, ‘Western’”. Além disso, o pai comprava jornal três vezes por semana. “(...) a gente era muito pobre a ponto de por várias vezes esse jornal servia como papel higiênico porque era uma opção dele assim, então, ele tinha essa necessidade, não saía, não fazia nada, tinha necessidade de ler.” Embora não possuísse capital econômico para o consumo cultural e, também, não estimulasse diretamente a aquisição do capital cultural do filho, o pai do **Cineasta** interferiu na construção de um capital cultural, por meio de seu exemplo como leitor.

Cineasta é o sétimo filho da família e uma outra forma de aquisição de capital cultural na infância, citada por ele, foi o acesso a um rádio: “(...) então o rádio ouvia futebol, ouvia música, mas era um rádio AM”. Mais adiante na sua formação como leitor, ele se dedicou à leitura de periódicos como o Almanaque Abril, quando afirma que começou a ter mais contato com programações e conteúdos do campo da cultura: “Passo a consumir cultura a partir do que se falava sobre cultura. É, obviamente eu nunca tinha ido no teatro, nunca tinha. Eu entrei no teatro a primeira vez adulto”. Por fim, o acesso ao cinema só aconteceu aos onze anos, quando a irmã o levou para assistir ao filme Os Trapalhões.

Embora a família do **Cineasta** fosse religiosa, ele afirma que não havia censura em termos de leitura: “Porque lá em casa também, não tinha filtro, tudo que entrava qualquer um podia ler, eu li Nietzsche, acho que com 13 anos de idade, assim sem ter noção do que que eu tava lendo, era um livro, tava lá em casa, assim, falei então, vou ler, nem sei quem levou.” Nesse sentido, o **Cineasta** acredita que o seu acesso à cultura não teve uma interferência parental direta e também não seguiu uma linha formal. Entretanto, a ausência de restrições e uma liberdade no acesso ao conteúdo literário e radiofônico permitiram a construção de um gosto cultural particular, que lhe conferiram uma posição de referência na comunidade, uma distinção pelo seu diferenciado capital cultural (Bourdieu, 1996). “Eu vinha de um lugar onde as pessoas não liam, e eu me sentia privilegiado e eu gostava dessa coisa do acúmulo, eu acumulava conhecimento.”

As transformações vividas pelo **Cineasta** no processo de encontro com a arte e escolha profissional são destacadas por ele como uma mudança importante na sua identidade: “O meu caso é bem notório assim, porque, muda tudo, né, pra mim muda tudo.” Para o **Cineasta** a mudança interna refletiu em mudança radical em seu gosto pessoal, no aumento de seu capital social, nos lugares onde frequenta e em seu consumo cultural:

Cara, eu mudei meu paladar, porque eu começo a acessar coisas. (...) e aí eu mudo pra Dinamarca, e aí, sabe, eu aprendo inglês, que eu não sabia falar inglês, eu aprendo. Sabe? E as coisas foram acontecendo na minha vida, e aí eu mudo meu modo de vestir e as pessoas falam: “cara é muito doido ver foto sua hoje e ver foto...” “Hoje o Facebook colocou uma de 9 anos atrás, meu estilo de roupa, você me conheceu, eu usava camisa polo, usava sapatênis, eu não usava barba”. E isso vai mudando, você vai alterando sem perceber. “A, mais porque que você altera?” Não sei, altera porque é o meio e você vai absorvendo essas coisas, então tudo altera. É a minha percepção de mundo e a percepção do mundo sobre mim, que eu acho que talvez seja até mais forte, como o mundo me olha e menos como eu olho pro mundo. (Cineasta)

O **Cineasta** afirma que sempre desejou ir além do lugar onde nasceu, muito embora ainda more hoje na periferia por uma escolha pessoal. “Eu lembro que eu era criança eu cheguei pra minha mãe e falei: mãe eu quero viajar pelo mundo. A minha mãe: ah tá bom”. O contexto de baixo capital econômico inviabilizava o sonho de construir um capital cultural naquele momento. Motta e Schmitt (2017) afirmam que a desigualdade social, trazida como algo natural, reforça o pensamento de que a origem social é definida desde o berço e dificilmente pode ser mudada ao longo da vida. Para os autores, “os sonhos tendem a ser modelados pelo contexto social.” (Motta e Schmitt, 2017, p. 452). Isso se reflete na resposta descrente da mãe ao **Cineasta** e se repetiu na história pregressa do entrevistado, que diz: “(...)

eu vim do lugar que você é desacreditado o tempo inteiro, cê leva até na farra, porque você cresce sendo desacreditado, ninguém acredita, ninguém acredita. E não acredita porque a descrença ela é, ela é tocável, né. Como é que você vai acreditar?”.

As crenças limitantes, abordadas pelo **Cineasta**, de acordo com Motta e Schmitt (2017), fazem com que pessoas de territórios periféricos não vislumbrem possibilidades para além de suas comunidades. As referências limitadas de vida são pouco incentivadoras para progredir e seguem restritas aos limites das comunidades. Essas crenças contribuem para a perpetuação do preconceito, mantêm a estrutura hierárquica social rígida e geram tensões e lutas simbólicas pela divisão incongruente dos capitais (Bourdieu, 1999; Souza, 2000 e Mendonça, 2011).

O descrédito citado pelo **Cineasta** também foi destaque na vida pregressa do **Rapper**, de modo que o entrevistado considera a arte como a responsável pela sua sobrevivência em vários aspectos: “Primeiro, salvou minha vida, né, literalmente falando. Porque eu era um cara sem muita perspectiva, né, porque sou filho de mãe solteira, desempregado naquele lugar, naquela situação ali. O mais provável da minha vida era me tornar um traficante mesmo.”

Rapper teve seu acesso à arte também na infância, por meio de uma iniciativa social em sua comunidade, na periferia de Belo Horizonte. E a cultura lhe trouxe outras habilidades e despertou outro lado desconhecido por ele: “(...) a cultura me deu acesso, né. Acesso a entrar numa biblioteca, acesso a, de ler livros, acesso a ver filmes, a ouvir músicas e aquilo ali foi me desconstruindo, né, foi tirando essa brutalidade que tinha, né, em mim, pra ser outra pessoa.” O encontro com a cultura definiu a identidade do **Rapper**, nas suas palavras:

(...) mudou a minha vida naquele momento ali, porque eu comecei a viver da minha arte, né. E eu me encontrei em outro lugar, literalmente, né, porque, pô, pude dar uma casa pra minha mãe, né, pago as minhas contas disso daí, né, já conheci 15 países, é, hoje a minha perspectiva de vida ela é muito melhor do que era antes, né. E a da minha família também. (Rapper).

Vindo da periferia, negro, filho de mãe solo, com pouco acesso ao capital cultural. **Rapper** entendia bem como se dava a divisão da sociedade entre classes (Bourdieu, 1996; Souza, 2015), muito citada em suas músicas, e a sua posição social que não trazia boas perspectivas naquele momento. A “salvação”, nas palavras do **Rapper**, se deu pela construção de um capital cultural, possibilitado por meio do acesso a um projeto social, que permitia o exercício da democracia cultural (Lopes, 2015; Botelho, 2016), por meio de um projeto de capoeira, frequentado pelo entrevistado. O projeto foi responsável pela melhoria da sua estima

e pelo início da construção de seu capital social e sua futura acessão como líder na comunidade.

Cristalizar um estigma, virar estatística ou trilhar um novo caminho? Reinventar a vida, da maneira possível diante dos fatos, foi a escolha do **Rapper**. A subversão veio por meio da arte, destacada como “salvação”, nas suas palavras difundidas por meio de seus trabalhos na música.

Cena 4 – O Gestor, o Palhaço e a Atriz

Gestor teve seu ingresso na cultura no início da sua juventude, ao término do ensino médio, quando precisou organizar sua própria formatura: “Foi no ensino médio a minha primeira experiência com evento mesmo foi a minha própria formatura”. Produtor, ator e gestor, ele iniciou seu trabalho na organização de eventos culturais e, só mais tarde, é que se sentiu atraído por se tornar artista e iniciou uma formação em artes cênicas.

O **Gestor** afirma que o acesso à cultura lhe proporcionou novos contatos: “Eu tenho contatos hoje assim que eu não imaginava ter e que me ajuda e ajuda outras pessoas até em outras áreas (...). Então assim, é algo que eu, se eu não estivesse do lado nessa área de cultura, eu não teria esse acesso (...).” O capital social do **Gestor** foi exponencialmente incrementado à medida que ele aumentava seu capital cultural. De acordo com Bourdieu (1996), há uma relação direta entre os capitais mobilizados, pela qual um interfere na aquisição de outro.

Outro ganho para o **Gestor**, por meio do acesso à cultura, é a possibilidade de conhecer outros países e outras culturas: “Eu também não me imaginava nunca assim ir pra fora, ir pro exterior, pra outros países em turnês. Era uma realidade que pra mim estava bem distante e que eu consegui assim ver nitidamente que era possível por meio mesmo desse acesso à cultura”. O movimento de aquisição e mobilização dos capitais, cultural social e econômico, foram possibilitados por meio do trabalho no campo da cultura. O entrevistado alega que esse acesso poderia ter sido mais dificultado, se fosse por outras vias. Ele afirma ter conhecido onze países em função de seu trabalho como gestor cultural, em projetos realizados com Leis de Incentivo.

O entrevistado, que denominamos **Palhaço**, teve seu primeiro acesso à cultura na juventude, começou seu trabalho na palhaçaria, após participar de um *workshop*, em uma cidade há 30 km da sua, pois mora no interior. Após essa formação, o entrevistado começou um trabalho como ator e se apresentava na igreja, encenando o evangelho. O trabalho foi, aos

poucos, sendo moldado e ele alega ter se profissionalizado por meio de oficinas, ofertadas por projetos realizados em sua cidade, com recursos de leis de incentivo à cultura. A produção cultural surgiu em seguida, na medida em que a oferta cultural aumentou em sua cidade, e foi preciso de alguém que resolvesse os problemas. “Ah, olha, eu, uma coisa que eu gosto muito é de produção, principalmente quando tem problema pra resolver. É bom sabe? É, a produção cultural, às vezes, dá desafio, chega lá, teve um probleminha tem que resolver”.

Por meio da sua atividade na cultura, o **Palhaço** adquiriu novas competências, melhorou sua performance em público e aumentou seu capital cultural e social, chegando a se tornar uma referência em cultura em seu município. O entrevistado prestou serviços como presidente da Câmara Municipal, em seu mandato como Vereador, e atualmente é uma liderança bastante respeitada e ouvida no campo da cultura.

A entrevistada que vamos denominar de **Atriz** teve uma história diferente das demais. Seu primeiro acesso à cultura aconteceu na infância, estimulada por seu pai que trabalha com artes visuais. A **Atriz** iniciou a sua formação em teatro aos treze anos, por meio de um projeto social, onde permaneceu até os 18. Após essa etapa, ela optou por cursar teatro na graduação e se mudou da sua cidade. No período em que morou no interior, o contato da **Atriz** com a arte se deu pela formação artística, ofertada por um grupo de Belo Horizonte, que ia semanalmente até a sua cidade:

E minha cidade é uma cidade muito escassa de cultura, de arte. Ah, então, por exemplo, eram raras as vezes que eu podia assistir algum espetáculo teatral, e, normalmente, quando eu assistia era só algum espetáculo de rua que tinha mais ou menos de uns três em três anos, de algum grupo de Belo Horizonte que ia lá. (Atriz).

Interessante observar que, mesmo havendo um o gosto pelas artes, herdado pela **Atriz** familiarmente, ainda assim ela se viu privada na construção de seu capital cultural pela localização geográfica de seu município, que limitou, até certo ponto, a sua vivência no campo da cultura.

Bourdieu (1996) afirma que sujeitos em posições mais privilegiadas, devido às diferentes classes que ocupam e aos capitais que acessam, chegam a desenvolver *habitus* diferentes daqueles que não acessam os mesmos recursos. No caso da **Atriz**, para que fosse possível ampliar seu capital cultural e social, foi necessário abandonar sua cidade de origem e partir para novos desafios em novas cidades e espaços.

3.2 Eu vivo da minha arte: profissão na cultura, dor e glória

Ser artista é ser empreendedor
(Tommasi, 2013, p. 23)

Cena 1 – Eu, produtora e... Uber

Para a **Produtora**, o trabalho no campo da cultura trouxe o respeito e a dignidade:

E junto com o teatro na minha vida aí veio o respeito. Veio a dignidade. Porque assim: ‘olha, ela trabalha no teatro, ele trabalha num grupo famosíssimo, ela foi recepcionista lá e, e ela foi promovida’. Então a coisa já mudou de figura, tanto na minha família, como nas pessoas de um modo geral. (Produtora).

Para Motta e Schmitt (2017), o processo de transformação se inicia a partir da criação de uma nova visão sobre si mesmo. Isso permite que o indivíduo se coloque no centro das análises e de suas ações de mudança, assumindo o protagonismo de sua vida.

O lado sombrio do trabalho na cultura, de acordo com a **Produtora**, é o trabalho por projetos, que não lhe permitiu muito planejamento de vida e financeiro: “Isso depende muito de projeto pra projeto, tem projeto que você consegue ganhar melhor (...). Tem trabalho que não, você é contratado pra ir não sei pra onde, pegar não sei quantas horas pra chegar lá e ganhar trezentos reais.” A remuneração nem sempre correspondente ao esforço demandando, de acordo com ela e, em alguns momentos, foi preciso recorrer a outras fontes de recursos: “Se fosse justo, eu não teria que ter trabalhado no Uber praticamente o ano passado inteiro, né, não é justo.”

