

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
CEPEAD - Centro de Pós-Graduação e Pesquisas em Administração
Faculdade de Ciências Econômicas (FACE)
Programa de Pós-graduação em Administração

Simone Marília Lisboa

**AS PRÁTICAS DE SOBREVIVÊNCIA DOS AGENTES PERIFÉRICOS
NO CAMPO TEATRAL: Um estudo comparativo entre Brasil e Espanha**

Belo Horizonte

2020

Simone Marília Lisboa

**AS PRÁTICAS DE SOBREVIVÊNCIA DOS AGENTES PERIFÉRICOS
NO CAMPO TEATRAL: Um estudo comparativo entre Brasil e Espanha**

Versão Final

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Administração do CEPEAD - Centro de Pós-Graduação e Pesquisas em Administração, da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Administração.

Orientador: Ivan Beck Ckagnazaroff

**Belo Horizonte
2020**

Ficha Catalográfica

L769p
2020

Lisboa, Simone Marília.

As práticas de sobrevivência dos agentes periféricos no campo teatral [manuscrito] : um estudo comparativo entre Brasil e Espanha / Simone Marília Lisboa. – 2020.

307 f.: il.

Orientador: Ivan Beck Ckagnazaroff.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Centro de Pós-Graduação e Pesquisas em Administração.

Inclui bibliografia (f. 279-301) e anexos.

1. Políticas públicas – Teses. 2. Política cultural – Teses. 3. Administração cultural – Teses. I. Ckagnazaroff, Ivan Beck. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Centro de Pós-Graduação e Pesquisas em Administração. III. Título.

CDD: 658

Elaborado por Leonardo Vasconcelos Renault CRB-6/2211

Biblioteca da FACE/UFMG – LVR/069/2020



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE CIÊNCIAS ECONÔMICAS
CENTRO DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISAS EM ADMINISTRAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ADMINISTRAÇÃO

ATA DE DEFESA DE TESE

ATA DA DEFESA DE TESE DE DOUTORADO EM ADMINISTRAÇÃO da Senhora **SIMONE MARILIA LISBOA**, REGISTRO Nº 254/2020. No dia 15 de junho de 2020, às 14:00 horas, reuniu-se remotamente, por videoconferência, a Comissão Examinadora de Tese, indicada pelo Colegiado do Centro de Pós-Graduação e Pesquisas em Administração do CEPEAD, em 26 de maio de 2020, para julgar o trabalho final intitulado "**AS PRÁTICAS DE SOBREVIVÊNCIA DOS AGENTES PERIFÉRICOS NO CAMPO TEATRAL: Um estudo comparativo entre Brasil e Espanha**", requisito para a obtenção do **Grau de Doutora em Administração**, linha de pesquisa: **Gestão Organizacional e Tecnologias Gerenciais**. Abrindo a sessão, o Senhor Presidente da Comissão, Prof. Dr. Ivan Beck Ckagnazaroff, após dar conhecimento aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra à candidata para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores com a respectiva defesa da candidata. Logo após, a Comissão se reuniu sem a presença da candidata, para julgamento e expedição do seguinte resultado final:

APROVAÇÃO

REPROVAÇÃO

O resultado final foi comunicado publicamente à candidata pelo Senhor Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar, o Senhor Presidente encerrou a reunião e lavrou a presente ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Comissão Examinadora. Belo Horizonte, 15 de junho de 2020.

Prof. Dr. Ivan Beck Ckagnazaroff
ORIENTADOR (CEPEAD/UFMG)

Prof^a. Dr^a. Ana Flávia Machado
CEDEPLAR/UFMG

Prof^a. Dr^a. Mônica Barros de Lima Starling
Fundação João Pinheiro

Prof^a. Dr^a. Liliane de Oliveira Guimarães
PUC-Minas

Prof^a. Dr^a. Clarice de Assis Libânio
IEPHA/MG



Documento assinado eletronicamente por **Ana Flavia Machado, Diretor(a)**, em 15/06/2020, às 17:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Clarice de Assis Libânio, Usuário Externo**, em 15/06/2020, às 17:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Liliane de Oliveira Guimarães, Usuário Externo**, em 15/06/2020, às 17:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ivan Beck Ckagnazaroff, Professor do Magistério Superior**, em 15/06/2020, às 17:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mônica Barros de Lima Starling, Usuário Externo**, em 16/06/2020, às 08:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0149270** e o código CRC **21596881**.

Aos meus pais que continuam guerreiros, corajosos e apaixonados.
Aos meus filhos e marido, fonte de amor, força e vida, no cotidiano.

AGRADECIMENTOS

Sabendo que esta tese significa não um fim, mas representa o fruto de um processo longo de desenvolvimento e entendimento do que é ser uma pesquisadora. Consciente da importância do trajeto percorrido, uma caminhada cheia de altos e baixos, dúvidas, dificuldades, mas também, muitos encontros. É momento de agradecer. Agradecer àquelas pessoas e instituições que, com competência e zelo, nos deram as mãos, em algum momento, nesta caminhada.

Prof. Ivan Beck, meu mais sincero, muito obrigada! Seu apoio, cuidado, orientações e praticidade foram fundamentais para o meu desenvolvimento como pesquisadora. A liberdade que eu tive em fazer escolhas fez toda a diferença nesta formação. Sua segurança e carinho nos trouxeram até aqui. Obrigada por estar junto comigo e por me dar a segurança de que sempre podia contar com seu apoio.

Prof. Juan Carlos Revilha Castro, que me acompanhou durante o ano em que estive no doutoramento sanduíche (2018–2019) em Madri, na Universidade Complutense, meu muito obrigada! Seu apoio na fase de coleta de dados em Salamanca, Getafe e Madri foram fundamentais para a realização do meu trabalho de pesquisa. Sua atenção e comprometimento pavimentaram caminhos para que eu pudesse superar essa etapa do trabalho. As escolhas e análises metodológicas foram alicerçadas na sua experiência. Que prazer tê-lo conhecido. Mucho gusto por conocerlo. Gracias por todo.

Ronan, Francisco e Pedro, meu marido e filhos, meus amores. Obrigada! A caminhada foi nossa, foi feita junta, cheia de desafios e alegrias também. Nós todos nos transformamos e estamos aí, juntos, para, a partir de agora, como dizemos, viver aquela listinha de coisas que prometíamos fazer “depois do doutorado”. Não falarei do tempo em que não estivemos juntos, mas do quanto construímos juntos nesse período. A dedicação e o esforço foram de cada um de nós, e cada um fez o melhor que pôde, à sua maneira. Vimos, Ronan e eu, que temos dois lutadores, dois meninos capazes de se embrenharem nos desafios da vida com força, coragem e alegria. Obrigada, meus companheiros. Também agradeço aos meus pais, irmãos, cunhado, cunhada, Tia Madalena e Tia Ana, sobrinhos e, em especial, o João, meu afilhado (sempre atento ao andamento da escrita e dos trabalhos), que estiveram comigo, lado a lado, em cada

etapa, sofrendo e vibrando. Quero agradecer, especialmente, à minha sogra que sabe, como poucas, viver a sororidade.

Meu agradecimento à UFMG, principalmente ao CEPEAD — Centro de Pós- Graduação e Pesquisa, que me permitiu, por meio de sua estrutura, acessar um novo patamar de vida e conhecimento. Especial agradecimento aos professores da área de Organizações que tiveram comigo nessa caminhada, coordenadores e funcionárias da Secretaria.

Quero agradecer também aos professores Bresser Pereira e Kurt Eberthart, do Departamento de Administração Pública da FGV (SP), e também à Profa. Mónica Arroyo, do Programa de Pós- Graduação em Geografia Humana, que me receberam como aluna, em suas disciplinas, que foram fundamentais para a minha formação nesse campo de pesquisa.

Um agradecimento especial para as mulheres maravilhosas com que convivi, algumas com mais, outras menos tempo, mas que viveram a sororidade, a amizade e me apoiaram de alguma maneira nessa caminhada: Pérola Goldfeder e Kennya Lima, irmãs que a vida me presenteou nessa caminhada, Patrícia Vianna, Juliana Basílio, Nadielaine de Pádua, Ana Maria Silva de Paula, Priscila de Castro, Cristiane, minha irmã, minha mãe, Delci, minha sogra, Beth, Maristela Rodrigues, Patrícia Vianna, Cláudia Zacarias, Ana Maria de Paula, Inês Gomes, Lourismar dos Santos e Janete Oliveira. Sabemos a força desta nossa rede e a importância dela. Juntas, construímos um mundo de mulheres fortes e presentes onde quiserem. Cada uma sabe da sua importância e força nessa rede, mas quero agradecer em especial à Janete minha amiga, biblioteconomista, que, desde o início, apoia profissionalmente este trabalho, lê, corrige de maneira incansável, competente, cheia de alegria e amorosidade.

Agradeço também aos colegas do Doutorado que foram companheiros desta jornada. Acompanhamos as lutas de cada um, durante esse tempo e isso, nos torna testemunhas uns dos outros. Receber uma mensagem particular de um colega, preocupado com uma dificuldade vivida; de outro, uma tese encontrada numa universidade estrangeira, que remete à minha pesquisa; aquele outro que, estando na universidade, procura um professor, pega assinatura de um documento, enfim, esses pequenos-grandes atos nos emocionam e fazem da caminhada, que nem sempre é fácil, mais leve e amorosa. Em especial, o meu carinho e amizade ao Antônio Amábile, que se fez presente e participante. Soubemos rir e chorar juntos. Obrigada, querido.

Agradeço à CAPES, da qual fui bolsista por 6 (seis) meses no tempo em que estive em Madri (194 — PDSE — Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior/Processo número 88881.189588/2018-01) esperando que esse momento vivido de cortes de bolsas seja momentâneo e que as futuras gerações possam, como eu e muitos dos meus colegas, ter a oportunidade de complementar sua formação no exterior, a qual, mais do que conhecimento técnico, agrega capital cultural a cada família que vivencia essa experiência, não apenas ao doutorando. Importante ressaltar que sou a primeira filha e neta (tanto materna quanto paterna) a obter o título de Doutora e por isso, coerente com minha experiência, a minha prática deve ser a de defender a escola e a universidade públicas, de qualidade para todos os brasileiros e brasileiras, caminho certo para a construção de um país mais justo, diverso e democrático.

Finalmente, agradeço ao IFNMG – Instituto Federal do Norte de Minas Gerais, onde trabalhei por um ano e cinco meses, onde tudo começou e ao IFSP — Instituto Federal de São Paulo, onde trabalho e através do qual, por meio de edital, pude concorrer e me afastar por quase 3(três) anos, de maneira a me dedicar ao doutorado. O Instituto Federal é uma instituição que preza pela democracia e luta para que o ensino público e gratuito seja direito e possibilidade para todos os brasileiros. Agradeço aos meus colegas do *Campus* Jacareí, tanto professores quanto técnicos, pelo apoio competente, nos momentos necessários, em especial ao Prof. Wagner Castro, Diretor do Campus, que sabe o valor da educação e da qualificação profissional mobilizando todos os recursos possíveis em prol destes valores.

*Prepare o seu coração
Pras coisas
Que eu vou contar
Eu venho lá do sertão
Eu venho lá do sertão
Eu venho lá do sertão
E posso não lhe agradar*

*Aprendi a dizer não
Ver a morte sem chorar
E a morte, o destino, tudo
A morte e o destino, tudo
Estava fora do lugar
Eu vivo pra consertar”*

(Trecho da música “Disparada” de Geraldo Vandré).

Resumo

Esse trabalho tem como objetivo conhecer e compreender como os agentes periféricos elaboram suas práticas cotidianas no campo teatral diante de políticas públicas de cultura, implementadas verticalmente. Adotamos uma abordagem da praxiologia social de Bourdieu como orientação teórico-metodológica e a reflexividade como atitude em relação ao processo de pesquisa. Realizamos uma extensa coleta de dados, no período de março de 2016 a junho de 2019, entrevistando quarenta e oito (48) profissionais do campo de teatro, gestores públicos, artistas, diretores e produtores de teatro em duas regiões do Brasil e da Espanha. No Brasil, elegemos municípios periféricos do sudeste brasileiro: Araçuaí e Rubim, no Vale do Jequitinhonha em Minas Gerais e São José dos Campos, no Vale do Paraíba, SP. Na Espanha, nosso trabalho ocorreu nas cidades de Getafe e Salamanca. A pesquisa busca entender o campo teatral em seus limites, contornos, tensões, capitais valorizados e ressonâncias no sentido de (re)construir o campo sob a perspectiva do agente periféricos e a partir daí, entender as práticas adotadas por esses agentes de maneira a garantir a realização dos seus interesses, no campo. Resultados apontam para a utilização de táticas para participação e influência no campo que são: (a) formação na área cultural (capital cultural); (b) construção de uma rede de agentes no campo do teatro ou de outros campos da área cultural (capital social); (c) bom relacionamento entre os membros do grupo; (d) Aproximação de outros agentes do campo com mais poder (capital social e simbólico); (e) gestão empresarial do grupo cultural; (f) participação em conselhos representativos para a classe; g) ocupação dos espaços físicos e de poder; h) saltar escalas entre os entes federativos: união, estados e municípios e entre as localidades (capital x interior). Nossos resultados explicam as táticas utilizadas pelos agentes periféricos do campo nas localidades periféricas, como uma maneira de sobrevivência ao contexto. Este trabalho dialoga com a teoria das Políticas Públicas de Cultura e o seu valor está em lançar luz sobre a heterogeneidade do campo, sob a perspectiva do agente periférico situado em um lugar físico periférico (região) e esse posicionamento geográfico influenciando o posicionamento no campo de poder (campo social). Variadas aplicações podem proporcionar maior compreensão do campo e seus agentes periféricos visando à redução das desigualdades.

Palavras-Chave: Agentes Periféricos; Periferia Geográfica; Política Pública de Cultura; Táticas; Campo Social.

Abstract

This work aims to discover and understand how peripheral agents elaborate their daily practices in the theatrical field in the face of vertically implemented public cultural policies. We adopted an approach informed by Bourdieu's social praxeology as a theoretical-methodological orientation and embraced reflexivity to guide the research process. We collected extensive data from March 2016 through June 2019, interviewing 48 (forty-eight) theatre professionals, public managers, artists, directors and theatre producers in two regions each in Brazil and Spain. In Brazil, we chose peripheral municipalities in the south-east of the country: Araçuaí and Rubim in the Jequitinhonha Valley in Minas Gerais and São José dos Campos in the Paraíba Valley-SP. In Spain, our work took place in the cities of Getafe and Salamanca. The research seeks to understand the limits, contours, tensions, valued capital and resonances of the theatrical field in the sense of (re)building the field from the perspective of peripheral agents and, from there, understanding the practices adopted by those agents to guarantee the realisation of their interests in the field. The results illustrate the use of tactics for participation and influence in the field, including (a) training in the cultural area (cultural capital), (b) building a network of agents in the field of theatre or other fields in the cultural area (social capital), (c) good relationships between group members, (d) approaching other rural agents with more power (social and symbolic capital), (e) business management of the cultural group, (f) participation in representative councils for the class, (g) occupation of physical and power spaces and (h) skipping scales between federative entities (union, states and municipalities). Our results explain the tactics used by the field's peripheral agents in peripheral locations as a means of surviving in that context. This work engages in dialogue with the theory of public policies on culture, and it provides value by shedding light on the heterogeneity of the field from the perspective of peripheral agents in peripheral physical places (regions) and explaining how that geographical location influences their positioning in the field of power (the social field). Various applications can provide a better understanding of the field and its peripheral agents with the aim of reducing inequalities.

Keywords: Peripheral Agents, Geographic Periphery, Public Culture Policy, Tactics, Social Field.

Resumen

El objetivo de este trabajo es conocer y comprender cómo los agentes periféricos elaboran sus prácticas diarias en el campo teatral frente a las políticas públicas de cultura, implementadas verticalmente. Adoptamos un enfoque de la praxiología social de Bourdieu como una orientación teórico-metodológica y la reflexividad como una actitud hacia el proceso de investigación. Realizamos una extensa recopilación de datos, desde marzo de 2016 hasta junio de 2019, entrevistando a 48 (cuarenta y ocho) profesionales del teatro, gerentes públicos, artistas, directores y productores de teatro en dos regiones de Brasil y España. . En Brasil, elegimos municipios periféricos en el sureste de Brasil: Araçuaí y Rubim, en el Valle del Jequitinhonha en Minas Gerais y São José dos Campos, en el Vale del Paraíba - SP. En España, nuestro trabajo tuvo lugar en las ciudades de Getafe y Salamanca. La investigación busca comprender el campo teatral en sus límites, contornos, tensiones, capital valorado y resonancias en el sentido de (re) construir el campo desde la perspectiva del agente periférico y, a partir de ahí, comprender las prácticas adoptadas por estos agentes para garantizar la realización de sus intereses en el campo. Los resultados apuntan al uso de tácticas para la participación e influencia en el campo, que son: (a) capacitación en el área cultural (capital cultural); (b) construir una red de agentes en el campo (capital social); (c) buena relación entre los miembros del grupo; (d) Acercarse a otros agentes del campo con más poder (capital social y simbólico); (e) gestión empresarial del grupo cultural; (f) participación en consejos representativos de la clase; g) ocupación de espacios físicos y de poder; h) saltar escalas entre entidades federativas: el gobierno nacional, las comunidades y los ayuntamientos y entre localidades (capital X interior). Nuestros resultados explican las tácticas utilizadas por los agentes periféricos del campo en las ubicaciones periféricas, como una forma de sobrevivir al contexto. Este trabajo dialoga con la teoría de las Políticas Públicas sobre Cultura y su valor es arrojar luz sobre la heterogeneidad del campo, desde la perspectiva del agente periférico ubicado en un lugar físico periférico (región) y esta posición geográfica que influye en el posicionamiento en el campo de poder (campo social). Diversas aplicaciones pueden proporcionar una mayor comprensión del campo y sus agentes periféricos con el objetivo de reducir las desigualdades.

Palabras clave: Agentes Periféricos; Periferia Geográfica; Política De Cultura Pública; Tácticas; Campo Social.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

	Pag.
CARTOGRAMA 1	Equipamentos culturais no Brasil, por região 192
CARTOGRAMA 2	Equipamentos culturais na Espanha..... 192
CARTOGRAMA 3	Equipamentos culturais no Estado de Minas Gerais..... 193
CARTOGRAMA 4	Equipamentos culturais em Araçuaí 194
CARTOGRAMA 5	Equipamentos culturais no Estado de São Paulo..... 194
CARTOGRAMA 6	Equipamentos culturais em São José dos Campos, SP..... 195
CARTOGRAMA 7	Equipamentos culturais no Estado de Madri..... 196
CARTOGRAMA 8	Equipamentos culturais em Getafe..... 196
CARTOGRAMA 9	Equipamentos culturais no Estado de Castilha y León..... 197
CARTOGRAMA 10	Equipamentos culturais em Salamanca..... 197
FIGURA 1	Estrutura da Tese..... 29
FIGURA 2	Esquema Metodológico..... 109
FIGURA 3	Tabela Quadrada..... 130
FIGURA 4	Etapas do Processo de Análise dos Dados..... 130
FIGURA 5	Estrutura do Campo: Capitais e Homologia entre os Campos..... 238
FOTOGRAFIA 1	Fotografia de Estrada de Acesso a Araçuaí..... 134
FOTOGRAFIA 2	Fotografia de grupos de teatro/ artes da cidade de Araçuaí... 134
FOTOGRAFIA 3	Foto da vista aérea de São José dos Campos..... 158
FOTOGRAFIA 4	Foto dos grupos de teatro/ artes da cidade de São José dos Campos..... 158
FOTOGRAFIA 5	Vista aérea da cidade de Getafe..... 173
FOTOGRAFIA 6	Foto dos grupos de teatro/ artes da cidade de Getafe..... 173
FOTOGRAFIA 7	Patio de las Escuelas, Universidade de Salamanca..... 183
FOTOGRAFIA 8	Grupos de teatro e equipamentos culturais da cidade de Salamanca..... 184
QUADRO 1	Tipologia de Escala Proposta neste Trabalho..... 21

QUADRO 2	Agentes do Campo Participantes do Campo Cultural a partir do Fomento das PPC.....	82
QUADRO 3	Perfil dos entrevistados.....	118
QUADRO 4	Dimensão de Análise Utilizadas neste Trabalho.....	125

LISTA DE SIGLAS

AGU	Advocacia Geral da União
ANCINAV	Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual
ANCINE	Agência Nacional de Cinema
CEMIG	Companhia Energética de Minas Gerais
CGECEC	Coordenação Geral de Economia da Cultura e Estudos Culturais
CMCD	Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento
CONCINE	Conselho Nacional de Cinema
CONIB	Confederação Israelita do Brasil
CREA	Conselho Regional de Engenharia e Agronomia
CTA	Centro Técnico Aeroespacial
DCTA	Departamento de Ciência e Tecnologia Aeroespacial
FACAMP	Faculdade de Campinas
FCCR	Fundação Cultural Cassiano Ricardo
FECAJE	Federação das Entidades Culturais e Artísticas do Vale do Jequitinhonha
FESTIVALE	Festival de Arte do Vale do Jequitinhonha
FGV	Fundação Getúlio Vargas
FICART	Fundo de Investimento Cultural e Artístico
FLIGSP	Fórum do Litoral, Interior e Grande São Paulo
FMI	Fundo Monetário Internacional
FNC	Fundo Nacional de Cultura
FPC	Fundo de Projetos Culturais
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes
IBGE	Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada
ICMS	Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços
IFNMG	Instituto Federal do Norte de Minas Gerais
IFSP	Instituto Federal de São Paulo
INPE	Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais
INSS	Instituto Nacional do Seguro Social
IPEA	Fundação Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IPTU	Imposto sobre a Propriedade Predial e Territorial Urbana
ITA	Instituto Tecnológico de Aeronáutica

LGBT	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros
MBL	Movimento Brasil Livre
MinC	Ministério da Cultura
MROSC	Marco Regulatório das Organizações da Sociedade Civil
MST	Movimento dos Sem Terra
PAG	Programa de Ação Governamental
PIB	Produto Interno Bruto
PM	Polícia Militar
PP	Políticas Públicas
PPC	Política Pública de Cultura
PRONAC	Programa Nacional de Apoio à Cultura
PSDB	Partido da Social Democracia Brasileira
PSL	Partido Social Liberal
PT	Partido dos Trabalhadores
PV	Partido Verde
SESC	Serviço Social do Comércio
SNC	Sistema Nacional de Cultura
SUDENE	Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste
TCU	Tribunal de Contas da União
UBES	União Brasileira de Estudantes Secundaristas
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO (Justificativa e Motivadores do Trabalho)	19
2 AS POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA	30
2.1 AS PPC COMO EIXO DO DESENVOLVIMENTO: UMA ANÁLISE TEÓRICA	37
2.2 POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL: UM OLHAR DOS AGENTES PARTICIPANTES DE NA NOVA REPÚBLICA (1985 A 2018)	46
2.2.1 O governo Sarney (1985-1990)	47
2.2.2 O governo Collor/Itamar Franco (1990–1994).....	52
2.2.3 O governo Fernando Henrique Cardoso (1995–2002)	56
2.2.4 O governo Lula (2003 – 2010)	60
2.2.5 O governo Dilma Rouseff (2011 – 2016).....	69
2.2.6 O governo Temer (2016-2018).....	72
2.2.7 A atualidade das políticas culturais: reticências e interrogações.....	77
2.2.8 Reflexão sobre o papel das PPC sob a ótica dos agentes culturais.....	82
2.3 O CAMPO SOCIAL, O LUGAR E AS ESCALAS	86
2.4 OS AGENTES PERIFÉRICOS E SUAS TÁTICAS	95
3 MÉTODO E COLETA DE DADOS	101
3.1 SOBRE A ORIENTAÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA DA PRAXIOLOGIA BOURDIANA	101
3.2 AS APROPRIAÇÕES DE BOURDIEU NOS ESTUDOS DE POLÍTICA PÚBLICA DE CULTURA. BOURDIEU E OUTROS CONCEITOS	107
3.3 MÉTODO UTILIZADO	116
3.4 CONSTRUÇÃO DO OBJETO	121
3.5 ESTRATÉGIA METODOLÓGICA: DEFINIÇÕES TEÓRICAS.....	123
3.6 COLETA DE DADOS.....	124
3.6.1 Entrevistas	125
3.6.2 Dados documentais e de Arquivos	127

3.7 ANÁLISE DE DADOS	129
3.8 INTERPRETAÇÃO E DISCUSSÃO	131
4 RESULTADOS: ESTRUTURA DO CAMPO TEATRAL	132
4.1 CAMPO TEATRAL E SEU CONTEXTO SOCIAL	133
4.1.1 História das cidades e dos agentes do campo teatral	133
4.1.2.1 Araçuaí – Vale do Jequitinhonha.....	133
4.1.2.2 São José dos Campos.....	157
4.1.2.3 Getafe.....	172
4.1.2.4 Salamanca.....	183
4.1.2.5 O agente institucional	191
4.1.2 Sumário da seção	228
4.2 PROPRIEDADES DOS AGENTES NO CAMPO	228
4.3 ESTRUTURA DO CAMPO: OS AGENTES CULTURAIS	229
4.3.1 Capitais: Quantidade de Capitais e Estratégias de Conversão	229
Fonte: Autora, 2020.....	234
4.3.2 Interesse e ideologia investidos no campo. Coexistências e Conflitos.....	234
4.3.3 Representações e disposições do campo. Similaridades e Diferenças.	236
4.3.4 Sumário da seção	239
4.4 O PODER PÚBLICO	239
4.4.1 Capitais	239
4.4.2 Interesse e ideologia investidos no campo	244
4.4.3 Representações do campo cultural	246
4.4.4 Sumário da seção	248
5 RESULTADOS: DINÂMICAS DO CAMPO	249
5.1 PRÁTICAS COTIDIANAS: TÁTICAS UTILIZADAS PELOS AGENTES	249
5.1.1 Agentes do campo teatral	250
5.1.1.1. Nível Privado.....	250