No campo da cultura, o aumento do capital cultural, na maioria das vezes, resulta no aumento do capital social e no reconhecimento, mas nem sempre esse esforço vem acompanhado de um aumento no capital econômico, como defendeu Bourdieu (1996), especialmente para aqueles que trabalham por meio de projetos suportados pelas leis de incentivo à cultura. A **Produtora**, embora tenha uma carreira reconhecida, relata que, nos dois últimos anos, teve que complementar sua renda fazendo trabalhos no Uber:

(...) peguei meu carro e fui trabalhar de Uber pela cidade afora, porque eu não tinha grana pra me manter e eu precisava me manter. A reserva que eu fiz durou, a reserva de grana que eu fiz durou só uns seis meses e eu fiquei mais de ano assim, sem conseguir trabalhar direito, sabe? (Produtora)

A **Produtora** afirma que para trabalhar no campo da cultura você precisa ter planejamento para conseguir se organizar para os tempos mais difíceis, quando há poucos projetos ou demanda. Ao ser perguntada sobre o futuro e sobre aposentadoria, a **Produtora** afirma que ainda não se aposentou: “Ainda não, aos cinquenta anos, depois de dezoito anos de profissão, ainda não. O que eu faço, como eu sou uma pessoa que tem os olhos bem abertos, para a minha realidade, de periferia de, de pobre de marre de si, eu faço o meu próprio planejamento.” Diz que, mesmo quando puder e conseguir se aposentar, ela ainda pretende trabalhar com arte: “Sempre, sempre, eu posso mudar pro interior pra viver essa aposentadoria, mas sempre trabalhando com arte.”

O planejamento do trabalho e de vida é citado por todos os entrevistados como algo fundamental na carreira profissional no campo da cultura. Mas, tão importante como o planejamento, é a flexibilidade para tratar das sazonalidades e mudanças ao longo do processo. Corá (2016) afirmou que o trabalho por projetos dificulta ainda mais o trabalho no campo da cultura e a construção desse planejamento. Isso acontece porque os projetos, atrelados às leis de incentivo, recebem investimentos para sua execução em um período de doze meses e se torna complicado pensar a longo prazo, se a garantia se resume a um ano de execução do projeto. Essa dor é perceptível na fala do entrevistado **Professor**:

Um projeto cultural, digamos que ele aconteça de janeiro a dezembro, desse ano, se ele aconteceu de janeiro a dezembro pode ter certeza, tem um ano e meio, dois anos atrás você já tava planejando, escrevendo, aprovando planilha, submetendo a Ministério, à Secretaria, atendendo diligência, fazendo, agora tem que fazer orçamento. (Professor).

Além do desafio de construir uma estratégia a longo prazo, nas entrevistas realizadas, foi comum o relato de dificuldade em se trabalhar com projetos afetos às leis de incentivo por vários motivos: mudança de governo; alterações recorrentes nas leis de incentivo e nas políticas públicas; redução de orçamento do estado e da união; mudança de estratégia das empresas incentivadoras; dentre outros. Todas essas dificuldades trazem a profissão no campo da cultura para um campo de forças (Bourdieu, 1996), marcado por lutas pela sobrevivência, estima, reconhecimento, manutenção e participação.

Cena 2 – Remunerado, *pero no mucho*

O **Cineasta** afirma que o primeiro salário formal, como profissional na cultura, lhe permitiu se considerar um trabalhador do campo da cultura: “Eu acho que quando é, eu comecei a ganhar dinheiro assim (...) acho que foi a primeira vez, de fato, que eu senti, que eu produzi algo, que aquilo, enfim, que eu poderia viver daquilo”. O entrevistado escolheu trabalhar com produções de arte, em detrimento de produções mais industriais e comerciais que são as áreas mais bem remuneradas no audiovisual. O **Cineasta** vive hoje o resultado dessa escolha e, embora o trabalho lhe garanta fazer o que gosta e ter mais qualidade de vida, nem sempre é fácil: “(...) então a grana é bem mais curta, bem mais apertado viver. Mas eu prefiro viver assim e viver bem, né, tendo uma vida razoável, mas tendo essa qualidade”.

O **Cineasta** afirma que, no início da sua carreira, sofreu muito preconceito da família pela sua escolha profissional e que isso apenas mudou quando seu trabalho passou a ser reconhecido pelo público: “Mas quando eu passo a ter esse reconhecimento muda tudo, porque eu passo da categoria de vagabundo pra alguém que as pessoas tão olhando e quando isso acontece eu já tinha 32 anos de idade.” As dificuldades no início da carreira levaram o entrevistado a um processo depressivo forte por ter que trabalhar em outros empregos para se manter:

Porque, é isso, eu cresci ouvindo isso, porque eu não parava em emprego, eu não tinha, a, quando, porque eu não conseguia em emprego porque eu sabia, eu entrava em depressão, eu tomei remédio antidepressivo algumas vezes porque eu não, eu não conseguia, pra mim era dolorido demais, é não criar nada e tá ali, não há nenhum negócio pra esse tipo de trabalho, minha família toda faz, é só uma questão minha. Eu não conseguia, eu não conseguia mesmo, era físico, eu adoecia é, eu adoecia com qualquer tipo de trabalho. (Cineasta).

A entrevistada que vamos denominar de **Advogada** é gestora e advoga no campo da cultura. Afirma que está satisfeita com seus rendimentos e condições de trabalho na área: “Hoje, eu sou arrimo de família, né. Eu que sustento a minha casa. E a minha sustentação vem da cultura. Então, assim, hoje tudo que eu tenho vem do trabalho. Então assim, eu me considero superbem sucedida (...)”. A entrevistada atua em uma das áreas mais bem remuneradas e mais demandadas do campo da cultura, que é o direito cultural. Atualmente, é praticamente inviável ter um projeto incentivado por meio das leis, sem contar com o suporte de um advogado, seja na concepção, ou na prestação de contas, isso porque, como já foi

citado anteriormente, as leis de incentivo mudam a todo o momento e qualquer deslize pode suscitar na devolução de recursos ao erário, ou na inviabilização da execução do projeto.

É o que relata o **Professor** sobre as muitas dificuldades no campo da cultura, como exercício da profissão, em especial pelo trabalho por projetos aprovados nas leis de incentivo, que na visão dele dificulta ainda mais. O entrevistado afirma que

(...) a remuneração desse campo é uma remuneração muito baixa. Não só é baixa como ela é irregular, e, e ela tá feita, como eu disse, por políticas instáveis, então eu corro o risco de acordar e alguém falar: a não, suspendeu a lei de incentivo, então ano que vem não tem mais nada, né. (Professor).

Sanson (2009) denunciou que o estado exerce um biopoder na condução das leis de incentivo, pois, ao mesmo tempo em que ele administra, cria manuais, leis, formulários e instruções normativas, que são instrumentos para orientar o campo da cultura, ele também investe nos projetos que acha mais pertinentes, e, por fim, fiscaliza a execução dessas ações.

No passado, o **Professor** optou por deixar um trabalho estável no campo da cultura, como gestor de incentivos de uma multinacional, para exercer uma atividade mais próxima do campo e do público. O **Professor** denunciou também que as fases mais importantes no processo, que são a elaboração e o planejamento, não são remuneradas no campo da cultura, como ocorre em outras áreas, como a educação, por exemplo. Segundo ele: “Fases em que você está mais preocupado com, com o negócio, não é, não tem remuneração, né, é diferente de outras áreas da produção, né.” Essa fala do **Professor** denuncia o fato de que a remuneração nos projetos incentivados apenas se inicia no início da execução, mas para se chegar, de fato, à produção é necessário um passo anterior, que se inicia com etapas como: criação, elaboração, argumentação, levantamento de custos e pesquisa, seguidos pela inserção e submissão das propostas à Lei de Incentivo, para posterior captação, que podem levar de um há dois anos trabalho, que não são considerados como custos eventuais do projeto.

Outra sensibilidade no campo da cultura, sinalizada pelo **Professor**, é a política cultural: “Os governos podem cortar, cessar esses investimentos de uma hora pra outra, sem prévio aviso. Então de forma que a gente trabalha numa insegurança muito grande, né.” Essa falta de clareza e segurança compromete o planejamento financeiro e de vida. O entrevistado afirmou que estava há sete meses aguardando a liberação de um projeto realizado com Lei de Incentivo à Cultura. Para reduzir custos e conseguir se manter apenas com os recursos provenientes do trabalho no campo da cultura, o **Professor** trocou a vida em Belo Horizonte pelo interior, mas isso apresentou perdas do ponto de vista do contato social e trabalho.

A **Facilitadora**, que também trabalha com formação, gestão e produção cultural para públicos mais vulneráveis no campo da cultura, afirma que a sua “motivação é dez”, a qualidade de vida é boa “(...) porque ela me permite ter flexibilidade, conhecer muita gente, então é ótima” e a remuneração é adequada. Afirma que “(...) as condições de trabalho, não vou falar precária, porque também é exagero.” Mas, de vez em quando, há necessidade de realizar trabalhos em lugares de extrema pobreza, desigualdade e risco social, ou até mesmo interior do estado, onde não há hotel, internet ou espaço físico adequado para as ações.

As falas da **Facilitadora** apontam uma situação recorrente para os profissionais que têm projetos e produções com o propósito de promover a democratização do acesso e a criação de subsídios que permitam, de fato, a democracia cultural (Lopes, 2015 e Botelho, 2016), ou ainda formar gestores e profissionais para atuar no campo da cultura. A atuação em regiões periféricas traz um trabalho em condições mais precárias, como denunciou a **Facilitadora**. Na contramão da importância dessa ação e do que preconizam-na teoria - as políticas públicas, há um baixo investimento financeiro do estado, poucos editais de fomento e pouco apoio da iniciativa privada. Isso porque a visibilidade dessas ações é relativamente baixa, o resultado demanda ações coordenadas de longo prazo e poucos são os profissionais do campo da cultura que se dispõem a atuar nesse formato.

Cena 3 – Mas você trabalha com o quê?

Os entrevistados **Aluno** e **Atriz** estão na mesma fase da carreira e enfrentam dificuldades parecidas, mas em áreas distintas no campo da cultura. Ambos são estudantes e enfrentam desafios como iniciantes para se inserirem no mercado, além de conviver com a pressão familiar para buscarem um emprego formal em outras áreas de trabalho: “(...) é como eu disse que ainda eu to tentando me firmar nisso, ah eu não posso dizer que eu já vivo com música ainda, porque isso é realmente muito difícil.” (Aluno).

A **Atriz** relata que há uma dificuldade da família em entender a sua escolha profissional como artista, quando se há outras com mais possibilidades de retorno imediato, especialmente no campo financeiro: “É que eles me apoiavam seguindo a arte como *hobby*, mas não como profissão.” Afirma a entrevistada que relata que muitas vezes ouviu da família o questionamento sobre a sua escolha profissional. Motta e Schmitt (2017) apontam que familiares de alunos de um projeto social passam por situação parecida, isso porque gera “(...) nas famílias não só receio de ser apenas uma diversão, mas também a ideia de não levar a

nenhum emprego.” (Motta e Schmitt, 2017, p. 454). O apoio da família é essencial, como citam os autores, mas não foi comum no caso dos entrevistados. No caso da **Atriz**, há ainda uma dificuldade em lidar com a sua ansiedade e a sua pressão própria, que já a levaram até mesmo a procurar emprego em outras áreas:

É, durante um tempo eu estive procurando emprego aqui em Belo Horizonte e sem calcular o quanto isso seria prejudicial no sentido de, por exemplo, eu estudo é à tarde, eu tenho aula no teatro e à noite eu tenho aula na música. Então o meu tempo pra trabalhar seria de manhã, mas isso seria prejudicial pra mim, porque durante esse tempo eu não poderia estar dedicando aos estudos, na música, aos ensaios. Então, às vezes, essa pressão vem de mim mesma, porque, é eu preciso de ter algum rendimento, e a música não tá me proporcionando isso, por enquanto. Então, por exemplo, ah esses dias eu estou costurando, ah então isso tá me garantindo alguma coisa. E é bom porque é um trabalho que eu posso fazer em casa. (Atriz).

O **Mestre** diz que a sua vida pessoal e a profissional se confundem a todo o momento, ele afirma que quando trabalhava com engenharia isso não ocorria: “Por exemplo, na época da engenharia menos, influenciava menos, porque eu tinha horário. Ia lá, batia cartão e ia embora pra casa, curti ali meu descanso, férias remuneradas, tudo ali bonitinho, CLT. Hoje em dia não. Hoje em dia influencia diretamente.” O entrevistado alega que é muito comum trabalhar muitas horas por dia e ter uma carga de trabalho exaustiva para conseguir se manter. “Hoje em dia eu sobrevivo enquanto MEI. Levo trabalho pra casa, eu trabalho final de semana.”