5.1.1.2. Nível Organizacional.....	252
5.1.1.3. Nível público	261
5.2 AS RESSONÂNCIAS E AS DISSONÂNCIAS DO CAMPO	265
5.3 SUMÁRIO DA SEÇÃO	268
6 DISCUSSÃO.....	270
7 CONCLUSÃO.....	277
REFERÊNCIAS	279
ANEXO 1 - ROTEIRO PARA ENTREVISTA COM OS GESTORES DO CAMPO DE TEATRO NA ESPANHA E NO BRASIL.....	302
ANEXO 2 - ROTEIRO PARA ENTREVISTA CON LOS GESTORES DEL CAMPO DE TEATRO EN ESPAÑA Y EN BRASIL	304
ANEXO 3 - ROTEIRO PARA ENTREVISTA A SER REALIZADA COM GESTORES PÚBLICOS DE CULTURA.....	306

1 INTRODUÇÃO (Justificativa e Motivadores do Trabalho)

Este trabalho nasce do entendimento de que grande parte das pesquisas de Política Pública de Cultura (PPC) analisa o campo social, objeto de nosso estudo, sob a perspectiva do Estado (BARBALHO, 2007; RUBIM, 2015; GAIO, 2015; CALABRE, 2007; MENDES, 2015). Assim, ao considerar as PPC implementadas – ainda que haja uma preocupação com a relação entre centro (capital) e periferia (interior) como dimensão da política cultural (HÄYRYNEN, 2003), as desigualdades (BARBIERI, 2015) no campo são pouco estudadas e o indivíduo, o agente do campo, provável beneficiário das PPC, localizado na periferia, é na maioria das vezes, ignorado.

No que diz respeito ao centro e à periferia, pesquisadores da PPC, tais como Häyrynen (2003) e Mangset (1998), definem a capital como sendo o centro geográfico e social de uma região, enquanto as periferias seriam “as outras cidades”, com menos recursos e que dependem de serviços e produtos diversos produzidos nas metrópoles (SANTOS, 2006).

Arelados a isto, entendemos que nas capitais/ metrópoles, estão localizados os agentes centrais, de maior poder do campo e, no interior, em municípios de médio e pequeno porte, os agentes periféricos, que são aqueles com posição de menor poder, no campo. Importante entender o campo como não homogêneo, mas com uma topografia de diferenças: espaço físico e no espaço social, periférico ou central, há diferenças de posições dos agentes, conforme distribuição de poder e posse de capital. E ainda assim, o lugar físico, geográfico, influencia na posição social do campo é que entendemos, como Bourdieu (2008):

a capital é, sem jogo de palavras, ao menos no caso da França, o lugar do capital, isto é, o lugar do espaço físico onde se encontram concentrados os polos positivos de todos os campos e a maior parte dos agentes que ocupam essas posições dominantes; ela não pode, portanto ser adequadamente pensada senão em relação à província (e ao “provincial”) que nada mais é que a privação (totalmente relativa) da capital e do capital. (BOURDIEU, 2008, p. 162)

As periferias têm como uma de suas características, a precariedade dos serviços públicos e privados trazendo como consequências a dificuldade de acesso a recursos, tais como transporte, educação, mão de obra, informação, insumos diversos, necessários para uma participação mais igualitária em qualquer campo a que se pertença (BOURDIEU; WACQUANT, 2005). Em virtude disso, são exigidos dos agentes dos campos, ali localizados, uma capacidade de se

estruturar e organizar estratégias de maneira a participar minimamente do campo a que pertencem. São práticas adotadas no dia a dia a fim de possibilitar a sobrevivência no campo.

Sendo essas práticas, adotadas por agentes do campo localizados em municípios de pequeno e médio porte, objeto de pesquisa desta tese - não por suas fraquezas, tão difundidas, mas pela força que têm em se estabelecer no lugar por meio de práticas cotidianas capazes de garantir sua sobrevivência e permanência no campo é que definimos nossa pergunta de pesquisa, orientadora deste trabalho:

Como os agentes localizados em municípios periféricos elaboram suas práticas diante das políticas públicas de cultura implementadas verticalmente?

De maneira a responder a essa pergunta, traçamos como **objetivo principal** compreender as práticas utilizadas pelos agentes localizados em municípios periféricos do campo cultural em resposta a políticas públicas verticais e verificando em que medida a localização física desses agentes influencia seu posicionamento no campo de poder. Como **objetivos secundários**, definimos: (1) Conhecer, visando explicar as diferenças e similaridades nas práticas dos agentes situados geograficamente em cidades periféricas distintas; (2) identificar as condições dos lugares que facilitam / dificultam o usufruto das políticas públicas governamentais verticais (federal, estadual e municipal) no lugar.

No encaminhamento desses objetivos, levamos em conta que os agentes situados na periferia do campo sofrem constrangimentos, bem como suas possibilidades de atuação são definidas pela sua posição no mundo social, sendo assim, mediados por dinâmicas organizacionais e governamentais que produzem os recursos simbólicos que deverão ser apropriados no contexto social (BOURDIEU; WACQUANT, 2005; KEENOY; OSWICK, 2004; LEFEBVRE, 2013). Esses recursos simbólicos refletem no lugar e ganham características de produtos, tais como recursos financeiros, de construções físicas e outros, os quais se constituem a partir de fronteiras simbólicas e materiais, separando e diferenciando os agentes do campo (HALFORD; LEONARD, 2006). A produção desses recursos está inserida em estruturas de mercado crivadas por políticas públicas centrais, verticais, elaboradas nas capitais e nos grandes centros e por lógicas institucionais diversas, relações de poder e disputas ideológicas (SANTOS, 2005; BOURDIEU; WACQUANT, 2005; LEFEBVRE, 2013).

Nesse contexto, Smith (2000) aponta ainda que a construção do lugar implica produção da escala, na medida em que os lugares são distintos uns dos outros e a escala é o critério de diferença, não apenas entre lugares, como entre tipos diferentes de lugares. Lefebvre (2013) e Smith (2000) sugerem que o “saltar escalas” seja uma estratégia adotada pela periferia para dissolver fronteiras e disputar recursos de maneira mais igualitária com os agentes centrais. A adoção da visão escalar de centro e periferia para nosso objeto de análise, deu-se em virtude de ser essa escala, os parâmetros considerados em PPC (HÄYRYNEN, 2003; GRAY, 2010; MANGSET, 1998), com uma caracterização já definida.

De maneira a explicitar as diferenças e características diferenciadoras de periferia e centro, propomos a tipologia abaixo (QUADRO 1), na qual apontamos algumas características dos municípios centrais e periféricos. Para sua elaboração, consideramos os trabalhos de Bourdieu (2008), Mangset (1998), Häyrynen (2003), Santos (2006) e outros. Assim, quando nos referirmos a municípios periféricos, estamos remetendo a municípios de pequeno e médio porte, onde localizam os agentes teatrais, objeto da nossa pesquisa, com as características abaixo mencionadas. Já quando mencionarmos municípios centrais, significa que estamos nos referindo às capitais que são as metrópoles, conforme abaixo:

Quadro 1
Tipologia de Escala Proposta neste Trabalho

Tipologias	Distanciamento físico da metrópole	Distanciamento do Poder Vertical De Tomada de Decisões	Facilidade de comunicação com o tomador de decisões e outros agentes do campo	Capacidade de influência do núcleo tomador de decisões	Acesso a recursos diversos
Centro	É a metrópole/capital.	Próximo	Maior facilidade	Alta	Grande
Periferia	Cidade distante fisicamente da metrópole	Afastado	Menor facilidade	Média e baixa, dependendo do porte do município e sua importância econômica e política.	Pequeno

Fonte: Autora, com base de Bourdieu (2008), Mangset (1998), Häyrynen (2003) e Santos (2006)

Häyrynen (2003), por sua vez, observa que o critério de diferença é a condição de ser ou não metrópole e, a partir daí, entender como toda a gama de políticas públicas é acessível a esses

agentes culturais atuantes nas cidades periféricas. Entender o que é acessível, o que não é, como é, em que condições há usufruto, é fundamental para o entendimento das políticas públicas, suas limitações e possibilidades – sabendo-se que as políticas públicas refletem uma intenção da configuração de um lugar (HALFORD; LEONARD; 2006) pelo poder central é vertical. Uma construção de lugares, suas diferenças e similaridades, intencionalmente.

Nesse sentido, a cidade é um lugar que abriga uma multiplicidade de agentes entre habitantes e grupos de empresas de vários mercados, como o cultural e o segmento de teatro além dos governos e outras organizações não governamentais com múltiplos interesses e ideologias, todos convivendo ali na cidade, no lugar (SANTOS, 2000, 2005; SMITH, 2000). É justamente a inter-relação entre essas multiplicidades em jogo no processo de produção de “pedaços” do espaço urbano que faz dele um contexto privilegiado para a análise das relações entre os agentes do campo, localizados em cidades periféricas.

É nas cidades que as “pessoas forçam os espaços a sua volta a tomarem significado. A nenhum espaço é permitido se manter neutro [...]. O entendimento das pessoas transforma espaço em lugar” (ROTENBERG; MCDONOGH, 1993, p. xiii, tradução nossa). É no lugar onde as verticalidades se encontram com as horizontalidades, isto é, onde tanto o poder central instituído e representado em suas esferas federal, estadual e municipal, quanto a vida das pessoas comuns, os diversos agentes de campos diversos, com mais ou menos poder se encontram e a partir daí se relacionam e organizam.

Assim, a cidade é construída por lugares distintos, heterogêneos e o dito ‘lugar’ situa-se em um território institucionalizado que é definido, geralmente, por relações que se estruturam sob três vertentes: política, cultural e econômica. A vertente política expressa as relações de poder, o que é institucionalizado; a vertente cultural consiste na dimensão simbólica, mais subjetiva; e a econômica compreende o território como fonte de recursos e / ou incorporado nas relações de produção (HAESBAERT, 2004). A principal questão é saber quem domina ou influencia um determinado lugar e como, além da interação deste lugar com outros lugares. Pode-se, assim, perceber a proximidade do conceito de campo de Bourdieu e a visão de território, segundo os teóricos da geografia humana. Por isso, adotaremos, neste trabalho, a perspectiva de campo de Bourdieu e Wacquant (2005):

um “campo de disputas”, definido como uma rede ou uma configuração de relações objetivas entre posições. Posições essas que estão objetivamente definidas em sua existência e nas determinações que se impõe sobre os ocupantes, agentes ou instituições, por sua situação presente e potencial (*situs*) na estrutura de distribuição de espécies de poder (o capital) cuja posse ordena o acesso a vantagens específicas que estão em jogo no campo, assim como por sua relação objetiva com outras posições (dominação, subordinação, homologia *et cetera*). (BOURDIEU; WACQUANT, 2005, p. 150).

Esse é o mote deste trabalho. O que nos instigou a enveredar por esse caminho foi a necessidade de entender as ações dos agentes localizados em cidades periféricas, em suas práticas cotidianas para permanecer no campo, para sobreviver, uma vez que essas práticas não são medidas nem avaliadas pelos órgãos oficiais, vistas, portanto, de maneira superficial pelos pesquisadores da área de PPC.

No campo teórico, aqui está a lacuna do trabalho que se quer preencher e sob o qual este trabalho pretende lançar luz. Trata-se de um trabalho que se situa no campo teórico das PPC e que se vale da noção de campo de Bourdieu (1983, 1989, 2011b) e de tática de Certeau (1998) para entender e analisar as práticas dos agentes periféricos do campo, no caso, o campo cultural, também entendido como sendo periférico no campo das políticas públicas (GAIO, 2015).

No contexto, o tema de pesquisa surgiu como consequência da lacuna teórica da área cultural tanto no setor público quanto no privado. No setor público, tive a possibilidade de, em duas ocasiões, aproximar-me das tomadas de decisão sobre as PPC. A primeira, na antiga Secretaria de Cultura do município de Belo Horizonte – de 1995 a 2003 – quando atuei como profissional da área técnica, efetiva, na área da Lei de Incentivo à Cultura; outra pela Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais – de 2003 a 2010, na qual atuei parte do tempo como consultora, viajando por Minas Gerais e conhecendo a diversidade inerente ao estado, próxima dos gestores culturais públicos, das secretarias de cultura e fundação recém-criadas, com equipes inteiras cheias de vontade, mas com pouca experiência no campo. Ao longo desses anos, fomos acumulando a experiência conjuntamente, pois as políticas culturais e suas inúmeras ferramentas, inclusive a criação das Secretarias de Cultura pelos municípios, eram ainda novidade no cenário brasileiro.

Em um cargo gerencial, pude conhecer a diversidade da produção cultural localizada nos municípios, em seus bairros, nas zonas rurais. Pude conhecer os produtores de cultura, suas demandas, sonhos, expectativas e realidades desafiadoras. Do outro lado, conheci de perto os

desafios do Estado em gerir toda essa diversidade, propondo políticas e ações culturais que atendessem de maneira particular as diferentes necessidades. Experimentei os sempre poucos recursos financeiros para a área, a dimensão geográfica do estado, que desafiava os gestores públicos, os limitados serviços de transporte, por exemplo, que dificultavam as equipes de se locomoverem até os inúmeros municípios do estado. Enfim, antes de me tornar pesquisadora na área cultural, me aproximei do campo e de seus agentes, conhecendo um pouco mais sobre seus cotidianos.

Como pesquisadora, meu primeiro trabalho foi a minha dissertação de mestrado, que respondia a uma necessidade da Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte, onde era técnica. Pesquisei sobre a Lei de Incentivo à Cultura, em recente funcionamento na época. O foco dessa pesquisa foi entender o porquê de os empresários belo-horizontinos investirem em cultura, como, em que circunstâncias, e quem eram esses investidores. Fiz um trabalho que teve uma grande repercussão no contexto da gestão cultural. Era um trabalho que trazia informações que despertava a atenção de técnicos, gestores, artistas e produtores. Importante lembrar que as informações sobre o setor cultural eram muito escassas. Um volume muito pequeno de dados estava à disposição para pesquisa. A repercussão que o trabalho teve permitiu que eu dialogasse com outros gestores de outros estados do Brasil. Isso abriu o meu entendimento para esses novos contextos. O tema da dissertação era o *marketing* cultural, conceito ainda em desenvolvimento no Brasil e na Europa, embora já muito difundido nos Estados Unidos.

Particpei de outras pesquisas, compondo as equipes técnicas, tais como a realizada com a empresa Vox Populi, especializada em pesquisas de opinião, quando foi realizado o Primeiro Diagnóstico da Área Cultural da Cidade de Belo Horizonte (1996); como membro da Secretaria Municipal de Cultura (SMC); com a Fundação João Pinheiro em pesquisa realizada sobre a Geração de Trabalho e Renda a partir das Leis de Incentivo à Cultura (2009), que buscou quantificar e qualificar o trabalho e a renda gerados no estado de Minas Gerais quando a lei completava seu décimo ano de funcionamento.

Em todos esses trabalhos surgia a questão da desigualdade, retratadas em dados centrais e periféricos, como resultado de políticas diversas implementadas durante anos e que eram reforçadas, em parte, pelas políticas culturais (BARBIERI, 2015; IBGE, 2003, 2013), nos lugares, em regiões geográficas bem delineadas. Para falar sobre a noção de desigualdade em

PPC é importante entender o contexto em que se aplicam, pois é no contexto onde estão as condições ou não para usufruto das PPC, planejadas em um lugar central, distante das especificidades, nos diversos contextos a qual se aplica.

A Constituição Brasileira de 1988, ao garantir aos municípios a qualificação como entes federativos, que assegurou, por vias institucionais, a independência, as competências e a autonomia dos municípios em relação aos estados e à federação, abriu espaço para maior participação popular e para a construção do poder local (SPINK, 2001), locais onde vivem a maior parte das pessoas, nas cidades marcadas geograficamente (SANTOS, 2005) como território do poder central, institucionalizado.

Essa mudança foi especialmente importante, pois as cidades são, em suas diversidades, construções sociais em grande parte modeladas a partir de políticas públicas, resultado, principalmente, da intenção de um agente institucional (SMITH, 1995). Mas esse agente não é exclusivamente institucional, é também fruto de poderes de grupos organizados, no nível do lugar, das cidades e da sua heterogeneidade. É o lugar onde perpassam todo o fluxo de políticas institucionalizadas, de alguma maneira.

Por isso, as PPC definidas como as ações estruturadas de autoridades públicas específicas responsáveis pelo setor cultural (MANGSET, 2018) cuja evolução resulta da interação entre os níveis político e o cultural, consiste em: “adicionar novas camadas de instituições, orientações e discursos, e não em mudanças radicais, de maneira que as políticas culturais contemporâneas possam ser vistas como a sedimentação das anteriores” (DUBOIS, 2013, p. 1).

Realizadas e implementadas em grande parte dos países ocidentais, as políticas públicas de cultura parecem não passar por mudanças radicais, mas por evoluções institucionais que vão sedimentando caminho para as seguintes (MANGSET, 1998, 2018; DUBOIS, 2013), e isso não é diferente no Brasil onde, mesmo marcadas pela instabilidade (RUBIM; BARBALHO, 2007), seguem, ao longo dos anos, uma lenta e persistente evolução com crescente institucionalização das PPC (RUBIM; BARBALHO, 2007; CALABRE, 2007), que vão se sedimentando ao longo do tempo.

Embora estejamos vivenciando, no Brasil, um momento marcado por uma nova institucionalização da PPC (LIBÂNIO, 2017), momento de difícil análise sob o olhar rigoroso da ciência, haja vista seu recente surgimento, e que nos leva a perguntar o mesmo que Mangset (2018) para as políticas culturais europeias: “*será o fim das políticas culturais?*” Ainda assim, confiamos que novos ciclos virão em que o vivenciado ao longo do tempo será sedimento para políticas futuras capazes de trazer para o centro do campo cultural interesses e agentes envolvidos, que sendo diversos, múltiplos e heterogêneos (SEMPERE; CRUZ, 2007), conduzirão a algum tipo de refazimento das PPC e de sua relação com os diversos agentes do campo, em consonância com os valores culturais e ideais de desenvolvimento do campo e da sociedade.

A desigualdade na distribuição dos recursos oriundo das PPC é um desafio para gestores culturais do mundo ocidental (BARBIERI, 2017; ORTÍNEZ, 2005), mesmo nos países considerados desenvolvidos, onde a desigualdade e as PPC possuem em sua agenda a redução desta desigualdade. Sendo assim, ainda, uma esfera subdimensionada e que não ocupa um lugar central nos debates (BARBIERI, 2017). A Espanha, por exemplo teve, durante muitos anos produção e a circulação cultural, favorecidas por PPC, centradas nas cidades de Barcelona e Madri (ORTÍNEZ, 2005). No Brasil, apesar de alguns esforços, também se pode afirmar que o acesso às PPC se restringiu, com alguns períodos de exceção, ao sudeste brasileiro (IBGE, 2013), com grande ênfase nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte.

O contexto que utilizamos para buscar respostas e encontrar argumentos é o do campo teatral, que foi escolhido depois de uma longa pesquisa exploratória e aproximação com o campo cultural em vários segmentos, nas duas regiões do Brasil pesquisadas, Vale do Jequitinhonha, no estado de Minas Gerais, e São José dos Campos, no estado de São Paulo. O contexto se apresentou como o mais adequado para a pesquisa que estávamos iniciando que, entre outras características, mostrou ser o segmento artístico com grupos mais antigos (IBGE, 2013), mais estáveis e com maior engajamento nas políticas culturais (CARVALHO, 2012).

Optamos por realizar uma pesquisa comparativa no campo teatral em municípios da Espanha e do Brasil. **Do ponto de vista teórico**, a base comparativa foi delineada em virtude da necessidade em se fazer a homologia entre os agentes do campo (dominantes e dominados) em espaços físicos e de poder distintos (BOURDIEU, 1989) daí o nosso entendimento da

importância de se estudar agentes teatrais em locais distintos, de maneira a entender mais profundamente, a estruturação e a dinâmica do campo. Assim, o Brasil é centro do nosso trabalho, sendo a Espanha, a referência homóloga necessária para compreensão maior do campo, objeto de estudo.

A Espanha foi escolhida em virtude do intercâmbio na área da cultura entre pesquisadores e gestores (FIALHO; GOLDSTEIN, 2019) brasileiros e espanhóis. Também por uma experiência anterior da pesquisadora nesse contexto cultural, quando esteve na Espanha cursando por um ano o doutorado em História da Arte – em 2006-2007.

No Brasil, escolhemos municípios periféricos do interior do sudeste brasileiro: Araçuaí e Rubim, no Vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais, distantes quase 800 quilômetros da capital do estado, e São José dos Campos, no Vale do Paraíba, um município industrial de 600.000 habitantes e distante, aproximadamente, 60 km da capital do Estado.

Na Espanha, escolhemos os municípios de Getafe, que está a 12 km da capital Madri, com 180 mil habitantes, e Salamanca, que está a aproximadamente 200 km de Madri, com cerca de 144 mil moradores. Para realizar a escolha das cidades, também fizemos um levantamento prévio a respeito da realidade cultural de cada município.

O propósito definido desta tese não é o de compreender o agente cultural estabelecido nas metrópoles, onde se localiza “o sistema em torno das artes” (MANGSET, 2018), onde se concentram as mais importantes instituições artísticas, os agentes com maior poder, de permitir ou não a entrada no contexto artístico, de maneira profissionalizada (HÄYRYNEN, 2003), sobre os quais, há grande número de trabalhos (MANGSET, 1998, 2018; SESI, 2007) mas, de compreender o contexto dos agentes culturais que estão localizados nas cidades de pequeno e médio porte, os agentes periféricos do campo: como agem e reagem às exigências do cotidiano, quais as práticas que realizam para sobreviver, de maneira naturalizada, para continuar existindo e buscando legitimidade e o direito de pertencimento ao campo e, se possível, influenciá-lo. Agentes potentes, que possuem criatividade e produção cultural da mais alta qualidade, mas que nem sempre são alcançados pelas PPC, dificultando a participação no campo a que pertencem.

Esta pesquisa de abordagem metodológica qualitativa visa compreender a amplitude das práticas realizadas pelos agentes do campo teatral, residentes nas cidades de periferia, em suas buscas por participação no campo por meio do usufruto das PPC.

Dois níveis de análise serão tomados para que seja compreendida a relação entre as organizações componentes do campo teatral: o nível médio para os agentes das cidades periféricas; e o nível macro para as políticas públicas de cultura, já que representam o poder no nível institucionalizado. O período de coletas de dados foi de março de 2016 a abril de 2019, por meio de entrevistas, fontes documentais e acompanhamento de redes sociais dos grupos e agentes pesquisados.

Adotamos como perspectiva teórico-metodológica a praxiologia social de Bourdieu (BOURDIEU; WACQUANT; 2005), tendo como ponto de partida a articulação entre os conceitos de campo, *habitus* e capital. Foram coletados dados a partir de múltiplas fontes tais como entrevistas, observação de participantes e dados documentais diversos. O estudo foi conduzido em duas etapas analíticas, de acordo com a praxiologia social. A primeira consistiu na construção do objeto (BOURDIEU; WACQUANT; 2005), por meio da definição do campo teatral para, assim, determinar: (1) quem são os diferentes agentes, (2) quais são as propriedades específicas dos agentes periféricos (interesses e recursos) e (3) o que está em disputa no campo. A segunda consistiu na análise da dinâmica do campo, informada a partir das características dos agentes. Os agentes são entendidos por Bourdieu e Wacquant (2005) como aqueles que estão socialmente constituídos no campo, pelo fato de que possuem as propriedades necessárias para serem efetivos, para produzir efeitos, no campo em questão. Assim, “é o conhecimento do próprio campo no qual eles (os agentes) evoluem que nos permite capturar melhor as raízes de sua singularidade, o ponto de vista ou posição (no campo) a partir do qual sua visão particular do mundo (e do próprio campo) é construída” (BOURDIEU; WACQUANT; 2005, p. 163, tradução minha).

Desse modo, o trabalho está dividido em sete capítulos. O primeiro, esta breve introdução. O segundo consiste do referencial teórico, que traz quatro subdivisões: 2.1) políticas públicas de cultura; 2.2) política pública de cultura e desenvolvimento; 2.3) O campo social, o lugar e as escalas e o 2.4) Os agentes periféricos e suas táticas. O terceiro capítulo detalhará a metodologia utilizada, bem como a estratégia e *design* da pesquisa. Os resultados são apresentados nos

capítulos quatro e cinco. O quarto mostra a constituição do objeto de pesquisa, a estrutura do campo. O quinto apresenta as dinâmicas do campo. O sexto capítulo traz a discussão sobre os resultados encontrados e o sétimo e último, a conclusão, conforme FIGURA 1 abaixo.

Figura 1
Estrutura da Tese



Fonte: Autora, 2020.

2 AS POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA

As políticas culturais que tem como missão a democracia (HÄYRYNEN, 2003) e a diversidade (MULCAHY, 2015) foram fortemente enfatizadas como norteadoras de políticas públicas de grande parte dos países ocidentais incluindo os europeus e americanos, inclusive, os chamados latinos, desde que a UNESCO declarou os Princípios da Cooperação Cultural Internacional (*Declaration of Principles of International Cultural Co-operation*) há mais de cinco décadas, 04 de novembro de 1966. A democratização da política cultural significa, sobretudo, a definição dos interesses culturais dos povos em sua diversidade que implica na definição e escolha da natureza do que seria cultura, segundo cada povo, cada comunidade e seu interesse, o que contribuiria para a construção de uma democracia política.