O **Mestre** diz que transita entre ações sociais, culturais e iniciativas de empreendedorismo para se manter. Além disso, grande parte da sua renda é oriunda de uma publicação, de sua dissertação de mestrado e de palestras que realiza em todo o território nacional. O entrevistado aponta o risco de viver refém do estado, por meio das leis de incentivo: “(...) eu tenho uma preocupação muito grande de não ficar refém de lei de incentivo, sabe? De não ficar refém de uma fonte só.” Para ele, enquanto a área social, fica à mercê só do assistencialismo, o campo da cultura se prende às leis de benefício fiscal brasileiras e “quando não tem nenhum nem outro é natural que elas fechem as portas.”

Então, eu posso pensar assim que hoje eu procuro trabalhar fontes de financiamento, sabe? Que não são só a cultura. Então, a gente extrapolou um pouco essa questão cultural, a gente pensa hoje o direito da cidade. É muito mais amplo. Então, a gente... eu já atuei em projeto de mobilidade urbana, projeto de qualificação, qualificação do espaço público. A gente reforma os ambientes do bairro que dá uma repercussão bacana. (...) A gente vai pensando projetos, propostas, mas sempre pensando em desenvolvimento local. (Mestre).

Outra argumentação do **Mestre** é que, muitas vezes, o seu trabalho é confundido com lazer, no sentido ruim da palavra:

Ah, o cara vai lá acompanhar um grupo de grafiteiro.” “Ah o cara foi numa formação sobre identidade negra”. Isso não é considerado trabalho e, ao mesmo tempo que eu tô trabalhando, ao mesmo tempo que eu tô fazendo esse trabalho, eu tô tratando das minhas relações pessoais, sabe? (Mestre).

Outro questionamento do entrevistado é sobre o trabalho por projetos, que inviabilizam a transformação social em longo prazo:

Porque a gente não quer só executar o projeto cultural, a gente tem um compromisso com a transformação social. Mas pra você promover essa transformação, ela exige que seja feito um trabalho de longo prazo, e nem sempre as formas de financiamento que existem nos dão condições de trabalhar a longo prazo. (Mestre).

O entrevistado fala de sua preocupação na efemeridade das relações: “(...) porque eu não sei como que vai ser daqui a dois anos, quem que vai tá junto com a gente nessa questão do apoio, do financiamento, de execução e tal. Então, é uma, é isso... essa dificuldade de ter de se pensar como financiar as ações a longo prazo.”

Sobre o reconhecimento da sua atividade profissional, o **Cineasta** afirma que sempre surgia um certo constrangimento quando as pessoas lhe perguntavam a sua profissão: “(...) até pouco tempo atrás eu respondia: mas você vive de quê? Eu tinha que para assim, cara, eu vivo de cinema. Eu vivo disso, não só vivo, eu vivo, como, viajo, compro roupa, gasto, bebo, com isso. É isso que me sustém.” O sustento pelo seu trabalho na arte lhe deu maior crédito e dignidade e gerou respeito junto aos seus familiares: “(...) é, as pessoas me respeitam na minha família. Porque sabe que eu sobrevivo. É, é muito doido. Porque eu consigo viajar, eu consigo comer bem, eu consigo vestir as minhas roupas, e isso gera respeito.” Mas chegar nesse patamar de reconhecimento não foi fácil para o **Cineasta**, demandou tempo e só aconteceu, recentemente, após o reconhecimento público de seus filmes.

3.3 Retorno às origens: o espiral

Estar na periferia é afeto, mas ao mesmo tempo é um ato político e de resistência, defende o **Cineasta**, que mora na mesma casa onde nasceu, na periferia de Contagem. Para ele, o retorno ao lugar onde você nasceu nunca é da mesma maneira, e ele nunca vai “superar” a periferia, porque nunca vai sair dela, ou ela dele: “(...) mas eu falo que não é, eu não, eu nunca vou ter uma história de superação porque eu nunca vou superar a periferia, eu nunca vou sair dali, mesmo que eu saia.”

O entrevistado já morou em diversos países do mundo e desenvolveu um importante capital social devido ao seu trabalho no campo do audiovisual, mas sempre retorna à periferia. Nas palavras dele: “como se fosse um espiral”. Afirma: “(...) eu fico numa espiral mesmo. Saio, volto. Só que eu nunca volto igual, é um espiral por isso, né, (...)”. A inspiração do trabalho do entrevistado vem da periferia e a sua relação com a periferia é “umbilical”.

Eu acho que a primeira relação ela é umbilical, eu morava na, na mesma casa que eu nasci. Eu morei na Argentina, por seis meses, eu morei em Portugal por um ano, eu morei na Dinamarca por quase cinco. Mas eu sempre voltei, então estar ali, hoje, especificamente, é ainda mais distinto porque, de certo modo, tem todo o campo afetivo, mas, também, mesmo que de modo inconsciente, não é tão inconsciente o posicionamento. Então estar ali, manter a minha casa, e voltar sempre a morar ali é um gesto político também, porque é uma escolha. Eu posso morar em qualquer lugar, diferente deles, diferente de muitas pessoas que tão ali, eu volto, né, então, eu volto é, até de certo modo, sob uma certa incompreensão no início. Muita gente me falava: mas porque que você mora aqui ainda. Hoje eles compreendem mais, quando eles viram o filme. É, hoje eles entendem que esses filmes só existem, porque eu sigo lá. (Cineasta).

A periferia, que é inspiração para o trabalho do entrevistado, “É o lugar de onde eu venho de fato que me molda muito.” O **Cineasta** relata que hoje diz se sentir, de fato, ouvido:

(...) hoje posso exprimir opinião, hoje eu posso falar o que eu quero, não o que eu quero, mas hoje eu posso falar muitas coisas, eu sou ouvido. Hoje quando eu vou abrir minha boca pra falar eu sou ouvido, a minha opinião interessa a algumas pessoas, talvez não todas, hoje eu diálogo com o mundo a partir da minha arte. (Cineasta).

O entrevistado relata que, antes, as pessoas tinham vergonha de falar de onde vieram, mas muitas transformações vêm acontecendo.

Tommasi (2013) chama a atenção para o crescimento do orgulho de ser da periferia, como uma experiência única. “Nesse sentido, ser ou não da periferia é um dado fundamental

que legitima a fala” (Tommasi, 2013, p. 26). Esse fato também é observado na fala da **Produtora** que relata, categoricamente: “eu acho delicioso ser da periferia”. A entrevistada afirma que, embora hoje não more mais na casa de origem, ainda mantém contato ativo com a comunidade, frequenta e sua família ainda reside no lugar onde cresceu. “Tenho orgulho, sou muito respeitada e os festivais que acontecem na periferia eu participo, geralmente não participo na produção não. Participo como público, sabe?” Ao ser perguntada sobre como a periferia lhe enxerga, a entrevistada afirma: “(...) eles me veem muito mais do que eu sou, eles me veem como uma produtora de grande sucesso e que tem dinheiro, na verdade não é.”

A **Produtora** afirma que tem um projeto, em fase de implementação, de futebol na periferia que acontece com recursos próprios, com objetivo de inserção social:

(...) ele não acontece com dinheiro de ninguém, por enquanto ele acontece só com o nosso esforço. A gente escreveu agora, é um projeto de futebol para as crianças da periferia porque a gente já percebeu que quando eles vão pro teatro ou pro futebol eles saem das drogas e muitos nem entram. (Produtora).

A **Produtora** afirma que essa ação faz parte de um legado: “Como uma atividade social, como uma forma de contar a minha história pra eles, e como uma forma de tirar esses meninos de, de ficar olhando traficante e ficar achando que é bonito ser traficante (...)”.

Forenza (2017) afirma que pessoas envolvidas artisticamente em projetos tem níveis mais elevados de preocupação com a democracia, cooperação e maior participação cívica. Isso foi observado nas falas de todos os entrevistados. Há um intenso envolvimento e preocupação com o acesso e o direito não só das suas próprias comunidades, mas também demais áreas periféricas. A vivência pessoal em situação de redução da cidadania (Marino, 2014) é mote para o esforço de execução de um trabalho que resulta na inclusão de outras pessoas em situação de vulnerabilidade.

A **Facilitadora**, que trabalha com diversos grupos em vulnerabilidade, oferecendo conteúdos de formação em gestão, produção e empreendedorismo na cultura, afirma que hoje não é mais da periferia e, para ela, a periferia, mais do que um espaço físico, é um território simbólico. “Então hoje eu sou, hoje eu sou de uma classe é, privilegiada, e a periferia é todo esse lugar do não acesso, do não, não representativo, do valor que não corresponde.” Para a **Facilitadora**, nas artes existem áreas que também estão localizadas em um patamar periférico em relação às demais:

Então, o artesanato muitas vezes ele é periférico. Então, se é artesanato é barato, é, é simples, é rudimentar, aí se é arte popular já tem um outro lugar. Agora se é design aí fica chique e, às vezes, você pega e é o mesmo produto, só que um é feito por uma pessoa de periferia e o outro é feito por uma pessoa privilegiada. E aí então é a luta de conquistar esse lugar de, de classificar esse simbólico aí. O que que é, o que que a periferia dentro de todos os espaços, mas a periferia é o lugar do não, do não, do invisível, da margem, da borda. (Facilitadora).

A **Professora**, que trabalha com projeto social em periferias do interior e, também, em escolas particulares de grandes centros, afirma que seu desafio é o de não tratar os alunos de seus projetos de forma a reforçar o estigma da condição de vítima, ou inferioridade. A entrevistada acredita que, na sua condição “a gente tem menos oportunidades, mas a gente tem que abraçar as que vêm com força total. Eu acho que a gente não pode se vitimizar. ‘Ah sou coitado e essa oportunidade não vem pra mim’. Se elas não vêm, eu preciso ir em busca delas.” Nas suas falas aos alunos, ela sempre reforça: “Valorizem a oportunidade que vocês estão tendo (...). Eu dou essa mesma aula em Belo Horizonte e é caríssimo para uma pessoa fazer aula comigo e tem que ter material. Aqui vocês têm violino de graça, uniforme de graça...tudo.” A **Professora** alega que o fato de ter uma vivência em projeto social e ser oriunda da periferia, lhe confere credibilidade junto aos alunos: “Porque eu levo para eles coisas que eu vivi, né. Eu falo para eles de uma realidade que eu conheço. Então, se eu não conhecesse essa realidade talvez eu não teria os elementos que eu tenho hoje para levar para eles.”

Já na opinião da **Advogada**, houve avanços em relação ao tratamento sobre o fazer cultural nas periferias, mas ainda está muito longe do ideal, em termos de oferta e consumo. A entrevistada aponta que existem diversos editais de políticas públicas que contemplam a cultura da periferia: “Mas ainda não se resolveu, porque ainda falta uma atenção maior a essas periferias e não é só uma atenção formativa.” A entrevistada atribui ao estado a responsabilidade do acesso ao direito à cultura e acredita que é necessária uma formação mais efetiva de público e de consumo cultural.

Em termos de potencial, o **Professor** acredita que a periferia tem condições de trazer propostas diferentes em relação à sustentabilidade no campo da cultura. Para ele, a inovação, a resistência e novas formas de fazer cultural vêm dos territórios sobreviventes

(...) um poder do novo, eu acho que é daí que é possível vir um proposta diferente é, pra área da cultura, é, até porque essa turma nunca dependeu de incentivo, incentivo fiscal não chega nas regiões, não chega na favela, não chega no interior, não chega no Nordeste, não chega na Amazônia, não chega. O que se tem de cultura nesses lugares tá sendo feito, ou comercialmente, ou com alguma ideia brilhante que alguém teve, ou com altruísmo, ou com financiamento comercial, o comércio, o comércio nas atividades, né, ou por conta própria, ou por amor, enfim, por qualquer outro motivo que não seja o incentivo fiscal, né, então, é essa turma que vai resistir (...). (Professor).

O olhar sobre a periferia e como a periferia nos olha de volta faz parte do processo de ressignificar essa relação. Olhar para o local de origem é um desafio comum de todos os entrevistados, mas me fez pensar, porque, diferente dos meus entrevistados, a minha relação com a periferia, onde nasci e cresci, hoje não existe mais. Mas ela se transformou no trabalho que realizo hoje e na dedicação a este trabalho de pesquisa.

3.4 Eu sou fruto da política pública: fazer cultura é fazer política

“(...) eu sou fruto da política pública, eu só existo porque existe uma política pública (...)”. É como se refere o **Cineasta**, ao ser perguntado sobre a relação entre o campo da cultura e a política. O entrevistado enfatiza que as suas premiações decorreram do investimento público nos últimos anos no campo audiovisual e completa que “(...) cultura é política de Estado.”

O entrevistado recorre a modelos internacionais para explicar seu raciocínio. Ele relembra a forma como o governo americano difundiu, e ainda difunde, a sua cultura por meio do fomento ao audiovisual como estratégia de propagação do "*american way of life*". Outro exemplo apontado em sua fala é sobre o modelo dinamarquês, país onde morou, que preconiza a participação do estado nas produções culturais. O entrevistado afirma que, na Dinamarca, os filmes são produzidos 100% com dinheiro estatal: “(...) vamos pegar o filme dinamarquês, porque que lá, num país rico como aquele, o governo, porque entendem que educação e cultura é um dever do Estado.”

Para o **Cineasta**, os “países investem na cultura por questões sociais sérias e políticas.”. E, também, pela participação importante da cultura na economia dos países: “(...) o cinema hoje é absurdamente lucrativo.” E, para o entrevistado, “(...) não tem como dissociar política de cultura”, assim como não se pode negar a participação da cultura no desenvolvimento econômico:

Por exemplo o respeito que a Romênia tem no mundo pelo cinema dela. A Romênia quase todo ano tá lá com um cineasta levando filme pra, pra, pra Cannes. A Coréia, olha o trabalho da Coréia, a Coréia até os anos 80 era um país miserável. A Coréia começa na educação de base, altera a educação de base nos anos 80, depois melhora a educação, segundo passo da Coréia, o avanço na indústria. Aí tá aí ó, Samsung, Samsung, LG, Samsung, dominam o mundo, essa casa aqui quase tudo é Samsung. Aí qual que é o terceiro ponto da Coréia no final dos anos 90? Cultura, cinema. A Coréia cria uma empresa, que regulariza distribuição e produção. Aí o que que acontece com o cinema coreano? Um bum. O que aconteceu esse ano, quem ganhou a Palma de Ouro esse ano, pela primeira vez? Um filme coreano. Hoje você tem um Bong Joon-ho, Prck Chan-wook é Hong Sang-soo porque são diretores, figuras carimbadas, figurinhas carimbadas nos festivais. A população foi receber o Bong Joon-ho no aeroporto, eu nunca tinha visto isso com diretor de cinema na minha vida. Foi receber o Bong Joon-ho, á, é o bum, ele surgiu por acaso? Ele surgiu? Não. Obvio que não, só existe o Bong Joon-ho porque quando ele foi fazer o primeiro filme dele, é, que ele tinha 25 anos de idade, já existia uma política pública do governo da Coréia. Hoje o cinema coreano, boa parte dele, é autossustentável, porque virou uma indústria. (...) Porque hoje por exemplo o **cinema Coreano gera muito** dinheiro, muito emprego, os profissionais coreanos estão no topo (...). Tudo tem um estado por trás. (Cineasta).

Para o **Rapper**, a arte é resistência: “A cultura, se eu fosse falar de cultura, só pelo fato de eu existir, homem preto, fazendo cultura, vindo da periferia, já é um ato de resistência muito grande, né.” Tommasi (2013) afirma que a periferia rompe com os modelos tradicionais de política e de expressão, por meio da palavra e do ato, na colocação de suas demandas e denúncias sociais.

Na opinião do **Rapper**, há muito direcionamento sobre o que se deve ou não consumir, e sobre a hierarquia na cultura. Para ele, a arte na periferia é o oposto a esse modelo socialmente imposto:

A gente precisa hoje, a gente precisa continuar desafiando o poder, desafiando o que tá posto, acho que é existir e continuar resistindo é um ato de sobrevivência, é um ato de resistência, resistir é uma coisa que a gente sabe fazer bem, né. Nós somos feitos pra dá errado, quando a gente tá certo o mundo treme. (Rapper).

O **Maestro** aponta a pouca adesão política e engajamento no campo da cultura: “Porque hoje, infelizmente, o que percebo no mundo político que eu convivo e que eu consigo caminhar, que noventa e nove por cento deles são pessoas que não têm envolvimento cultural.” O entrevistado relata as suas dificuldades em conseguir articular um mecanismo de lei de incentivo em âmbito municipal: “(...) vou te dar um exemplo, nós temos uma lei de

incentivo à cultura em Contagem que já vai pra quinze anos que ela está parada. Então assim, não movimenta por que os políticos não estão preparados culturalmente pra defender essa bandeira cultural.” Essa fala aponta o quanto o tema da cultura é marginal entre os interesses políticos.

O **Palhaço**, que já teve uma experiência política em âmbito municipal, chegando a ser presidente da Câmara de Vereadores em uma cidade do interior, corrobora o sentimento de que o campo da cultura é um tema pouco valorizado no campo político: “É, até pelo fato de ser do interior, é, eu vejo muito a desvalorização dos políticos. Os políticos, a maioria não tem essa cultura, não tem essa visão dessa transformação da cultura.”

A **Advogada** faz uma análise diferente sob o ponto de vista nacional, para ela houve avanços nesse campo, desde que ela começou a trabalhar na área cultural:

(...) na época do Gilberto Gil como ministro da Cultura, ele criou o Cultura Viva, que foi um programa incrível, que vem exatamente nesse ponto da cidadania. Eu lembro que ele colocava a cultura, principalmente em três pilares, que é o simbólico, o econômico e o cidadão. (Advogada).

Para a entrevistada, essas são características basilares para o avanço das políticas públicas no campo da cultura, que foram potencializadas no governo Dilma:

O país veio se desenvolvendo nesse sentido. O país chegou a ter uma pauta política da área da cultura incrível na época da Dilma. É, eu lembro que tinha a discussão em relação a PEC150 que era para poder garantir o investimento de pelo menos 1% do PIB na área da cultura. (Advogada).

Mas a entrevistada afirma que tudo isso ficou no passado, a partir do segundo mandato da presidenta Dilma: “(...) a gente tinha uma agenda política da cultura forte, que ficou ali parado no momento o quê, do segundo mandato.”

O **Professor** diz que,

(...) independente de incentivo, independentemente de qualquer coisa, a gente trabalha com cultura, quem entra nesse negócio tem que saber que tem limites, que tem atuações que têm que ser espontâneas, não é, que tem que acreditar nas pessoas, tem que acreditar nos governos, se não, não vale a pena ficar no campo cultura (...). (Professor).

Essa fala vem em referência à importância da participação política em fóruns e espaços dedicados à discussão das políticas públicas no campo da cultura: “Então é isso, ou

você fica e tenta mudar as coisas, se adequar a mudar as coisas, ou você simplesmente vai pra uma área mais rentável, com menos dor de cabeça e tudo, né.”

O entrevistado acredita que o modelo atual de atuação no campo da cultura, por vias das leis de incentivo, está chegando a um formato pouco sustentável. Para ele, essa é uma relação perversa, baseada em uma lógica de mercado, pela qual apenas se sai bem quem consegue atender as burocracias. Além disso, há o agravante de que tal modelo pode ser encerrado a qualquer momento, por uma decisão de governo:

(...) se o presidente acorda mal-humorado ele mete a caneta num papel lá ele acaba com lei de incentivo, com a ANCINE, assim, como aqui no estado também a gente corre esse risco, mais por motivos mais pragmáticos talvez, mais o risco não é menor. Então, no meu entendimento a gente tá fechando ciclos, né, é, com quem trabalha no seguimento cultura necessariamente vai ter que, vai ter que abrir pra outros campos, ampliar um pouco a visão, né, enfim, tem uma outra sacada aí pra não ficar preso nesse modelo (Professor).

Na visão do **Professor**, o ex ministro Gil foi um visionário na democratização do acesso e na democracia da cultura ao criar a proposta dos pontos de cultura: “(...) esses pontos de cultura são uma descentralização do poder e dos recursos, pra mim isso não tem tanto acontecido.” Mas o **Professor** chama atenção para o fato de que, estar no campo da cultura, é entender que você nunca vai estar na estratégia dos planos de governo, que você sempre vai estar à margem no campo político.

A gente pactua, em ser periférico, esse é o pacto, ser periférico é, a gente não tá em uma política estratégica do governo, não tá em uma política estratégica de empresa, a gente não é estratégia fundamental pra nada, a gente não é o artilheiro do time em hora nenhuma. Embora tenha o potencial pra ser, né. É, outros países fazem isso, né. O que que seria dos Estados Unidos sem o cinema Americano? Sem a música Americana? (...) é o pacto que isso faz na entrada, é o pacto de ser periférico. (Professor).

Para o **Professor**, o caminho viável não se dá pelas vias do institucional ou político: “(...) eu acho que o, se essa turma não sacar isso rápido e achar alternativas de sobrevivência e sustentabilidade em outros campos que não seja o oficial, essa turma tá seriamente comprometida, então eu acho que eu, não só é possível como é necessário.” O entrevistado chama atenção para a produção da arte como “(...) resistência, né, cultura passa a ocupar o campo da resistência, como, com é exemplar em vários momentos da história da humanidade, né.” Para ele, essa ação é cíclica e já foi assim em outros momentos: “Vários momentos da

história da humanidade. Depois institucionaliza, aí, aí vira arte, vira estética padrão, depois passa a ser marginal de novo, não é, é isso, né, sempre tem esse movimento né.” O entrevistado finaliza argumentando que é saudável para o campo da cultura se desvincular das ações do governo: “(...) acho que é saudável, por incrível que pareça, pode ter gente que me apedreje por isso, mas eu acho que é saudável, desvincular de um Estado é, paternalista, ou de um estado que nega a sua matriz, sua raiz, cultural, é essencial pra cultura sobreviver, então eu acho que vai acabar acontecendo isso.”

Já o entrevistado **Mestre**, aponta para o aproveitamento do campo político, para as ações culturais, como forma de garantir votos: “(...) querem apropriar daquilo que a gente faz, saber de que maneira ela pode tirar proveito (...). E têm outras pessoas também que só aparecem no período eleitoral, sabe?” Para ele, a ação do povo é determinante, muito mais do que a ação política: “Porque as pessoas acham que se não tiver vontade política as coisas não acontecem, mas não, com a vontade das pessoas, elas que vão garantir as transformações, sabe?” E completa apresentando um exemplo de uma mobilização para revitalização de espaços públicos mobilizada por ele.

Uma pracinha que a gente revitalizou semana passada, a gente conseguiu reunir 40 pessoas pra revitalizar essa praça, porque o pessoal não aguentava mais a praça cheia de morador de rua, usuário de droga, porque elas têm que passar por ali. Mas aí ficava esperando a prefeitura ir lá, remover, tirar, fazer algo. A gente foi lá, reuniu e mostrou que é possível a gente mesmo fazer e aí o pessoal se envolveu, fez... e tal. Isso porque era só uma pracinha, cara. Foi um pouquinho. Então, essa questão minha de doação já vem de muito tempo. Quando eu era estudante de engenharia, eu doava um pouco do meu tempo pra poder desenvolver ações culturais na cidade. Hoje eu doo um pouco do meu tempo para uma série de coisinhas pequenininhas assim que, de certo modo, vêm fazendo diferença. Igual, essa semana, eu fui em duas escolas pra falar sobre racismo. (Mestre).

Para Tommasi (2013), o fazer político da cultura nas periferias é movimento de resistência, mas também de ação e movimento. É tomar as rédeas ao invés de aguardar que a ação política venha suprir as ausências de equipamentos e serviços culturais.

3.5 O Campo da cultura: idiosincrasias e desafios

Para Chauí, a cultura ocupa um espaço de entrelugar, com peculiaridades entre o ser e o vir a ser, entre o novo e o velho, e por que não podemos dizer também entre o central e o fora do centro? Nesse emaranhado, que sustem a cultura brasileira, me deparei com diversas

peculiaridades, diferenças de posição e opinião, mas uma, especialmente, me chamou a atenção, que foi o questionamento sobre existir ou não um campo da cultura:

Pois bem, me parece que é nessa espécie de entrelugar — entre a teoria e a ação cultural, entre o contemporâneo e o ancestral, entre o que achamos que fomos e o vislumbre do que poderíamos vir a ser — que brota a pergunta sobre “o que é mesmo cultura brasileira”, fadada a desembocar em polêmicas mais ou menos fecundas, porém imprescindível no âmbito do processo de escolha das novas palavras a serem ditas, por enquanto. (Chauí, 2013, p.20).

(...) eu não acredito que exista um campo cultural, não. Eu participo de evento, converso com as pessoas, eu acredito que tenha, sim, artistas, e aí tem artistas do Alto Vera Cruz, e, e, tem artista famoso, ganhando cifras milionárias. Então também não considero que seja no mesmo campo, (...) eu não acho que exista um campo da cultura, é, eu não tô no mesmo campo que Orquestra Filarmônica, que Campanha de Popularização, que, eu não tô no mesmo campo, que fazendo isso aí, apesar de ser parceiro, é, eu não vejo o mesmo campo. Eu vejo uma coisa atomizada, milhares de pessoas que chamam o campo cultural, uma coisa que é uma sopa com misturas impressionantes, socioeconômicas, completamente incompatíveis. (Professor).

É fato que a diversidade é tão extensa no campo da cultura que coloca em evidência o questionamento, até para quem faz parte dele, se estamos falando de um mesmo espaço. Para o **Professor**, nesse espaço convivem pessoas com interesses, formações, financiamento, ideologias e opiniões bastante distintas: “(...) tem a turma que recebe, que vive de incentivo fiscal, (...) aí no meio dessa turma tem gente que não se conversa, não, não se relaciona, não troca informação e nem pertence ao mesmo campo político.”

Para o **Professor**, as fontes de recursos são distintas e trazem distintos desafios e comportamentos para o campo: “(...) eu vou lá, por exemplo, eu vou lá pro Alto Vera Cruz conversar lá com a turma que faz Capoeira Angola lá, que tá fazendo, que tá recebendo recurso de uma ONG italiana.” Além disso, as diferenças podem ser observadas até mesmo em uma área artística comum, que chega a operar em formatos diferentes em um mesmo campo: “A turma do teatro, tem o teatro empresarial, tem o teatro comercial, tem o teatro de vanguarda, tem o teatro do excluído, tem o teatro político, tem...não é, não é a mesma coisa.”