Em 2001, a UNESCO em respeito à autonomia e às diferenças culturais das regiões, adotou um conceito de diversidade que influenciaria nas práticas culturais de grande parte destes países, no que diz respeito às agendas das políticas culturais definindo a diversidade como sendo: a cultura que adquire formas diversas no tempo e no espaço manifestando-se na originalidade e na pluralidade das identidades que caracterizam os grupos e as sociedades que compõem os povos ocidentais. Especialmente importante para países caracterizados por um legado de colonialidade (MULCAHY, 2015), como o Brasil, essa característica das políticas públicas, que valoriza a produção cultural em bases democráticas e com respeito à diversidade, é instrumento de combate à marginalização dos valores de um povo que teve que abrir mão de seus valores culturais para assumir a cultura do colonizador (HOGAN, 2000).

O conceito de diversidade enquanto agenda das políticas públicas abre caminho para a consolidação de um senso de identidade que, compartilhado, deve ser responsável por forjar nações com valores que conduzam ao desenvolvimento dentro de parâmetros autônomos. A democratização vista como condição para o pluralismo cultural, o respeito e a valorização das identidades, das diversidades nos grupos sociais e na localidade, seria responsável por conduzir ao desenvolvimento não apenas econômico, mas “também como meio de acesso a uma existência intelectual, afetiva, moral e espiritual satisfatória” (UNESCO, 2001) principalmente, nos países chamados em desenvolvimento, com democracias frágeis, como é o caso do Brasil.

O Brasil esteve, durante muitos anos, descompassado das agendas internacionais para o estabelecimento de políticas culturais aliando cultura e desenvolvimento. Em 1966, quando a UNESCO proclamou a cultura como um pilar de desenvolvimento dos países e seus povos, tendo a diversidade como condição básica, vivia-se, no âmbito político brasileiro, uma ditadura militar com pouca valorização da cultura (RUBIM, 2007; BOTELHO, 2001) ou com um uso da cultura para servir a uma política nacionalista e difusora da ideologia governamental. O objetivo era garantir a homogeneidade cultural e garantir o controle dos meios de comunicação (CALABRE, 2007). Essas práticas se estenderam até 1985, quando houve a transição para um governo democrático, período chamado de Nova República (1985 – 2018).

A Nova República foi marcada no campo da cultura, sobretudo pela retomada da liberdade de expressão e do alinhamento das PPC a uma agenda internacional, mesmo que a passos lentos. Tal agenda inspirava, nos agentes internos, ânimo diante da possibilidade de se ter, assim, a partir deste alinhamento, uma política governamental de fomento às diferenças culturais, à pluralidade, à diversidade e à liberdade de expressão, que resumia desejo antigo da classe artística nacional, não contemplada nos governos anteriores. Guardando suas diferenças ideológicas e estruturais, os governos que se seguiram caminharam nesse sentido, pavimentando um caminho de realização de PPC (MULCAHY, 2015) que, sob o olhar da atualidade, nos permite entender de que maneira se deu essa institucionalização e com a participação de quais agentes culturais em cada governo. Permite também avaliar a questão da diversidade e da pluralidade presentes em cada um deles.

As políticas públicas são meios encontrados pela sociedade moderna de identificar e gerir, em si mesma, seus antagonismos (MULLER, 2018), e as PPC nascem a partir de um conhecimento especializado “setorial”, capaz de elaborar instrumentos responsáveis por surtir efeitos nessa sociedade, a qual se dirige. As PPC são uma realidade muito recente no mundo e, particularmente, no Brasil. A criação do Ministério da Cultura Francês, em 1959, é apontada (GAIO, 2015) como sendo o marco da dissociação da ideia de que a cultura era instrumentalizada pela política, passando a política como sendo o instrumento viabilizador da cultura, reconhecendo sua importância enquanto objeto da ação organizada do Estado

O campo cultural antecede às PPC e vai se estabelecendo no espaço social (BOURDIEU, 1983, 1989, 2011b) atravessado por relações de forças (PASSIANI; ARRUDA, 2017) inclusive, as

políticas que, de formas específicas buscam obter a propriedade do capital capaz de definir as posições de dominantes e dominados e do exercício do poder de uns sobre os outros. No entanto, como defende Bourdieu e Darbel (2003) o campo cultural embora reproduza a luta e a dominação de classe que lhes são externas, também são capazes de gerar, a partir da diversidade e da liberdade de expressão, “obras culturais (artísticas e científicas) extremamente críticas “capazes de abalar certezas e oferecer alternativas ao *status quo*” (PASSIANI; ARRUDA, 2017, p. 73), influenciando e provocando mudanças internas e externas ao campo.

O entendimento do campo cultural por meio dos agentes participantes e atuantes em cada PPC implementada desde a redemocratização até o governo Dilma/Temer (1985–2018) permite analisar, as PPC implementadas, em cada governo e, desta maneira, a variação dos agentes do campo cultural participantes em cada um, bem como a organização destes agentes organizados em estruturas mais ou menos formais e suas relações com outros agentes mais ou menos estáveis (BARBIERI, 2017). Permite também entender a importância da cultura para a sociedade, além de sua capacidade de representar, de fato, o país em sua diversidade, sua agência no desenvolvimento do país, além de esclarecer a respeito do conceito de desenvolvimento adotado pelos diferentes governos e as respectivas políticas públicas implementadas. A compreensão da adoção de agendas que fomentem a diversidade e a pluralidade, em um ambiente democrático, coloca luz sobre os agentes convidados a participar das PPC do país e sob quais circunstâncias isso ocorre.

Atualmente, no Brasil, vivencia-se um desmonte da institucionalização das PPC (LIBÂNIO, 2017) com a recente extinção do Ministério da Cultura (MinC), em 01 de janeiro de 2019. Entender essa caminhada, desde o início da chamada Nova República até o Governo Temer, possibilita colocar luz sobre o papel das PPC construídas (MULLER, 2018) e caracterizar essa pavimentação realizada em cada gestão identificando os agentes participantes, no período, sob critérios específicos. Os resultados pretendem servir como possibilidade de reflexão e ação no campo da implementação das PPC tendo como perspectiva a força e a importância de seus agentes diversos e geograficamente distantes, no país.

Visando parâmetros nacionais para essa análise, recorreremos aos estudos de Celso Furtado (2012) talvez um dos primeiros estudiosos brasileiros a refletir sobre a importância da cultura para o desenvolvimento do Brasil. Furtado (1978, 1984, 2014) que defendia serem as PPC

essenciais para o desenvolvimento do país e responsáveis por fomentar o debate e a discussão da sociedade organizada que para o entendimento comum de “quem somos nós” (FURTADO, 1984; BOLAÑO, 2007; BOLÃO; MOTA; MOURA, 2012), nossas heranças, nossa diversidade, nossos valores, os elementos constitutivos da identidade brasileira. As bases para a construção desta realidade seriam o acesso às políticas culturais e a possibilidade da realização de produção artística às diversas camadas sociais e aos movimentos específicos. A democracia seria o motor propulsor e polinizador da capacidade criativa do povo e capaz de unir classes sociais distintas, principalmente, a classe média e a classe baixa.

Para Furtado (2012):

Devemos pensar em desenvolvimento a partir de uma visualização dos fins substantivos que desejamos alcançar e não da lógica dos meios que nos é imposta do exterior. A superação do impasse estrutural que está no fundo de nossa crise somente será lograda se o desenvolvimento futuro conduzir a uma crescente homogeneização de nossa sociedade e abrir espaço às potencialidades de nossa cultura. (FURTADO, 2012, p. 33).

Diante do exposto e com o objetivo de preencher a lacuna nos estudos de política pública cultural, a avaliação das políticas culturais adotadas em cada governo será feita a partir de três dimensões/ quesitos que entendemos abrirem caminho para a diversidade, que são: 1) Liberdade de Expressão; 2) Fomento ao Pluralismo; 3) Participação Popular. Dimensões essas defendidas por estudiosos e gestores da área de cultura (FURTADO, 1978, 1984, 2012; CANCLINI, 2001; CHAUI, 1995; CUELLAR, 1997; SEN, 1998; SEMPERE, 2010) e, também, por estarem de acordo com os marcos regulatórios internacionais de política cultural (UNESCO, 1985, 1990, 1998, 2005, CUÉLLAR, 1997) pela Unesco, que que orientam a agenda das PPC nos países ocidentais que tem a democracia como uma condição de desenvolvimento e bem estar.

Pretende-se, por meio dos quesitos acima citados, analisar o papel e o protagonismo das PPC em cada governo, entender os agentes culturais participantes da política implementada e os resultados obtidos em termos de democratização do acesso às PPC por meio da produção e distribuição cultural em todo o território brasileiro contemplando grupos distintos e diversos.

Para realizar essa análise, nos alinhamos à perspectiva da valorização da diversidade cultural como objetivo das PPC, presentes na agenda governamental e viabilizada por meio das diversas ações e programas implementados durante os diferentes governos. Governos cujas ações são

motivadas pela ideologia partidária, compromisso com o eleitorado/ sociedade e a intenção em participar de uma agenda cultural mais global.

A noção de agenda é fundamental, já que embasa os estudos de Políticas Públicas (PP) e considera que “a inserção de um problema na agenda é o produto ocasional do campo de forças que se constrói ao redor dele” (MULLER, 2018, p. 30), sendo assim, objeto de controvérsia e de negociação entre os agentes sociais relativos a problemas recorrentes em que há a intervenção negociada por autoridades políticas legítimas. Por isso, quando a questão do fomento à diversidade entra na agenda da elaboração de PPC, significa que houve um movimento social, um pacto nesse sentido, o que, no Brasil, no caso da PPC e sua característica de fomento à diversidade, pluralidade, em um ambiente democrático, inicia-se no período da redemocratização.

Desta maneira, para entender a existência do fomento à diversidade, em cada governo, analisamos os programas e as PPC implementadas sob os três quesitos já acima mencionados, que formam um tripé, possibilitador do respeito e valorização da diversidade, da seguinte maneira: No quesito **Liberdade de Expressão** observamos se havia a existência de censura a algum tipo de tema ou produto cultural. Entenderemos também como Liberdade de Expressão a existência de políticas afirmativas específicas para minorias e, também, para comunidade e grupos localizados distantes das metrópoles, nas pequenas e médias cidades do interior do Brasil, possibilitando o eco e a troca da expressão artística e cultural, tanto sob o aspecto cultural quanto geográfico (interior e metrópoles). A Liberdade deve implicar condições mais igualitárias de participação do processo de produção, circulação e distribuição do produto artístico e seus diversos editais.

Em **Fomento ao Pluralismo**, nossa observação se deu a partir da perspectiva do fortalecimento das expressões culturais nacionais, focando a existência e abrangência de programas governamentais específicos com o objetivo de (a) proteger e promover a diversidade das expressões culturais; (b) criar condições para que o interior do Brasil em sua diversidade possa ser produtora de cultura por meio da criação de políticas afirmativas para regiões específicas com dificuldade de produção, no cenário dominante, além de dos povos originários.

Em **Participação Popular** buscamos identificar a inserção de agentes do campo cultural, em sua diversidade nos debates e decisões relativas à construção de PPC de maneira institucionalizada por meio de comissões, conselhos, ouvidorias e sociedade civil organizada com poder consultivo e também deliberativo. Também analisamos a implantação de ações que encorajem o diálogo e o encontro entre essas produções culturais distintas, no país, em espaços compartilhados de junção e troca de experiências.

A análise a partir deste tripé acima proposto visa refletir sobre as opções feitas pelos gestores públicos, a partir da implementação das PPC no Brasil desde a redemocratização, quando a partir da promulgação da Constituição Federal de 1988, houve um pacto nacional pelos direitos culturais e pela diversidade (art. 215). Pretende-se a partir desta análise, refletir sobre os caminhos da PPC e os agentes legitimados institucionalmente pelas políticas culturais. Pretendemos também dialogar com os agentes do campo cultural, em especial os gestores, contribuindo para se pensar um modelo de PPC que seja capaz de representar a riqueza e a diversidade brasileira. Ocupando assim, de maneira justa e humana, um lugar mais central no desenvolvimento do país, conforme pretendido pela sociedade e expresso na Constituição Federal de 1988 (art. 215).

O conceito de desenvolvimento adotado nesta tese alinha-se com o pensamento de Furtado (1978) e Sen (1998) de que o desenvolvimento é produto de uma força geradora de um novo excedente e impulso criador de novos valores culturais, um processo liberador de energias humanas indo muito além da análise do Produto Interno Bruto (PIB). Para Furtado (1978, p. 71), “o desenvolvimento é a própria capacidade para criar soluções originais aos problemas específicos de uma sociedade”. Esse conceito, com um viés nacionalista, valoriza a força da cultura e seus agentes em sua dimensão criativa e potente, trazendo o setor cultural para o centro dos debates de desenvolvimento econômico do país, não tratando a cultura como algo distante do povo, mas presente em cada ação criadora. Igualmente, o conceito altera o foco das atenções do gestor, retirando a exclusividade da análise de desenvolvimento dos indicadores econômicos e colocando-a também nos indicadores culturais e humanos.