As diferenças no campo da cultura fazem dele um campo de forças, que mobilizam diferentes capitais e trazem lutas simbólicas na aquisição desses capitais (Bourdieu, 1996). Talvez essa seja a explicação para um distanciamento, uma falta de união, percebida e apontada pelo **Professor**, que defende a mobilização e construção de relações fortes como um desafio para o avanço nas representações institucionais junto aos governos: “(...) quando vão, vão pros encontros com o governo e tal, né, não tão representados ali, nunca tá representado a favela, nunca tá representado o interior (...)”

O **Professor** enfatiza que, embora pareça haver alguma unidade entre os profissionais que atuam no campo da cultura, na prática isso não é real, cada um busca o seu próprio interesse: “(...) essa turma nunca teve unida, a plataforma não é única, e o pleito reivindicatório é absolutamente diverso, diversificado, então, esse eu te respondo assim.” Essas divergências suscitam fraturas no seguimento cultural:

Baixa remuneração, relações institucionais instáveis, planejamento eventual. (...) Você tem que ter uma flexibilidade camaleônica (...) não tem mercado, isso é importante, não tem um mercado formado (...) ninguém vai pagar pra isso. Embora seja super importante que tenha, não tem vícios da sociedade de consumir produto cultural, de achar que tudo tem que ser gratuito, e tem que ser barato, tem isso também, são premissas, são premissas do campo cultural. É, se doar, trabalhar mais do que deve, é isso. Um projeto cultural, digamos que ele aconteça de janeiro a dezembro, desse ano, se ele aconteceu de janeiro a dezembro pode ter certeza, tem um ano e meio dois anos atrás você já tava planejando, escrevendo, aprovando planilha, submetendo a Ministério, a Secretaria, atendendo diligência, fazendo, agora tem que fazer orçamento. (...) Você entra numa competição com outros produtores culturais, né, (...) você vai ser pobre, mais ou menos isso. (Professor).

O modelo de operação das leis de incentivo, como é o caso da Lei Rouanet, coloca os profissionais do campo da cultura em campos opostos, quando se trata da captação de recursos. Há uma disputa pelos recursos que são escassos. As bases em que o estado opera por meio da Lei de Incentivo traz como resultado a concentração de capitais, que concebe poder a alguns sobre os demais, e pode ser entendida como um espaço de jogo (Bourdieu, 1996).

Nesse sentido, podemos entender que no campo da cultura também existem profissionais que se encontram em condição excluída no acesso aos recursos e na mobilização dos capitais. Essa divisão no campo da cultura suscita conflitos que resultam na desestabilização e na desmobilização por uma luta que é sim comum a todos. O gasto de energia na disputa entre os profissionais pela mobilização de recursos tira a atenção para uma luta maior que é a sustentabilidade desse campo.

Em relação ao quesito sustentabilidade no campo da cultura, a entrevistada **Facilitadora** destaca que essa questão merece destaque entre as principais lutas e desafios no campo. Para ela, “(...) sustentabilidade, que também virou lugar comum. É conseguir com que, com que essas, essas, esses seguimentos, esses setores consigam empreender verdadeiramente (...)” Na visão da **Facilitadora**, é preciso criar condições de se empreender na cultura sem precarizar o trabalho. Ainda, para a entrevistada, é preciso que a política pública dê autonomia para que os grupos possam protagonizar seu desenvolvimento, seja

onde estiverem, na cidade ou na periferia: “(...) mas que eles tenham autonomia pra que eles possam fazer a arte deles da forma autônoma, independente de um edital, independente de um patrocínio, ou até mesmo de políticas públicas que, às vezes, não, não consegue colaborar com todo mundo.”

Em suma, as falas do **Professor** e da **Facilitadora** corroboram o fato de que o tratamento de pouca importância dada à cultura no campo político tem reflexos em todo o campo e torna pouco sustentável a sobrevivência e desenvolvimento profissional. A exemplo disso, quando escrevo esta tese, estamos sem uma orientação formal dos governos para o segmento da cultura, em um momento em que todos os profissionais estão em isolamento social, devido à pandemia do Covid-19. Países como a Alemanha e a França se adiantaram em criar políticas e lançar pacotes como meios de garantir, temporariamente, o sustento desses profissionais, que foram os primeiros a parar as suas atividades e serão os últimos a retornar. O campo da cultura foi um dos primeiros impactados, pois vários eventos com aglomeração de pessoas tiveram que ser cancelados e, paralelamente, será o último a ser retomado pelo mesmo motivo. Enquanto isso, artistas, produtores e gestores seguem tentando se reinventar no ambiente virtual da forma que podem. A maioria desses profissionais não tem reserva para se manter até o final do primeiro semestre. Com os projetos paralisados, também não conseguem fazer as entregas contratadas pelas leis de incentivo, no caso daqueles que possuem projetos com recursos captados.

O Estado, como financiador e viabilizador da cultura no Brasil, tem falhado em diversos sentidos. No que tange à crise, não foi divulgado, até o momento de finalização desta tese, nenhum pacote de apoio aos artistas. E, historicamente, a falha mais evidente é no sentido de trazer subsídios aos sujeitos oriundos das periferias para o desfrute cotidiano das artes, além da ausência de planos que deem suporte aos profissionais da cultura que não possuem, ao menos, um plano adequado para operar enquanto classe.

3.6 “Eu sou resultado de um projeto social”: notas sobre as narrativas

*“O mundo é diferente da ponte pra cá!”
(Mano Brown)*

“Eu sou resultado de um projeto social” foi a fala de um dos entrevistados, mas a mesma afirmação se faz presente na narrativa dos demais personagens investigados no percurso de produção desta tese. Por isso, achei pertinente trazê-la como título. Talvez, esse

seja um dos maiores aprendizados de toda essa trajetória, a gratidão na forma como os indivíduos, que mesmo em condição de restrição e completamente fora do foco dos investimentos, dos serviços, das políticas públicas no Brasil, se sentem agraciados com os caminhos que o acesso à arte lhes apresentou ao longo de suas trajetórias. É como se fosse um divisor de águas, uma salvação pela cultura para quem se encontra sem um referencial, e até “sem dignidade”. Essa foi, também, uma outra faceta descoberta na narrativa das pessoas entrevistadas.

Para quem já nasce com o desafio de, cotidianamente, colocar comida na mesa, a restrição de recursos, a exclusão social e a pobreza são, inegavelmente, fatores que interferem na apreensão do capital cultural, isso ocorre porque a preocupação central é com a sobrevivência e o trabalho. Além disso, a escolha da profissão de artista é um estigma, que recai como algo negativo no ambiente familiar. A cultura pode até ser aceita como *hobby*, mas não como profissão. Isso se dá pelo receio de que, como profissão, não venha a garantir satisfatoriamente o sustento familiar.

As periferias são muitas, assim como foram vistas variadas formas de acesso ao universo da arte e da cultura para as pessoas que residem fora dos centros, entrevistadas neste trabalho. O acesso à arte ocorreu de maneiras distintas e a minha leitura sobre o sentimento de gratidão manifestado por todos os entrevistados é que a maioria teve seu ingresso no campo da cultura custeado por projetos sociais, frequentados na infância.

O que é um fato notório no processo de construção dessa pesquisa é que, quase nunca, esse acesso veio pelo estímulo familiar direto e que, quase sempre, antes de qualquer outra coisa, para tornar esse caminho possível foi preciso que todos os entrevistados dessem vazão ao desejo. Na teoria psicanalítica, o desejo é algo complexo de se decifrar, ele não está posto e há um caminho intricado até ele. A primeira fase na descoberta do desejo passa pela sua identificação e compreensão. Essa não é uma etapa simples e é cheia de dúvidas, angústias e receios.

A segunda fase, decorrente da identificação do que se deseja, traz a transformação desse desejo em ação. Podemos citar aqui que o permanecer nos projetos foi o segundo desafio enfrentado por todos os entrevistados, sem exceção. A apresentação da oportunidade de vivenciar uma experiência cultural em um projeto de música, exemplo descrito na experiência de três dos entrevistados, por si só, não fez deles músicos profissionais, ou até mesmo professores. Esse acesso e o desejo inicial foram cruciais, assim como também foi crucial permanecer no projeto dia após dia, se dedicar ao aprendizado do instrumento e se ver

como profissional no campo da cultura. Esse resultado foi um processo intenso de construção e (des) construção identitária que levou o investimento de anos e, pode-se dizer, de uma vida.

A transição de consumidor a profissional na cultura para, por fim, viver da arte é um trabalho diário, que compreende lutas constantes por quem se origina de territórios periféricos e atua no campo da cultura no Brasil. O gestor ou artista cultural sempre estará em busca da sedução do seu público para se manter financeiramente e na mídia. Ele nunca se encerra, ele sempre está em processo de construção de seu caminho e carreira.

Caracterizar a trajetória de vida e profissional dos indivíduos oriundos de territórios periféricos e sua inserção no campo da cultura, para construção deste trabalho, foi uma imersão no meu passado, no meu processo de encontro com a arte e o despertar do meu desejo. Assim como os indivíduos entrevistados, também foi preciso uma imensa força de vontade para conseguir sobreviver com os meus primeiros projetos, me adequar ao sistema das leis de incentivo e dançar a dança da captação dos recursos; muito embora eu me sinta bastante privilegiada por estar “do outro lado do balcão”, em uma posição de fazer a gestão de recursos incentivados de grandes organizações, atuando com gestora em grande parte da minha carreira profissional.

Um recorte importante observado nesse trabalho diz respeito à transformação dos indivíduos entrevistados, que creditam ao trabalho no campo da cultura o alcance da dignidade. Os entrevistados se descrevem como pessoas oriundas de um lugar de descrédito, pouco considerado e muito julgado. O reconhecimento notório e público do trabalho na cultura é um espelhamento para todos eles. Essa mudança é caracterizada como uma superação da invisibilidade. A mobilidade social, permeada pelo aumento na rede de contatos, traz resultados evidentes na melhoria da autoestima, da autoaceitação, do senso de pertencimento e do orgulho de atuar em algo que faça sentido para essas pessoas.

Outro desafio perseguido por este trabalho foi o de entender como esses sujeitos voltam a olhar para os seus territórios após a inserção no campo da cultura. Todos os entrevistados, sem exceção, buscaram retornar à sociedade um pouco do que receberam. Seja por meio de projetos sociais, ou, até mesmo, a retratação dessas comunidades por meio de registro audiovisual. Para alguns, a saída da periferia foi natural, enquanto outros, ainda, permanecem nesses territórios por escolha própria, como forma de resistência, mas buscando modificar interferir nas realidades da maneira que lhes cabe. O esforço dos entrevistados se dá no sentido de trazer a cultura como um direito, como algo que lhes foi negado, mas que está aí para que seja consumida por eles também. Um sentimento de legado, que garante, quem sabe, a redenção.

Uma queixa recorrente dos entrevistados é a remuneração que muitas vezes é aquém do trabalho a ser entregue. O exercício da profissão da cultura demanda a mobilização de inúmeros recursos e competências, tais como: comunicação, atuação em rede, flexibilidade, capacidade de realizar multitarefas (gestor, ator e prestar contas), para atender as lacunas que demanda esse mercado. E, em momentos de crise, grande parte dos profissionais da cultura se veem obrigados a recorrer a outras áreas e profissões, como é o caso da **Produtora** entrevistada neste trabalho, que estava prestando serviços também como Uber no momento da entrevista, para manter seus rendimentos. Não poderíamos deixar de registrar, ainda, as perspectivas propostas pelo campo da cultura para os sujeitos que emergem das periferias. O trabalho na cultura é desafiador para todos, sem exceção, mas, talvez, o maior desses desafios seja a dificuldade de planejamento financeiro a longo prazo.

A motivação para o trabalho na cultura é alta na avaliação de todos os entrevistados, mas as condições de execução do trabalho são bem precárias. Na maioria dos casos, é preciso “se virar como dá”. Ademais, o fato de haver políticas instáveis e trabalho por projetos, torna o planejamento de vida bastante ineficaz, a ponto de interferir no planejamento familiar.

Os grandes centros são os detentores dos principais equipamentos e da maioria dos recursos distribuídos. Não há uma equidade ou, ao menos, uma repartição de forma democrática, a ponto de gerar um vazio no atendimento de uma parte importante da nossa população, que vive em vilas, favelas, comunidades, aglomerados e nas zonas rurais, mais distantes dos eixos centrais.

Além deste recorte territorial, a cultura como eixo de investimento econômico também se localiza como agenda marginal nas políticas públicas. Ou seja, a cultura é uma agenda à margem, com pouco eco entre os representantes que ocupam o congresso e o senado. Tratamos desse cenário em diversos pontos neste trabalho e, embora já existam pesquisas que destacam a relevância da cultura como fator de desenvolvimento econômico, os relatos dos entrevistados denotam que essa centralidade da cultura como *locus* de desenvolvimento e geração de valor público para outras dimensões da vida social está longe de ser reconhecida pelos formuladores de políticas públicas no contexto brasileiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como as pessoas que vêm da periferia se inserem no campo da cultura? Foi o que motivou a escrita desta tese, que partiu do encontro da minha experiência pessoal como alguém que se originou de território periférico, com a experiência de outros indivíduos em situações parecidas. O desafio perseguido por este trabalho foi o de registrar, mas sem esgotar o tema, pois ele é tão rico e diverso quanto as periferias e suas culturas, e seria uma pretensão muito grande se propor a dar conta de encerrar o fenômeno por meio de um único trabalho.

Caracterizar a trajetória de vida e profissional dos indivíduos entrevistados para a construção desta tese foi um dos objetivos específicos perseguidos e, como resposta a esse desafio, o que se concluiu foi que temos narrativas de diferentes indivíduos, oriundos de diferentes periferias. A periferia onde nasci e cresci diverge bastante das periferias onde cresceram os entrevistados e, esse dado, na conclusão do meu trabalho de pesquisa, foi fundamental para compreender como o primeiro acesso e contato com a arte interferiu no desenrolar da história de vida dos entrevistados.

O Bairro Paulo VI, onde cresci, embora não seja, de fato, uma favela, é margeado por favelas, como o Conjunto Paulo VI e a Beira Linha. Na dinâmica do próprio bairro, desde cedo, eu já conseguia perceber a hierarquia e a divisão de “classes”. De um lado, havia boas casas de classe média-média do bairro Paulo VI; no Conjunto Ribeiro de Abreu, um bairro vizinho, se localizavam os prédios e; no Conjunto Paulo VI e na Beira Linha, estava o aglomerado de barracões, mal construídos e sem acabamento, divididos por uma antiga linha férrea onde ficava a comunidade da “Beira Linha”.

O conjunto Paulo VI surgiu no final da década de 90, por motivo de desapropriação de diversas invasões que ocorreram na época, em Belo Horizonte. Lembro-me, vivamente, de quando surgiram os primeiros moradores dessa comunidade, que foram levados pela Prefeitura com a proposta de construção de um conjunto habitacional. Para o início dessa “nova vida”, essas pessoas foram “literalmente” jogadas pelos caminhões que chegavam aos montes, em um dia muito chuvoso, no final do mês de março. As águas de março se misturaram intensamente com lama, crianças, cachorros, idosos, móveis, roupas, histórias e diversos objetos pessoais. Eu era criança e assistia ao movimento da janela da minha casa, sem entender muito bem o quê e por quê aquilo estava acontecendo.

Na ocasião, os moradores do antigo bairro e a igreja católica local se mobilizaram para ajudar e acolher os recém-chegados, em meio ao sentimento de medo, angústia, preconceito e

de limitação dos próprios recursos. Aos poucos, o local foi se formando, as casas foram surgindo e a vida começando a fluir.

No meio do aglomerado de casas, surgiu um Centro Comunitário, em um terreno cedido pela igreja. Inicialmente construído de madeira pelos moradores locais, mas só depois recebeu uma estrutura de alvenaria, cedida pelo poder público, onde eram ofertadas aulas de artes, datilografia, informática e esportes. As vagas cedidas à comunidade eram poucas e estavam sempre ocupadas. Foi nesse espaço que dei os primeiros passos da minha jornada, participando de cursos e oficinas técnicas de informática e datilografia. Embora eu sempre tentasse, nunca consegui uma vaga nas aulas de canto coral ou de balé, que eram as mais procuradas pelos moradores.

O acesso aos projetos sociais na infância foi destaque como marco importante para os primeiros afetos e contatos com a arte e com a cultura na trajetória dos entrevistados, mas nem todas as periferias recortadas neste trabalho eram equipadas com locais dedicados a atividades sociais e, até mesmo aquelas que dispunham desses equipamentos, nem sempre conseguiam ofertar vagas ou oportunidades que abrangesse a todos ou, pelo menos, a maioria. Essa não é a realidade massiva das periferias narradas pelos entrevistados aqui neste trabalho. Em suma, até mesmo entre os territórios periféricos há uma divisão clara entre privilegiados e nem tão privilegiados assim.

Analisando a partir da minha vivência como sujeito que viveu grande parte da vida em território periférico, entendo o quão privilegiada eu fui em muitos aspectos na minha infância e também na minha trajetória profissional. Na cultura, a minha primeira experiência profissional foi como estagiária de curso superior, como analista de projetos culturais, em uma empresa que, na época, não possuía nenhum negro ou pardo no seu rol de empregados. Isso permaneceu até o final dos anos 2000 quando o sistema de cotas começou a operar no Brasil. Com efeito, 30% dos entrevistados para esta tese não tiveram acesso a um curso universitário e 62% são negros e pardos. No momento em que finalizo este trabalho, 90% dos entrevistados está com sua fonte de renda suspensa ou paralisada e passando algum tipo de dificuldade financeira em função da pandemia que abateu o cenário mundial. Não é o foco deste trabalho, mas não posso deixar de destacar as dificuldades enfrentadas pelo mercado cultural nesse cenário de Coronavírus. Desde o mês de março de 2020, as atividades do setor foram paralisadas, sem perspectiva de retorno. Corroborando a máxima de que “ser artista não é trabalho”, os benefícios concedidos pelo governo aos trabalhadores do campo da cultura, nesse período de quarentena, não abrangeram a classe artística. Esse é mais um dos mais diversos desafios enfrentados por aqueles que escolheram o campo da cultura como profissão.

A trajetória no campo da cultura para os entrevistados é um constante desafio, o reconhecimento artístico e do trabalho está sempre em construção. O bom resultado de um projeto ou do trabalho de hoje não garante perenidade, se tanto, garante apenas a realização da atividade até o próximo ano. O campo da cultura é tão complexo quanto velejar nas águas do mar, para navegá-las é necessário experiência, flexibilidade, foco e, por que não, fé.

Para quem persiste em atuar no campo da cultura diversas estratégias precisam ser empreendidas e não é comum o artista se tornar multidisciplinar, atuando como: gestor, produtor, captador e desenvolver conhecimentos que permitam que ele se mantenha e execute seus projetos.

Em termos de objetivos específicos discutimos ainda neste trabalho os desafios e as principais estratégias desenvolvidas pelos sujeitos que emergem das periferias no campo cultural. Em destaque, podemos dizer que as primeiras dificuldades se iniciam a partir do acesso e estão em: identificar e ir atrás do desejo, superar as crenças limitantes e, muitas vezes, até a resistência familiar, como aqui destacado por entrevistados.

Na sequência, surgem as principais lutas empreendidas no campo da cultura para se manter, que podem ser resumidas em: operar por meio das leis de incentivo ou construir um mercado para sua arte; manter-se economicamente e erguer redes e relações sociais, em um campo onde impera uma forte competição por recursos escassos. No grupo dessas lutas, podemos incluir, também, os cenários de crises políticas e econômicas dos últimos anos, que têm colocado em xeque as perspectivas, tornando-as cada vez menos otimistas para esses profissionais.

Este trabalho buscou avaliar, ainda, como esses sujeitos voltam a olhar para os seus territórios após a inserção no campo da cultura. Entre todos os sujeitos entrevistados, foi comum a preocupação em trazer a arte como opção e direito para as comunidades de onde são oriundos. Todos, sem exceção, se desdobram entre atividades profissionais e voluntárias e atuam fortemente como agentes sociais e de transformação por meio da arte e da cultura. A mudança social é perseguida por todos, tanto para si, como também para suas comunidades.

Outro intento com a produção desta tese foi o de trazer temas do campo da cultura para a discussão acadêmica, que carece de pesquisas nessa área temática com produção e sistematização de conhecimento. Como gestora, vejo há quase vinte anos a recorrência desse processo, mas, se não fosse a prática, eu pouco teria conhecido dessa realidade por meio dos livros. Em suma, em pesquisas da academia, o campo da cultura também é um tema não central.

Como temas de outras agendas de pesquisas, podemos sugerir para um estudo futuro uma pesquisa sobre a experiência de indivíduos que emergiram de outros territórios periféricos e suas experiências em outros contextos sociais e políticos. O recorte deste trabalho, que atendeu a uma variável local, das periferias de Minas Gerais, mais centralizado na capital de Belo Horizonte, também pode ser replicado para outras cidades com densidade demográfica mais intensa.

Outra possibilidade de agenda de pesquisa é pensar a inserção no campo da cultura pelo recorte do gênero e da raça, ou até mesmo da área artística, que pode apresentar diferenças importantes nessa trajetória. Dentro do espectro do gênero, uma agenda importante e urgente seria entender a situação da mulher negra, oriunda da periferia no campo da cultura. Como elas se inserem? Suas trajetórias são diferentes de homens em uma mesma condição social? Como citamos nesse trabalho o campo da cultura é largamente ocupado por mulheres, e há uma diferença substancial nos rendimentos e no valor do trabalho atribuído as mulheres nesse campo. Logo, faz todo o sentido entender essa posição. Essas especificidades não foram objeto de pesquisa dentro do recorte da reflexão aqui apresentada.

As perspectivas no campo da cultura para os sujeitos oriundos das periferias nos próximos anos, a partir de Políticas Públicas mais efetivas, também são relevantes para novas agendas de pesquisa. O fato de esse trabalho ter ocorrido entre 2016 e 2020, tendo como contexto um cenário de instabilidade política, de desconstrução de programas sociais e de retrocessos de conquistas do campo da cultura, coroado com o impacto da pandemia do covid-19, dificulta fazer uma análise sobre o real impacto de propostas públicas mais efetivas no campo da cultura.

O objetivo geral traçado aqui foi analisar como se dá inserção no campo da cultura pelos sujeitos oriundos das periferias e as implicações desse acesso. Chegamos ao final deste percurso, concluindo que não há apenas um caminho, há caminhos possíveis, facilitados ou não pelos contextos e, também, pelas políticas públicas. Os resultados do acesso à cultura são inúmeros e vão, desde a ampliação do gosto, formação de novos hábitos, passando pelo aumento da rede de contatos e, por fim, pela mobilização de novos recursos e competências, podendo atingir, dessa forma, uma mobilidade no campo social.

“Eu sou resultado de um projeto social” foi uma frase que me marcou na escrita deste trabalho. Essa fala, recortada de uma das entrevistas realizadas, trouxe inúmeras reflexões sobre como uma simples experiência em um projeto social pode resultar em mudanças de vida e de identidade de pessoas em situações mais vulneráveis. O acesso a um projeto ou a uma ação social teve como consequências, para pessoas entrevistadas para este trabalho,

transformações imensas. Acessar e acender no campo da cultura é resistência e potência. A experiência de sobreviver às faltas, à violência, ao desamparo político e ao descrédito é um atestado de capacidade de superação e uma experiência intensa de encontro consigo e, também, com o outro.

REFERÊNCIAS

- Abramovay, R. (2012). *Muito além da economia verde*. São Paulo. Editora Abril.
- Alberti, V. (2005). *Manual de História Oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV.
- Araújo, F. M., Alves, E. M. & Cruz, M. P. (2008). Algumas reflexões em torno dos conceitos de campo e de habitus na obra de Pierre Bourdieu. *Revista Eletrônica Perspectivas da Ciência e Tecnologia* 1(1), 31-40.
- Barbosa, J. L. & Silva, J. S. (2013). As favelas como re-invenção da cidade. *Cadernos do Desenvolvimento Fluminense*, Rio de Janeiro.
- Barros, V. D. & Lopes, F. T. (2014). *Considerações sobre a pesquisa em história de vida*. Metodologias e análises qualitativas em pesquisa organizacional [recurso eletrônico]: uma abordagem teórico-conceitual. Vitória: EDUFES.
- Bourdieu, P. (1982). Reprodução cultural e reprodução social. *A economia das trocas simbólicas*, 2, 295-336.
- _____. (1984). *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. London. Routledge & Kegan Paul.
- _____. (1990). *Coisas ditas*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- _____. (1996). *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas/SP: Papyrus Editora.
- _____. (1999). *O poder simbólico*. 2.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, p. 211-213.
- Botelho, I. (2001). Dimensões da cultura e políticas públicas. *In: São Paulo em Perspectiva*. São Paulo, n. 15(2): p. 73-83, abr./jun.
- _____. (2006). Para uma discussão sobre política e gestão cultural. São Paulo, 2006. p. 45-60. Disponível em: http://www.cultura.gov.br/upload/Projeto_Oficinas_Miolo_1156970790.pdf. Acesso em 14 de outubro de 2017.
- _____. (2016). *As dimensões da Cultura: Políticas Culturais e Seus Desafio*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo.
- BRASIL. (1988). Constituição da República Federativa do Brasil. *Brasília: Senado Federal*. Disponível em: https://www.senado.leg.br/atividade/const/con1988/con1988_03.07.2019/art_215_.asp. Acesso em 14 de outubro de 2017.