Esse trabalho se inspira em dois tipos de estudos: o de PPC e o de campo (BOURDIEU; WACQUANT, 2005). Duas áreas de estudo distintas e que se complementam, uma vez que permitem a análise macro de um fenômeno. No caso o das PPC, partindo de uma análise

estrutural de seus efeitos, no campo social, um espaço onde estão os agentes com mais ou menos poder, em contextos distintos e específicos.

As PPC são definidas como sendo ações estruturadas de autoridades públicas específicas responsáveis pelo setor cultural (MANGSET, 2018) e cujas evoluções institucionais vão sedimentando caminho para as políticas públicas seguintes que se seguem (MANGSET, 1998, 2018; DUBOIS, 2015), como no caso brasileiro.

A análise das PPC e dos agentes participantes das mesmas permitirá refletir sobre as bases fundadoras desse almejado desenvolvimento (FURTADO, 1978, 1984, 2012; CUÉLLAR, 1997) que necessita dos agentes culturais com protagonismo no ambiente político.

Os estudos de PPC no Brasil (DAGNINO, 2004; CALABRE, 2007; RUBIM, 2007; BARBALHO, 1998; 2005; 2007; BOTELHO, 2007; SIMIS, 2007) são muitos e com forte característica descritiva, como os estudos europeus (GAIO, 2015). Há alguns períodos muito estudados, como assinala Rubim (2007). Já outros, silenciosos. Todos eles, com algumas exceções, se inserem no processo de redemocratização, após vinte anos de ditadura militar. Não é para menos, era o momento em que se recuperava a liberdade de expressão, e a sociedade vivia um momento de euforia (FURTADO, 2012).

Foi então, criado o Ministério da Cultura, em 1985, tendo início, pela primeira vez na história do Brasil, o processo de institucionalização da cultura e de suas políticas sob a estrutura formalizada de um Ministério. Desde esse momento, embora com características de instabilidade, traço marcante das PPC (RUBIM, 2007; BOTELHO, 2001, 2007) houve um compromisso pela democracia que se conquistava recente e frágil e, pelo estabelecimento de instâncias de participação pública (DAGNINO, 1994; 2005) nos debates sobre os rumos das PPC a serem planejadas e implementadas. Muitas das instâncias com poder deliberativo. Esse é o período que esse contempla e pretende contribuir lançando luz sobre as gestões ocorridas durante esse período (1985-2018) sob a ótica dos agentes culturais periféricos sob os critérios já apresentados.

A seguir, apresentamos as correntes teóricas que tratam do das PPC como um eixo de desenvolvimento dos países, em um esforço de entendermos as possibilidades e do papel das PPC em um ambiente onde a cultura possa ser um tema central e não periférico.

2.1 AS PPC COMO EIXO DO DESENVOLVIMENTO: UMA ANÁLISE TEÓRICA

Muito antes de ser entendida como uma esfera da atuação das políticas públicas, a cultura vem sendo estudada em diversas áreas do conhecimento, divididas em suas grandes áreas disciplinares: Sociologia, Antropologia, História, Comunicação, Administração, Artes, Ciência Política, Arquitetura, Economia e outras. Muitas vezes, os estudos são conduzidos de maneira multidisciplinar o que dificulta o trabalho de pesquisa. A junção desses dois conceitos “cultura” e “desenvolvimento” é relativamente recente e entender a inter-relação entre esses dois termos permite, sobretudo, entender a sociedade e como nos vemos como indivíduos, como vemos o outro, nossas aspirações, frustrações e nosso posicionamento em um contexto político e histórico (VIVE; PICO; ARÉVALO, 2010; CANCLINI, 2001; CHAUI, 1995; YÚDICE, 2002), já que a cultura tem sempre um claro posicionamento social, um contexto político, ou não é cultura, pode ser entretenimento ou outra coisa, mas cultura não é.

Considera-se que a dimensão da cultura como um eixo do desenvolvimento, em PPC tenha surgido na Conferência Intergovernamental sobre Políticas Culturais, realizado em Ghana, na África, em 1975, o *Africacult* (KOVACS, 2010) Essa reflexão surgiu no final da década de sessenta e início de setenta, para se contrapor à ideia de desenvolvimento baseada exclusivamente em uma visão economicista.

Vive, Pico e Arévalo (2010) fazem uma recuperação das grandes tendências do pensamento sobre o desenvolvimento e cultura colocando luz nesse entendimento sob o ponto de vista histórico e trazem, como novidade, uma “classificação” quanto à visão e ao entendimento da cultura, como: (1) meio para o desenvolvimento; (2) cenário em que ocorre o desenvolvimento; (3) fim do desenvolvimento.

O primeiro item data do surgimento do capitalismo industrial na Europa do século XVIII e início do XIX (EDELMAN; HAUERGRAUD, 2007, p. 5) cuja principal característica é um contexto de desordem social provocada pelas migrações urbanas convivendo com um progresso

material jamais experimentado, marcado pela desigualdade. O conceito de desenvolvimento se vê nesse momento, dominado por visões teleológicas na seguinte transição: “da pobreza para a riqueza”, “da tradição para a modernidade”, “das relações informais para os contratos”, “das lógicas personalizadas para as lógicas burocráticas e formais”, em uma lógica de mercado.

Canclini (2006) sugere dois olhares sobre cultura e desenvolvimento: (1) Um entendimento que coloca a cultura num lugar comum, não como algo sagrado, uma área que não requer investimento governamental, mas, sim, um recurso capaz de atrair investimentos, gerar crescimento econômico e emprego; (2) Um olhar sobre cultura como uma dimensão transversal a qualquer estratégia para o desenvolvimento além do setor cultural, afirmando: “a cultura e as comunicações contribuem ao desenvolvimento comunitário, a educação para a saúde e o bem-estar, a defesa dos direitos humanos e a compreensão de outras sociedades” (CANCLINI, 2006, p. 6). São duas visões distintas que têm em comum o fato de a cultura estar no lugar de mediadora, de ferramenta para a obtenção de algo.

Yúdice (2002) faz uma crítica muito interessante quando analisa essa característica ferramental da uma vez que, na sociedade contemporânea, globalizada, tudo é transformado em recurso, de pessoas a cultura, e que essa realidade constitui um novo marco epistêmico em que a ideologia e boa parte do que Foucault chamou de sociedade disciplinar são absorvidas dentro de uma lógica econômica ou ecológica de modo que, em cultura, tem-se como prioridade a gestão, o acesso, a distribuição e o investimento. Trata-se de uma lógica de Poder nas novas concepções de cultura como recurso.

Um segundo momento é marcado ao final da segunda Grande Guerra, com a criação de Instituições como o Fundo Monetário Internacional (FMI) e o Banco Mundial, por exemplo, logo após a Conferência de Breton Woods. Nesse momento, o desenvolvimento é considerado entrada de recursos econômicos nos países. Era preciso pensar em um mundo “desenvolvido” (grifo meu) para exportar os produtos resultantes do grande desenvolvimento econômico. Nesse cenário, o objetivo das instituições multilaterais internacionais era reduzir a pobreza do então denominado “Terceiro Mundo” para que se “desenvolvesse” nos moldes do autodenominado “Primeiro Mundo”. O Norte deveria ensinar ao Sul como fazer. Impera aqui o liberalismo econômico. E na América Latina, de uma maneira geral, governada por oligarquias

conservadoras, as políticas públicas tiveram as seguintes ações: privatização, abertura dos mercados ao comércio exterior, flexibilização das leis trabalhistas, e outras.

Hoje em dia, se sabe que tais políticas não tiveram resultados positivos para o povo dos países em desenvolvimento e, longe de alcançar o objetivo de desenvolvimento, concebido a partir de um olhar capitalista, se afastaram do mesmo. O “fracasso” deu lugar desde meados dos 1990 a um refazimento da hegemonia do modelo neoliberal, a raiz de sérias críticas feitas por alguns de seus críticos anteriores, que advogaram por políticas que priorizem a redução da inequidade e da pobreza (SACHS, 2007; STIGLITZ, 2002 *apud* VIVE; PICO; ARÉVALO, 2007, p. 77).

Nessa fase, a visão da cultura é de um contexto em que ocorre o desenvolvimento, podendo ser diferenciada sob três perspectivas: (1) toma-se o desenvolvimento de conteúdo inquestionável e universal, com foco no contexto cultural das sociedades como objeto do desenvolvimento; (2) analisa as características culturais do contexto para explicar, de maneira crítica, as falências de tentativas de desenvolvimento implementadas; (3) centra-se no entendimento do termo “desenvolvimento” em si, analisando-o do ponto de vista de uma construção social. As críticas a esse entendimento de cultura é que, muitas vezes, essas análises partem exclusivamente de uma visão institucional da cultura, não sendo capaz de explicar e entender exatamente o contexto cultural no qual o desenvolvimento se passava.

Keating, (2001, p. 14) que faz parte deste grupo de pesquisadores e se propõe a refletir a construção cultural sobre o conceito do desenvolvimento, após pesquisa realizada sobre o desenvolvimento em duas regiões da Espanha, Galícia e Catalúnia, chega à conclusão de que os fatores que mais influenciam no desenvolvimento da região é a sua localização geográfica, em relação a um centro de poder e os investimentos realizados; já “as dotações culturais e as práticas sociais são fundamentais para construir o modelo de desenvolvimento”. Em contrapartida, Bonfil Batalla (1995) propõe sua definição de etno-desenvolvimento, que é a capacidade social de um povo de construir o seu próprio desenvolvimento a partir da aprendizagem da sua experiência histórica, conhecedor dos “recursos reais e potenciais de sua cultura a partir de seus próprios valores e privações (BATALLA, 1995, p. 467). Os estudiosos do pós-desenvolvimentismo (ESCOBAR, 1996; FERGUSON, 1994; ESTEVA, 2000) se debruçaram a analisar a construção do conceito de desenvolvimento. Para Esteva (2000), a metáfora do desenvolvimento confere hegemonia global na genealogia de uma história puramente ocidental, que desconsidera “os Outros” e retira dos povos de cultura desconhecidas a oportunidade de eleger sua forma de vida social. E a legitimação desse processo passa pela construção da representação cultural do Outro, que legitima as interferências visando implantar um modelo específico.

Esse contexto também permitiu o surgimento de esquemas teóricos que buscavam alternativas ao conceito de desenvolvimento. Tais esquemas vieram das ciências sociais aportando elementos importantes para a desconstrução do conceito universalista de desenvolvimento, relacionado com entrada de aporte financeiro, evidenciado como um discurso construído a partir de uma cultura e uma posição política. São correntes pós-marxistas, pós-colonialistas e pós-desenvolvimentistas que se basearam nos trabalhos de Foucault (2000) e sua tese do discurso como uma forma de representação — a partir de um conhecimento determinado — sobre determinado tema que se institucionaliza como Verdade, num contexto de relações de poder desiguais. Podem ser citados também Fanon (2009) e Edward Said (1978, *apud* VIVE; PICO; ARÉVALO, 2010, p.78) que, nas décadas de 70 e 80, haviam evidenciado a função política da separação entre Ocidente e “o resto”, além dos juízos de valor e essencialismos culturais ligados a um e a outro. Escobar (1996) cogita deixar de lado o termo desenvolvimento, forjado na visão hegemônica, e propõe buscar “novas formas narrativas, novas formas de pensar e de trabalhar” (ESCOBAR, 1996, p. 49).

Nessa fase, prevaleceu a ideia de “troca” cultural entre os países, dentro de uma visão iluminista, de levar um modo de produzir e consumir cultura conforme os modelos europeus, já que as culturas originais, suas crenças e valores, eram considerados empecilho ao desenvolvimento devendo assim, esses povos, aceitar uma visão mais “técnica” e “imparcial” da cultura. A ideia de diversidade vigente intencionava sintetizar as identidades (BARBALHO, 2018), o que não era desejável e sequer possível. Mas ainda assim, essas ideias tiveram eco junto a dirigentes e elites oligárquicas que influenciaram na construção dos Estados-Nação que surgiram com a independência das colônias americanas e no processo de descolonização em outros continentes (SEMPERE, 2010).

Essa linha de entendimento, não foi apropriada pelas sociedades diversas inclusive, porque o conceito desenvolvimento era puramente econômico e o de cultura como um contexto, um cenário e levava a uma prática de desrespeito aos valores e à cultura local. Como alerta, Paulo Freire, em nome de uma “modernidade” o chamado “terceiro mundo” passou a se ver como subdesenvolvido, uniformizado, sem o menor respeito pela densidade e espessura cultural e política de suas diferenças (BARBERO, 2010). As sociedades tradicionais eram vistas como supersticiosas ou irracionais, em nome de uma “modernidade” ditada pelos países ricos.