- Brito-Ribeiro, L. M. B. & Hanashiro, D. M. M. (2017). Lançando um Olhar sobre Bourdieu: uma Leitura Cronológica de seus Principais Conceitos. SEMEAD. Disponível em: <http://login.semead.com.br/20semead/arquivos/984.pdf>. Acesso em 6 de outubro de 2018.
- Calabre, L. (2005). Política cultural no Brasil: um histórico. *In: I ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Ed. UFBA: Salvador. Anais... Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecul2005/LiaCalabre.pdf> . Acesso em 13 de outubro de 2017.
- _____. (2007). Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas. *In: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, 3, 2007. Salvador. Anais...Salvador: ENECULT.
- Canclini, N. G. (1983). Las políticas culturales en América Latina. Chasqui. *Revista Latinoamericana de Comunicación*, (7), 18-26.
- _____. (1987). *Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano*. Buenos Aires: Grijalbo.
- _____. (2003). *Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4 ed. São Paulo: EDUSP.
- Carrieri, A. P., & Lopes, F. T. (2012). “O avô constrói, o pai usa e o neto morre de fome”: histórias de família em uma organização. *Rege – Revista de Gestão*, v. 19(1), pp. 3-20.
- Carta da Maré, Rio de Janeiro (2017). Manifesto das periferias: as periferias e seu lugar na cidade. *Revista Periferias*, Instituto Maria e João Aleixo, n. 1, 2018. Disponível em: <http://imja.org.br/pt-br/wp-content/uploads/2019/02/Carta-da-Mar%C3%A9-Manifesto-das-Periferias-PT.pdf> . Acesso em: 31 de agosto de 2019.
- Chauí, M. (2006). Cidadania cultural; o direito à cultura. São Paulo: *Editora Fundação Perseu Abramo*.
- Chauí, M. (2009) *Cultura e Democracia*. 2. ed. Coleção *Cultura é o que?* v. I. Salvador: Secretaria de Cultura, Fundação Pedro Calmon.
- Coelho, T. (1996a). Modos culturais pós-modernos. *In: Revista USP*, São Paulo, SP: Universidade de São Paulo, Superintendência de Comunicação. n. 29. março-maio. p. 90-101.
- Coelho, T. (1996b). *O que é indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense.
- Coelho, T. (2008). A cidade e os avatares da cultura. Texto digitado, apresentado no seminário ‘A cultura pela cidade’, realizado pelo Observatório Itaú Cultural, abril.
- Colares, A. F. V. & Saraiva, L. A. (2016) S. Representações Sociais da Cultura em Belo Horizonte. *Revista Gestão & Conexões*, v. 5, n. 1, p. 19.
- Colomby, R. K.; Luz Peres, A.; Lopes, F. T. & Costa, S. G. (2016). Histórias de vida como um caminho metodológico em estudos organizacionais: Um estudo bibliométrico. *In: Anais. do Congresso Brasileiro de Estudos Organizacionais*.

- Corá, M. A. J (2014). Políticas públicas culturais no Brasil: dos patrimônios materiais aos imateriais. *Revista de Administração Pública-RAP*, 48(5).
- Corá, M. A. J. (2016). Empreendedores Criativos: uma Análise sobre o trilhado na Cultura. *Revista Interdisciplinar de Gestão Social*, 5(2).
- Costa, F. L. & Cunha, A. P. G. (2002). Pensar o desenvolvimento a partir do local: novo desafio para os gestores públicos. In: Congreso Internacional del Clad sobre la Reforma del Estado y de la Administración Pública, 7. *Anales...* Lisboa, Portugal.
- Costa, F. L. (2011). Cultura e desenvolvimento: Reflexões em torno do conceito de bacia cultural. *Economia Global e Gestão*, 16(1), 105-128. Recuperado em 18 de julho de 2020, de http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S087374442011000100007&lng=pt&tlng=pt.
- Cruz, B. P A. (2014). Classe C e o Fênomeno Social Tv no Brasil. *Revista Administração em Diálogo*. USP, São Paulo. Disponível em: file:///E:/Users/97607620/Downloads/19143-63639-2-PB.pdf. Acesso em 05 de fevereiro de 2019.
- Cunha, M. H. (2007). *Gestão cultural: profissão em formação*. Belo Horizonte: Duo.
- Dias, J. S. Costa, L. F. (2017). Cultura, Território e Política Regional no Estado da Bahia, Brasil. Córima, *Revista de Investigación en Gestión Cultural* (4).
- Durand, J. C. G. (2000). *Política e gestão cultural: Brasil, USA e Europa*.
- _____. (2001). Cultura como objeto de política pública. *São Paulo em Perspectiva*, 15(2), 66-72.
- Edgerton, J. D. & Roberts, L. W. (2014). Cultural capital or habitus? Bourdieu and beyond in the explanation of enduring educational inequality. *School Field*, 12(2), 193-220.
- Fernandes, M. E. (2010). História de vida: dos desafios de sua utilização. *Revista Hospitalidade*, 7(1), 15-31.
- FGV. (2018). Impactos Econômicos da Lei Rouanet. São Paulo. Disponível em: http://antigo.cultura.gov.br/documents/10883/1544705/Lei_Rouanet_Metrica_de_Avaliacao.pdf/266725c7-c3b0-4c88-8ac0-79bf5f8a5642. Acesso em 05 de fevereiro de 2019.
- Fischer, B. (1996). Foucault e histórias de vida: aproximações e que tais. In: *Reunião Anual da ANPED*, 24. Programa e resumos. Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação. p.114.
- Firenze, B. (2017). Sustained Community Theater Participation as Civil Society Involvement. *Nonprofit and Voluntary Sector Quarterly*, 46(3), 549-566.
- Fortuna, C. (2002). Culturas urbanas e espaços públicos: Sobre as cidades e a emergência de um novo paradigma sociológico. *Revista crítica de ciências sociais*, (63), 291-292.

- Fortuna, C. (2014). *Cultura, Formação e Cidadania*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura.
- Frederico, C. (2013). From the urban periphery to the city center: culture and politics in postmodern times. *Estudos Avançados*, 27(79), 239-255.
- Furtado, C. (1984). *Cultura e desenvolvimento em época de crise*. v.80. Paz e Terra.
- Furtado, C. (2002). *Em busca de um novo modelo: reflexões sobre a crise contemporânea*. São Paulo, Paz e Terra.
- Gaskell, G. (2002). Entrevistas individuais e grupais. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*, 2, 64-89.
- Gill, R. (2002). Análise de discurso. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Petrópolis: Vozes, 244-270.
- Gil, A. C. (1999). *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social*. 5. ed. São Paulo: Editora Atlas.
- Gil, G. (2003). Discursos do Ministro da Cultura Gilberto Gil. Brasília: Ministério da Cultura. Disponível em <http://cultura.gov.br/discurso-do-ministro-gilberto-gil-empossando-sua-equipe-no-ministerio-da-cultura-35339/>. Acesso em 17 de outubro de 2017.
- Gil, G. (2005). Apresentação. In: Lopes, A. & Calabre, L. (Orgs.). *Diversidade cultural brasileira*. Rio de Janeiro: Fund. Casa de Rui Barbosa. p. 7-8.
- Godoi, C. K. & Balsini, C. P. (2004). A Metodologia Qualitativa nos Estudos Organizacionais: análise da produção científica entre 1997 e 2003. *Encontro de Estudos Organizacionais – ENEO*, 3.
- Gomes, A. & Santana, W. (2010). A história oral na análise organizacional: a possível e promissora conversa entre a história e a administração. *Cadernos Ebape*, 8(1), 1-18.
- Gonçalves, R. C. & Lisboa, T. K. (2007). Sobre o método da história oral em sua modalidade trajetórias de vida. *Rev. Katál.*, v.10, n.esp., p.83-92.
- Gressier, L. A. (2004). *Introdução à pesquisa: projetos e relatórios*. 2.ed. São Paulo: Edições Loyola.
- Grodach, C. (2008). Looking beyond image and tourism: the role of flagship cultural projects in local arts development. *Planning, Practice & Research*, 23(4), 495-516.
- Haesbaert, R. (2015). Sobre as I-Mobilidades do nosso tempo (e das nossas cidades). *Mercator*, Fortaleza, v. 14, n. 4, Número Especial, p. 83-92.
- Holston, J. (2013). *Cidadania Insurgente: disjunções da democracia e da modernidade no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.
- IBGE. (2008). *Sistema de Informações e Indicadores Culturais 2003 – 2005*. Rio de Janeiro, IBGE. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/multidominio/cultura->

- recreacao-e-esporte/9388-indicadores-culturais.html?=&t=o-que-e. Acesso em 17 de outubro de 2017.
- IBGE. (2019) Sistema de Informações e Indicadores Culturais 2007 – 2018. Rio de Janeiro, IBGE. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=2101687>. Acesso em 20 de novembro de 2019.
- Ichikawa, E. Y. & Santos, L. D. (2003). Vozes da história: contribuições da história oral à pesquisa organizacional. *Encontro Nacional da Associação dos Programas de Pós-graduação em Administração*, 27.
- Joaquim, N. F. & Carrieri, A. P. (2018). Construção e Desenvolvimento de um Projeto de História Oral em Estudos sobre Gestão. *Organizações & Sociedade*, 25(85), 303-319.
- Katzman, R. (2007). A dimensão espacial nas políticas de superação da pobreza urbana. In: Ribeiro, L. C. Q. (Org.). *As Metrôpoles e a Questão social Brasileira*. 1 ed. Rio de Janeiro: Ed. Revan. pp. 301-339.
- Kurtz, D. V. (2014). Culture, poverty, politics: Cultural sociologists, Oscar Lewis, Antonio Gramsci. *Critique of Anthropology*, 34(3), 327-345.
- Lacaz, A. S., Lima, S. M. & Heckert, A. L. C. (2015). *Juventudes periféricas: arte e resistências no contemporâneo*. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/psoc/v27n1/1807-0310-psoc-27-01-00058.pdf>. Acesso em 26 de outubro de 2019.
- Lacerda, A. P. (2010). Democratização da cultura X democracia cultural: os pontos de cultura enquanto política cultural de formação de público. *Anais do seminário internacional. Políticas culturais: teoria e práxis*. Bahia: Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB).
- Libânio, C. A. (2016). O fim das favelas? Planejamento, participação e remoção de famílias em Belo Horizonte. *Cadernos Metrôpole*, 18(37), 765-784.
- Libânio, C. A. (2018). Os papéis da Cultura nas metrôpoles contemporâneas. *CONFLUÊNCIAS - | Revista Interdisciplinar de Sociologia e Direito*. v. 20, n. 2, pp. 88-113.
- Lima, R. D. C. P. & Campos, P. H. F. (2015). Campo e grupo: aproximação conceitual entre Pierre Bourdieu e a teoria moscoviana das representações sociais. *Educação e Pesquisa*, 41(1), 63-77.
- Lima, L. C. (2004). Questões sobre uma cultura periférica. Seminário Diversidade Cultural Brasileira. Fundação Casa Rui Barbosa. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/Diversidade_Cultural/FCRB_DiversidadeCulturalBrasileira_LuizCostaLima.pdf. Acesso em 05 de outubro de 2019.
- Lopes, J. T. (2009). Da democratização da Cultura a um conceito e prática alternativos de Democracia Cultural. *Cadernos de Estudo 14*. Escola Superior de Educação de Paula Frassinetti.

- Lustosa C. L. (2008). Cultura e Desenvolvimento. *O Público e o Privado*, 6(12) jul. dez, 25-44.
- Marino, A. (2014). Paisagem Cultural e Periferia: Galeria a Céu Aberto de São Mateus. *In: 3º Colóquio Ibero Americano Paisagem Cultural, Patrimônio e Projeto*, 2014, Belo Horizonte. *Anais... do 3º Colóquio Ibero Americano Paisagem Cultural, Patrimônio e Projeto*.
- Marino, A. (2015). Cultura, periferia e direito à cidade: coletividade em São Paulo e Bogotá. *Políticas Públicas & Cidade*, 3 (3), p. 04-25.
- Marino, A. & Passarelli, S. H. F (2015). Redes, Ruas e direito à cidade: Coletivos Culturais em São Paulo e Bogotá. *ENANPUR*, 16.
- Marques, E. (2015). Urban Poverty, Segregation and Social Networks in São Paulo and Salvador, Brazil. *International Journal of Urban and Regional Research*, 39(6), 1067-1083.
- Marques, M. S. (2015). Críticas ao modelo hierarquizado de cultura: por um projeto de democracia cultural para as políticas culturais públicas. *Revista de Estudios Sociales*, Bogotá, v. 53, p. 43-51.
- Martins, B. C. L., Vitória, J. R., Emmendoerfer, M. L. & Fioravante, A. S. A. (2017). As Mudanças na Administração Pública e as Políticas Culturais no Brasil. *Revista Interdisciplinar de Gestão Social*, 5(3).
- Meihy, J. C. S. B. (2000). *Manual de história oral*. São Paulo: Edições Loyola.
- Mendonça, R. (2007). Reconhecimento em debate: os modelos de Honneth e Fraser em sua relação com o legado habermasiano. *Revista de Sociologia e Política*, 29: 169-185, Curitiba.
- Mendonça, R. (2011). Reconhecimento e estima social: um estudo de caso das lutas de pessoas afetadas pela hanseníase. *Estudos Políticos*, 59: 940-958.
- Miceli, S. (1984). *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo. Diefel.
- Milan, M. (2016). Indicadores para avaliação de atividades econômicas culturais e criativas. Uma síntese. Valiati, L.; Moller, G. (Orgs.). *Economia Criativa, Cultura e Políticas Públicas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS/CEGOV, p. 24-42.
- Miranda, A. R. A.; Cappelle, M. C. A. & Mafra, F. L. N. (2014). Contribuições do Método História de Vida para Estudos Sobre Identidade: o exemplo do estudo sobre professoras gerentes. *Revista de Ciências da Administração*, 16(40), 59-74.
- Misoczky, M. C. A. (2003). Implicações do uso das formulações sobre campo de poder e ação de Bourdieu nos estudos organizacionais. *Revista de Administração Contemporânea*, 7(SPE), 9-30.