A terceira visão da cultura é como sendo um fim do desenvolvimento, prevalecente nas últimas décadas nas instituições e organismos internacionais como UNESCO. A liberdade cultural, vista como parte preponderante da liberdade humana, capaz de transcender os outros desenvolvimentos econômico, social ou político, já que esses, por si só, não podem garantir a liberdade cultural, é central nesse posicionamento. Fortemente inspirada pelos estudos e posicionamento de Sen (1998), a cultura é entendida como uma força constitutiva do desenvolvimento, capaz de abrir caminho para o entendimento e o exercício da criatividade e da valoração distinta para conceitos similares, nos diversos povos e regiões.

A definição de desenvolvimento de Sen (1998) trata da cultura como ampliadora das capacidades e liberdades dos indivíduos, instrumentais e intrínsecas. Dentro dessa última, está a cultura que deve ser capaz de ampliar essas liberdades a cada momento a partir do bem-estar proporcionado pela agência individual de cada participante da sociedade, podendo escolher aqueles valores propostos ou outros aos quais se têm interesse e que são tomados como legítimos (PNUD, 2004).

Ainda com essa visão da cultura como sendo determinante para e enquanto veículo da liberdade, Escobar (1996) advoga por acabar com o conceito de desenvolvimento e construir a partir das minorias, dos pequenos, das regiões e povoados um novo processo construção coletiva de um novo pacto que reafirma as diversas identidades culturais diversas e construindo assim, uma “modernidade alternativa” para a ação de grupos de base e capaz de responder às intervenções dominantes.

As diferenças culturais encarnam possibilidades de transformação social. Das situações culturais híbridas ou minoritárias, podem surgir outras formas de construir a economia, de assumir as necessidades básicas, de se conformarem os grupos sociais. (ESCOBAR, 1996, p. 421, tradução minha).

Escobar (1996) propõe acabar com o discurso do desenvolvimento como um objetivo inquestionável, enquanto Amartya Sen (1998) propõe deixar de acatar o crescimento econômico como um fim em si mesmo e que seja visto como um meio para se alcançar a liberdade. Duas visões distintas que têm na liberdade, um ponto em comum. Ambos os autores são críticos ao entenderem que é preciso considerar o desenvolvimento além da visão eurocentrista e a excessiva importância aos valores de mercado. Entendem ser impossível

definir uma lógica teórica ou metodológica, aplicável a todas as regiões do planeta, pois os exercícios devem ser autônomos e com vigência no tempo e no espaço.

Esse arcabouço teórico da cultura e desenvolvimento construído por Vive, Pico e Arévalo (2010) apresenta inúmeros desafios à gestão cultural enquanto PPC: há uma provocação no sentido de que as análises realizadas não são excludentes, caso o conceito de desenvolvimento possa ser relativizado e posicionado no lugar da construção cultural. Trata-se de um posicionamento emancipatório da cultura em sua dimensão do desenvolvimento, independente se entendida como recurso, como contexto ou como fim, de maneira participativa, democrática e construída de maneira endógena.

A agenda das PPC como uma dimensão do desenvolvimento tem sido fortemente liderada e estimulada pelos organismos internacionais como a UNESCO. A década de 90 foi fortemente marcada pela realização de inúmeras conferências internacionais tais como: Conferência sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento (Rio de Janeiro, 1992), Encontro Mundial Sobre Desenvolvimento Social (Copenhague, 1995), Conferência Internacional sobre a População e o Desenvolvimento (Cairo, 1994), Quarta Conferência Mundial sobre a Mulher (Pequim, 1995), e a Segunda Conferência das Nações Unidas sobre os Assentamentos Humanos (Habitat II, Istambul, 1996). Tem-se um decênio que começou a fornecer respostas concretas relativas a métodos e possibilidade de integrar a cultura ao desenvolvimento (KOVACS, 2010), bem como desenvolver redes de pesquisas e pesquisadores.

Falar da cultura, enquanto política pública, como um dos eixos de desenvolvimento, é, inicialmente, adotar o termo cultura enquanto conceito antropológico, a cultura desenvolvida pelos indivíduos, a partir da interação social entre os mesmos, capaz de provocar a construção à sua volta de um mundo de valores e identidades capaz de dar sentido e estabilidade (BOTELHO, 2001; CERTEAU, 1998, CHAUI, 1995). Considerando que os conceitos de política cultural são múltiplos, optamos por adotar o conceito de Canclini (2006):

[...] conjunto de intervenções realizadas pelo estado, as instituições civis e pelos grupos comunitários organizados a fim de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou transformação social (CANCLINI, 2006, p. 78, tradução minha)

Nesse horizonte teórico-conceitual, falar em política pública implica ações específicas, com metas definidas por agentes diversos e múltiplos, visando a uma transformação social considerada adequada para aquele grupo e contexto. Realidade que o Brasil viria a conhecer durante o período da redemocratização (ter uma política pública de cultura que merecesse esse nome), embora, antes disso, a experiência de Mário de Andrade (1935-1938) na condução das PPC em São Paulo tenha sido longamente estudada (ABDANUR, 1992; BARBATO JR, 2004; CHAGAS, 2003; RAFFAINI, 2001; SCHELLING, 1991), mesmo quando se fala em experiência nacional, em virtude de ter transcendido as fronteiras paulistanas (RUBIM, 2007) dada a sua importância.

Importante posicionar o Brasil e as políticas públicas aqui desenvolvidas ou pelo menos, imaginadas, nessa construção histórica e conceitual da cultura como dimensão do desenvolvimento. Em 1992, a Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento (CMCD), da ONU/UNESCO, reuniu um conjunto de intelectuais como Amartya Sen (Prêmio Nobel de Economia/1998) e Elie Wiesel (Prêmio Nobel da Paz/1986) para uma reflexão sobre o papel da cultura no mundo. Estava, entre eles, Celso Furtado, que já vinha pensando sobre a cultura brasileira e seu protagonismo no desenvolvimento do país. Economista brasileiro, nacionalista que, junto com diversos pensadores e intelectuais, de vários países, tinha como objetivo refletir sobre o papel da cultura para seus países (IGLESIAS, 1997; FURTADO; 1984, 2012).

Muitos antes disso, ainda na década de 1970, no Brasil, Furtado (2012) iniciou suas reflexões a respeito da cultura como um eixo do desenvolvimento sugerindo que a sociedade pudesse responder a pergunta: “Quem Somos?” (KORNIS, 2013). Objetivava com essa pergunta gerar um incômodo relativo ao modelo de desenvolvimento (industrialização tardia baseada na substituição das importações) adotado. Esses modelos se inspiravam nos padrões americano e europeu, chamados imitativos, miméticos sendo incapazes, naturalmente, de refletir a diversidade brasileira (FURTADO, 1978).

A adoção do modelo industrial brasileiro, baseado na substituição de importações, manteve o Brasil dependente do parâmetro eurocentrista, de formas mais sutis e insidiosas de dependência infiltradas nos circuitos financeiros e tecnológicos, substituindo a tutela antes exercida pelos mercados externos na regulação das atividades produtivas nacionais (FURTADO, 1978, 1984). O processo de acumulação posto a serviço da modernização atendia ao estilo de vida das rendas

médias e altas, incapaz de atender as necessidades mais básicas da massa da população, reforçando, assim, as desigualdades.

Como uma orquestra afinada, ao revés, no contexto social, o autoritarismo político neutralizava as formas de resistência dos excluídos e as tendências antissociais do desenvolvimento mimético ficavam ainda mais exacerbadas. Assim, Furtado ressaltava como características da cultura brasileira: (1) desigualdade e (2) não compartilhada. Defende uma política cultural capaz de trazer a união entre as classes sociais e o entendimento do que vem a ser brasileiro. Uma política que fosse capaz de recuperar a identidade da nação, reduzindo as diferenças entre as classes sociais, o que ele chamava de “homogeneizar as classes”, deixá-las mais próximas e com maior capacidade de entendimento entre si. E a cultura é que teria esse papel rumo ao desenvolvimento do país.

O século XXI aprimora a visão da cultura e das políticas culturais (BARBERO, 2010; BARBALHO, 2007) para o desenvolvimento como sendo capaz de unir o povo de uma nação em sua identidade. Não por uma homogeneização simplificadora, mas como um espaço estratégico de compreensão das tensões que descontroem e refazem o “estar juntos”, enxergando os diferentes grupos em suas diferenças. E a globalização, embora permaneça com sua força colonialista (BARBERO 2010, SANTOS, 1995, 2000, 2005; FURTADO 1984, 2012) passa a ser influenciada pela diversidade, entendida nesse novo contexto, capaz de articular a universalidade humana dos direitos às particularidades dos diferentes modos de expressão das minorias entendidas desde as agrupações regionais, locais, de etnia e passando pelas memórias e experiências desses grupos. As políticas públicas enquanto um “lugar” que não é apenas de resistência, mas, sobretudo de negociação e atuação “junto de”, onde a identidade se faz presente como uma força capaz de introduzir contradições na hegemonia da razão instrumental (BARBERO 2010).

Nesse contexto, a política cultural deve ser capaz de ações e programas que permitam que os grupos diversos, sejam visíveis, em suas diferenças (BARBERO, 2010). Uma política cultural capaz de dar lugar a uma condição do exercício político dos direitos de qualquer cidadão, além de uma nova visibilidade social e política. Uma PPC capaz de ter a universalidade pela diversidade. Diversidade reconhecida pelas PP e pela PPC, em especial.

O desenvolvimento, para Furtado (1978) é o produto de uma força geradora de um novo excedente (criativo e de identidade) e impulso criador de novos valores culturais, esse processo liberador de energias humanas “a própria capacidade para criar soluções originais aos problemas específicos de uma sociedade” (FURTADO, 1978, p. 71). Desenvolvimento esse, entendido como um processo endógeno e que requer criatividade no plano político, o que deve ser capaz de perceber o momento histórico vivenciado rumo a avanços na direção de “formas superiores de vida”. Para Furtado (1978) formas superiores de vida seriam aquelas sem carência alimentar - uma realidade brasileira que afetava a três quartos da população na época de suas análises (1979-1985) e que nos dias atuais, volta a assombrar o país (FAO, 2019) - uma sociedade com menor desigualdade e com possibilidade de desenvolver o seu potencial criativo (Furtado, 1978; 1970).

Nessa lógica, a cultura deveria se interagir como um sistema de valores do processo de desenvolvimento das forças produtivas de maneira que a criatividade humana pudesse ser estimulada e contribuir para uma realidade local e suas necessidades no seu tempo, e não subordinada a uma lógica dos meios, como, historicamente, vem sendo feito (FURTADO, 1978). As PPC deveriam ser capazes de atender a esse o desafio por meio da Liberdade de Expressão, da Valorização da Diversidade e do Fomento ao Pluralismo e da Participação Popular.

Em virtude deste entendimento, propõe-se uma política cultural como um elemento estruturador do processo de desenvolvimento (FURTADO, 1978, 1984; BARBERO, 2010) forjado no aumento do poder da sociedade civil que, por meio de canais de participação, de criatividade e de liberdade criativa, poderia dialogar com o governo e colocar na mesa suas vontades e anseios, construindo, assim, parâmetros para PPC (BOLAÑO, 2015) capazes de fomentar a renovação do diálogo e a convivência enriquecedora.

A política cultural deve ter a função de munir a sociedade civil em um acordo entre as diversas classes, não desmobilizadas, mas articuladas e conscientes de sua realidade e desejos, sendo, portanto, um elemento estratégico e estruturador da política de desenvolvimento que visa garantir a autonomia cultural, a produção cultural por todos os cantos, removendo os obstáculos às atividades criativas. Trata-se da liberação das forças criativas da sociedade (Furtado, 1984). Não se trata de monitorar, mas abrir espaços para que possam florescer. BARBERO (2007)

enxerga também essa força criativa, como a possibilidade do dissenso, de insatisfação e de questionamento dos padrões impostos pela sociedade. “Uma verdadeira política cultural terá que ser conquistada pelo esforço e vigilância daqueles que creem no gênio criativo da nossa cultura” (FURTADO, 2012, p. 41).

No capítulo seguinte, faz-se a análise das políticas culturais no Brasil. Um olhar que tem um posicionamento emancipador da cultura como um fim do desenvolvimento e que privilegia a diversidade, a autonomia criativa, a liberdade e a participação popular. Pilares que serão objeto de análise e discussão.

2.2 POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL: UM OLHAR DOS AGENTES PARTICIPANTES DE NA NOVA REPÚBLICA (1985 A 2018)

Depois do seu e-mail, te convidei para um bate-papo porque fiquei pensando: desenvolvimento para quê? Penso que o objetivo do desenvolvimento seja a cultura. Pode-se comer mais, consumir mais produtos inicialmente, mas tem um limite. O objetivo do desenvolvimento é a cultura, essa é a essência do desenvolvimento (PEREIRA, Bresser Pereira¹, 2018, informação verbal).