- Motta, P. R. & Schmitt, V. G. H. (2017). Transformação individual, ascensão social e êxito profissional. *Revista de Administração Pública*, 51(3), 451-461.
- Nações Unidas. Declaração Universal dos Direitos Humanos. 1948. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001394/139423por.pdf>. Acesso em 25 de junho de 2016.
- Netto, J. V. R. (2015). Gestão de políticas de cultura e qualidade da democracia: São Paulo, 10 anos de um modelo ainda em construção. *Rev. Adm. Pública*, São Paulo, v. 49, n. 4, p. 1011-1037.
- Newman T. Curtis K, & Stephens J. (2003). Do community-based arts projects result in social gains? A review of the literature. *Community Development Journal*, October 310–322.
- Oliveira, M. M. (2007). *Como fazer pesquisa qualitativa*. Petrópolis, Vozes.
- Pozzebon, M; Freitas H. (1998). Modelagem de casos Modelagem de casos: uma nova abordagem em análise qualitativa de dados?. Foz do Iguaçu/PR. 22º ENANPAD. ANPAD. Administração da Informação.
- Pozzebon, M.; Petrini, M. C. (2013). Critérios para Condução e Avaliação de Pesquisas Qualitativas de Natureza Crítico-Interpretativa. In: Takahashi, A. R. W. *Pesquisa Qualitativa em Administração: fundamentos, métodos e usos no Brasil*. São Paulo: Atlas, 2013. p.51-72.
- Rao, V. & Sanyal, P. (2010). Dignity through discourse: poverty and the culture of deliberation in Indian village democracies. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 629(1), 146-172.
- Rodrigues, C. (2011). Os nomes do capital. *Serrote*, v. 9, p. 103-117.
- Rosa, A. R.; Tureta, C. & Paço-Cunha, E. (2006) Estudos Críticos e Pesquisa Organizacional: uma proposta teórico-metodológica a partir da análise crítica do discurso e da teoria do discurso de Pierre Bourdieu. In: Encontro da Associação Nacional de Pós-Graduação em Administração, 30, 2006, Salvador. Anais... Salvador: EnANPAD. p. 1-16.
- Rubim, C. A. A. (2007). Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. *Revista Galáxia*. São Paulo, n. 13, p. 101-113.
- Rubim, A. (2009). Políticas culturais e novos desafios. *MATRIZES*, São Paulo, 2, out.
- Sachs, I. (2005). Desenvolvimento e cultura. Desenvolvimento da cultura. Cultura do desenvolvimento. *Organizações & Sociedade*, 12(33), 151-165.
- Sanson, C. (2009). A produção biopolítica é constitutiva ao capitalismo cognitivo. *Liinc em Revista*, Rio de Janeiro: IBICT, v. 5, n. 2, p. 206-214.
- Scholz, R. H. (2009). Habitus de classe expressado pelo capital simbólico: uma revisão da obra de Pierre Bourdieu A Distinção. *Ciências Sociais Unisinos*, 45(1).

- Secchi, L. (2010). *Políticas públicas*. São Paulo: Cengage Learning.
- Silva, F. A. & Araújo, H. E. O. (2010). *Cultura Viva: avaliação do programa arte educação e cidadania*. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=3504. Acesso em 18 de julho de 2020.
- Silva, F. A. B. & Midlej, S. (2011). *Políticas públicas culturais: a voz dos gestores*. IPEA.
- Silva, R. M. D. (2014). As políticas culturais brasileiras na contemporaneidade: mudanças institucionais e modelos de agenciamento. *Revista Sociedade e Estado*. v. 29, n. 1 janeiro/abril.
- Simis, A. (2007). A política cultural como política pública. *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 1, 133-155.
- Simonetti, P. (2019). Políticas socioculturales en Uruguay. la cultura como medio, como fin, como derecho ¿Qué piensan los gestores? *Pol. Cult. Rev.*, Salvador, v. 12, n. 1, p. 284-306.
- Soares, C., Braz S. & Meireles, N. (2011) Programa Esquentar; a periferia se vê por aqui? In: XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, 2011, Maceió. *Anais... do XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste*. São Paulo: intercom, 2011.
- Soares, F. M. (2016). A produção de subjetividades no contexto do capitalismo contemporâneo: Guattari e Negri. *Fractal: Revista de Psicologia*, v. 28, n.1, p. 118-126, jan./abr., 2016.
- Souza, J. (2000). Uma teoria crítica do reconhecimento. *Lua Nova*, 50: 133-158.
- _____. (2006). A invisibilidade da desigualdade brasileira. *Ed. UFMG*. Belo Horizonte.
- _____. (2010). Os Batalhadores brasileiros: nova classe média ou nova classe trabalhadora? *Humanitas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- _____. (2015). *A tolice da inteligência brasileira*. São Paulo: Leya.
- _____. (2017). *Subcidadania Brasileira*. São Paulo: Leya.
- Souza, J. & Grillo, A. (2009). *A ralé brasileira: quem é e como vive*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Souza, V. (2012). Políticas Culturais em São Paulo e o Direito à Cultura. In: *Políticas Culturais em Revista*, 2 (5), p. 52-64, 2012. Disponível em: <https://rags.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/6535/4821>. Acesso em 05 de outubro de 2019.
- Tommasi, L. (2013). Culturas de periferia: entre o mercado, os dispositivos de gestão e o agir político. *Política & Sociedade*. Florianópolis. v. 12, n.23, p. 11-34.

Thiry-Cherques, H. R. (2006) Pierre Bourdieu: a teoria na prática. *Revista de Administração Pública*, 40 (1), 27-55.

Yúdice, G. (2004). *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: UFMG.

ANEXOS

ANEXO I: ROTEIRO DE ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA

1. Fale de sua trajetória de vida (antes e depois) e da sua inserção e acesso ao campo da cultura. Fale sobre a sua trajetória profissional no campo da cultura. Quais as principais atividades que você já exerceu no campo da cultura? Como você chegou na posição que está hoje? (Onde você estava antes (residência, escolhas, identidade... Como se deu o seu acesso aos eventos e/ou projetos artísticos culturais? Quais as oportunidades e barreiras enfrentadas para o acesso, de ordem econômica, cultural ou social? (Discorra sobre a sua trajetória profissional no campo da cultura).
2. Quais transformações aconteceram na sua vida depois da inserção no campo da cultura? O acesso à cultura trouxe alguma mobilidade em termos sociais? O que você conseguiu acessar após a participação e trabalho nos projetos, que não conseguia acessar antes? (Fale sobre essas transformações nas seguintes dimensões: amizades, pessoas de convívio e contatos profissionais; hábitos culturais; visão sobre direitos e cidadania; compreensão do campo da cultura; projeto de vida; perspectivas e visão de futuro).
3. Quais são os resultados do acesso à cultura para sua vida? Que escolhas a vivência no campo da permitiu? Escolhas e resultados após o acesso.
4. Como você se vê no campo da cultura? Quem é você na cultura? Identidade.
5. Como são as suas condições de trabalho no campo da cultura? (Atividade que exerce; rendimento; condições de trabalho; profissionalização; qualidade de vida; Motivações para trabalhar no campo da cultura; Relação como o trabalho cultural.)
6. Quais são os principais desafios, as principais lutas que o campo da cultura precisa desenvolver? Como você enxerga a articulação coletiva para empreender essas lutas no campo da cultura? Como você vê a relação entre cultura e política? Como você se posiciona quanto a isso no campo da cultura? (Lutas coletivas, participação e ação social). O acesso à cultura contribuiu para a participação cívica, construção crítica e para a expressão das suas opiniões? Como você manifesta as suas opiniões no campo político?
7. Qual a sua relação com a periferia? O que significa ser de periferia no campo da cultura? Como você vê a periferia hoje no campo da cultura? (Diferenças no acesso e na vivência. Existe alguma diferença entre o acesso à cultura para as pessoas que estão nas áreas centrais, para aquelas que residem no interior ou em áreas periféricas? O que teria sido diferente, caso você residisse em outros locais?).

8. Como você vê o futuro do campo cultural no Brasil? Como você vê o seu futuro no campo da cultura? Perspectivas e futuro.

9. Gostaria de acrescentar alguma informação?

10. Informe os seus dados pessoais:

Idade

Atividade no campo da cultura

Local de residência (bairro)

Estado civil

Número de filhos

Escolaridade

Como você se define quanto à raça?

E quanto ao gênero?

ANEXO II: TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**Termo de Consentimento Livre e Esclarecido**

Título do Projeto: “Eu sou resultado de um projeto social”: implicações do acesso à cultura para sujeitos oriundos de periferias

Prezado (a) participante,

Você foi convidado (a) a participar de uma pesquisa que analisará como as pessoas originárias da periferia se inserem no campo da cultura.

Você foi selecionado(a) porque atende aos critérios de inclusão dos sujeitos de pesquisa. A sua participação nesse estudo consiste em concordar em participar da entrevista semiestruturada individual no local e dia a ser definido, conforme a sua disponibilidade.

Não haverá riscos e/ou desconfortos envolvidos neste estudo e a sua identificação será preservada.

Sua participação é muito importante e voluntária e, conseqüentemente, não haverá pagamento por participar deste estudo. Em contrapartida, você também não terá nenhum gasto.

As informações obtidas serão confidenciais, sendo assegurado o sigilo sobre a sua participação em todas as fases da pesquisa e, também, quando da apresentação dos resultados em publicação científica ou educativa, uma vez que os resultados serão sempre apresentados como retrato de um grupo e não de uma pessoa específica.

Você poderá se recusar a participar ou a responder algumas das questões a qualquer momento, não havendo nenhum prejuízo pessoal se essa for a sua decisão.

Você receberá uma via deste termo, onde constará dados do pesquisador responsável, como número de telefone e endereço, podendo tirar suas dúvidas sobre o projeto e a sua participação, neste, ou a qualquer momento.

Pesquisador responsável: Adriana Almeida do Carmo

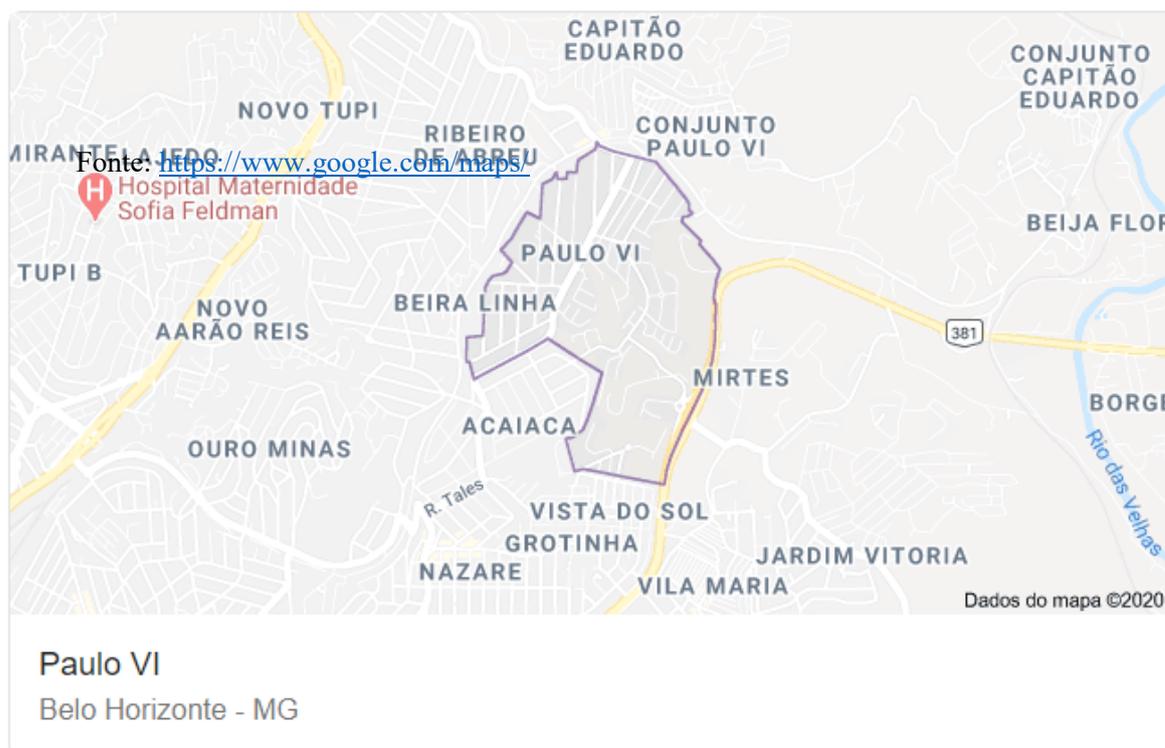
Endereço: Av. Itaú, 525

Tel.: (31)98458-8066

Dou o meu consentimento de livre e espontânea vontade para participar deste estudo.

Assinatura do participante ou representante legal

Data

ANEXO III: MAPA LOCALIZAÇÃO GEOGRÁFICA BAIRRO PAULO VI

ANEXO IV: IMAGENS DE ARQUIVOS PESSOAIS DOS ENTREVISTADOS

Foto 1 - Oficina realizada pelo entrevistado Palhaço



Foto 2 - Apresentação realizada pelo entrevistado Palhaço à sua comunidade



Foto 3 - Projeto social onde a Professora e o Aluno se conheceram



Foto 4 - Alunos do Projeto social onde a Professora e o Aluno se conheceram



Fotos 5 e 6 - Bairro Alto Vera Cruz em Belo Horizonte onde moraram os entrevistados
Produtora e o Rapper



Foto 7 - Arquivo pessoal da entrevistada Facilitadora



Foto 7 - Arquivo pessoal da autora