Analisar as PPC no Brasil é ainda um enorme desafio, conforme apontado por Rubim (2007), pois há períodos com proliferação de estudos e outros nos quais prevalece o silêncio. Por isso, já de antemão, as PPC no Brasil são classificadas, de maneira similar aos estudos na área: dispersa, fragmentada, desigual, impregnada de atenção e silêncios. Além é claro, da pouca importância dada pelos governos, sociedade e pesquisadores. A gestão pública da cultura é ainda na atualidade, o último nome a ser anunciado pelos governos recém eleitos. Aliás, dependendo do partido a que representa, sequer é um nome importante durante as campanhas presidenciais. E a importância da cultura, sua dimensão e possibilidade é considerada supérflua, até mesmo por governos de esquerda que em momentos de crise, reduzem orçamento, apesar do baixo valor em relação aos demais ministérios (MORAES, 2016). Em uma sociedade tão desigual como a brasileira, cultura é ainda muitas vezes, vista como um luxo, do ponto de vista das políticas públicas, embora haja uma efervescência cultural em todos os segmentos, independente destas políticas.

¹ PEREIRA, Bresser. Entrevistador: Simone Marília Lisboa. São Paulo, 09 de maio de 2018. Arquivo mp3 (36 min.).

A Constituição Federal, promulgada no ano de 1988, dentro de uma visão global de direito à cultura como uma parte dos direitos humanos, por meio da inclusão dos artigos 215² e 216³ na Carta Magna, exigiu a atuação positiva do Estado, cuja realização demandou dos governantes que se seguiram à sua promulgação uma postura oficial diante das PPC (SILVA, 2006), diferentemente do que era feito até então. A intenção era fazer com que o Estado adotasse ações afirmativas considerando a diversidade brasileira em sua complexidade e, a partir daí, propusesse uma política cultural que fosse capaz de integrar e de valorizar essas diferenças constituidoras da identidade brasileira. Um setor ainda a ser desenvolvido (CUNHA FILHO, 2000) e de cujo entendimento e desenvolvimento a sociedade brasileira, como um todo, deveria participar.

2.2.1 O governo Sarney (1985-1990)

O governo Sarney marca o início do processo da redemocratização e nesse governo foi criado o MinC, órgão máximo para a institucionalização das políticas culturais, em 1985, após a separação da pasta Cultura e Educação. Foi regulamentado pelo Decreto 91.144 de 15 de março daquele mesmo ano. O economista Celso Furtado foi ministro da Cultura por dois anos: entre 1986 e 1988. Sob sua gestão, preocupada com a carência de recursos e com a ênfase nas diversidades (FURTADO, 2012) e no saber popular, criou a Lei no. 7505, sancionada em julho de 1985 e regulamentada pelo Decreto no. 93.335, de 03 de outubro de 1986, a chamada Lei Sarney, que foi justificada pelo legislador a partir das seguintes constatações: necessidade de algum estímulo à participação do empresariado como incentivador da cultura, a incapacidade de alguns produtos culturais de sobreviver com recursos próprios além da necessidade do incremento da cultura e sua diversidade (BRASIL, 1986).

O Ministério da Cultura, pela primeira vez, separado do Ministério da Educação, deixava de ser uma secretaria e refletia, sobretudo, uma luta da sociedade, pela institucionalização da

² Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais. (Ver: http://www.dji.com.br/constituicao_federal/cf215a216.htm).

³ Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente e em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I – as formas de expressão; II – os modos de criar, fazer e viver; III – as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV – as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V – os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. (Ver: http://www.dji.com.br/constituicao_federal/cf215a216.htm).

cultura visando a recursos capazes de atender as expectativas de produção cultural. Um único ministério significava um único orçamento já que, unido à educação, que demanda recurso, merece grandes projetos e recursos, e também tem muitas carências, ou seja, quase nada restava à cultura (LISBOA, 1999; GOIS, 2017). Embora ações conjuntas e/ou complementares entre essas duas áreas fossem bem-vindas, era preciso separar cultura e educação, pois, dada a importância de cada uma das áreas, mereciam, separadamente, ter políticas próprias, amplas e capazes de refletir os interesses da sociedade. A cultura, em especial, merecia ações e políticas capazes de entender e valorizar a diversidade brasileira. Era essa a demanda da sociedade brasileira, da classe artística em especial, reconhecidas e institucionalizadas pela Constituição Federal.

O MinC teve no primeiro ano de funcionamento, dois ministros anteriores a Celso Furtado, José Aparecido e Aluízio Pimenta, que por razões pouco claras deixaram o recém criado ministério sem até mesmo definirem a sua estrutura administrativa, o que coube a Celso Furtado. Foram, ao todo, cinco ministros durante o governo Sarney (LISTA..., 2020) o que representa uma média de um ano para cada ministro. Um dado que revela uma realidade difícil tanto para o governo, no que diz respeito à elaboração, implementação e avaliação dos programas propostos, quanto para a classe artística que deveria ser capaz de se inteirar das mudanças ocorridas.

Era um novo campo cultural se estabelecendo no Brasil, com novas regras. A gestão de Celso Furtado à frente do MinC trouxe uma inovação para o campo da cultura: a criação da Lei Sarney que transitou de uma visão homogênea, em bloco da cultura (CALABRE, 2007). Trazia um programa único, igual para toda a federação considerando uma igualdade das condições e dos contextos, para uma política que propôs pensar a cultura como um mecanismo de articulação entre os entes da federação. Cada um com sua participação e responsabilidade de maneira que, na municipalidade, possa enxergar o pequeno, a realidade local e suas nuances. Essa articulação visava aumentar o poder e a possibilidade de escolhas em investimento cultural por parte dos agentes das municipalidades, aqueles que vivem lado a lado e se organizavam socialmente de alguma maneira: os artistas, os movimentos sociais, os empresários, o governo local e os consumidores de cultura, em geral.

O intuito era o de garantir maior mobilidade e opções aos agentes distantes das metrópoles, nas cidades e nos estados brasileiros (CALABRE, 2007) dando a eles, a partir de sua mobilização

organizada, alternativas de encontrar caminhos para se debaterem sobre as prioridades de investimentos culturais da cidade e, a partir daí, buscarem financiamento com os governos e empresários locais. A lei trazia empresários, pessoas físicas e sociedade organizada para o centro das decisões sobre investimento cultural. Essa era a ideia de Celso Furtado.

Em entrevista ao programa Roda Viva, da TV Cultura (FURTADO⁴, 1987, entrevista transcrita) em 1987, o então ministro, Celso Furtado, afirmava que a Lei Sarney pretendia, dentre outros objetivos, levar a sociedade a ocupar um papel ativo no que tange às iniciativas no plano do desenvolvimento cultural. “Vocês, instituições culturais da sociedade civil, grupos, etc., tomem a iniciativa, busquem recursos, os controlem, e o Estado está aí para apoiar essas iniciativas, mas não para substituir a sociedade” (FURTADO, 1987, entrevista transcrita). Nessa lógica, a Lei Sarney veio não para canalizar recursos para a cultura propriamente, mas para incitar a sociedade a assumir a iniciativa no plano da cultura. Nesse ambiente e segundo a proposta da lei, pequenos, médios e grandes empresários podiam passar a contribuir com seus recursos próprios para um projeto de cada município, bairro, região. Exigia, pela primeira vez, uma organização da sociedade local em prol de objetivos comuns. Havia nesse momento uma preocupação com:

[...] a cultura represada que existe nas comunidades locais, nos contextos de vida das camadas populares; sua definição de mecanismo de financiamento como instrumentais para algo maior, não econômico, para a cultura vista como fator de identidade e de recuperação da autoestima de uma população recém-saída de duas décadas de repressão política (BOLAÑO; MOTA; MOURA, 2012, p. 17).

Inaugurava-se um novo momento das políticas públicas para a cultura no Brasil, o momento em que o governo federal começa a entender, assim, como as classes artísticas organizadas já vinham demandando, há muito, a importância dos municípios e das diversidades na participação das definições das ações de política cultural adequadas a cada realidade (BOLAÑO; MOTA; MOURA, 2012). Por meio da Lei Sarney, inseria-se no cenário cultural, a exemplo do modelo francês, o empresário como um agente em um ambiente já formado por governo, artistas e produtores culturais e ia além, posto que a sociedade civil, pessoa física, que pagava imposto de renda, também poderia ser financiadora de cultura. O que se pretendia, ao inserir novos agentes no setor cultural, era uma mudança estrutural baseada na perspectiva de Furtado das

⁴ FURTADO, Celso. **Roda Viva: Celso Furtado**. [Entrevista concedida a] Rodolpho Gamberini. Programa Roda Viva, São Paulo, 9 fev 1987. Disponível em: www.rodaviva.fapesp.br/materia/300/entrevistados/celso_furtado_1987.htm. Acesso em: Acesso em 21 fev 2017.

relações entre cultura e desenvolvimento, de acordo com o espírito da nova Constituição Federal. A Lei Sarney garantia a isenção fiscal a empresas que investissem em produções artísticas e culturais, como filmes, apresentações musicais, manutenção e conservação de centros culturais.

Esse instrumento de política pública chegava de maneira desigual, nos diversos municípios e estados brasileiros, dada a desigualdade das regiões: inexistência de indústrias, comércios e atividade produtiva, capazes de inserir agentes do local em um ambiente de financiamento da cultura. Celso Furtado propõe, assim, a criação de um Fundo de Promoção cultural (FPC) (SESI, 2007), cujo objetivo era o de atender a regiões onde a lei via renúncia não chegava.

Mas o tal fundo não chegou a funcionar porque não teve recursos vindos do MinC, nem de empresas privadas. Essa combinação de lei e fundo seria uma constante em todas as leis de incentivo fiscal (LISBOA, 1998) criadas nas esferas estaduais e municipais, por todo o Brasil. Infelizmente, na maioria dos casos, têm-se as mesmas características: ausência de recursos capazes de viabilizar a lei.

Foi elaborado, neste governo, um Programa de Ação Governamental (PAG) 1987–1991, que objetivava a valorização da cultura nacional, a ser debatida nos estados e municípios, com o apoio da federação. No entanto, não encontramos as ações que foram implementadas (SESI, 2007) para se obter esse resultado e não houve uma avaliação formal, do próprio governo.

Essa gestão teve como marca o posicionamento de que a cultura brasileira se realizava no cotidiano da vida das pessoas e que deveria ser valorizada para melhorar a qualidade de vida das populações. Posicionamento esse garantido pela Constituição de 1988, quando concedeu aos municípios o status de ente federativo, buscando assegurar, assim, a sua independência, suas competências e autonomia em relação aos estados e à federação, o que abria espaço para mais participação popular nas questões relativas à vida comum.

As prioridades da área de cultura constantes no plano foram (BRASIL, 1987): a recuperação de teatros nas capitais, apoio à indústria cinematográfica por meio da intenção de se ter uma linha permanente de financiamento do cinema, a modernização dos órgãos nacionais de cultura do Rio de Janeiro, apoio à produção e a circulação de espetáculos de artes cênicas, incremento dos

equipamentos culturais tais como centros culturais e bibliotecas, priorizando os grandes centros e valorização da música popular e erudita.

As bases propostas por Celso Furtado tiveram dificuldade de implementação (LOIOLA; MIGUEZ, 2015) muito em virtude do preconceito de parte da elite dirigente do país, pouco acostumada com a participação popular nas políticas públicas, e também por parte da sociedade, ainda pouco acostumada à participação.

Analisando as PPC sob o tripé proposto, podemos dizer que o quesito **Liberdade de Expressão** foi atendido parcialmente. O Brasil vivia um momento radiante de recuperação da democracia, o fim da censura, o retorno de vários artistas que haviam sido exilados. Houve um ânimo novo para a criação e produção cultural (Furtado, 1984). Ainda assim, sob os novos parâmetros de profissionalização definidos pelo MinC, a classe artística localizada nas periferias das grandes cidades e/ou no interior do Brasil, distantes das metrópoles, era excluída do processo de criação e produção, via PPC, uma vez que não podiam participar por falta de experiência, conhecimento, profissionalismo e, na maioria dos casos, pela falta de empresas incentivadoras com intenção e conhecimento para inserir nesse campo de atuação. Assim, ao desconsiderar a diferença de experiências acumuladas entre as diversidades, a riqueza dos saberes popular, a liberdade de expressão foi realizada em tese, mas não de fato, pois não se fez disponível a todos os agentes, igualmente em todos os lugares. O não funcionamento do FPC, que seria um instrumento de correção da desigualdade provocada pela participação do mercado na gestão pública, levava ao silenciamento de grande parte de produtores periféricos.

No que diz respeito ao **Fomento ao Pluralismo** consideramos também ter sido atendido em parte. Por um lado, foi dado um grande passo no sentido de conhecer a diversidade cultural brasileira por meio de pesquisas realizadas em parceria do MinC com inúmeras Universidades e seus Centros de Pesquisas. Foram pesquisas relativas ao fluxo de produção cultural e agentes envolvidos, experiências de ensino da cultura afro e indígena em algumas universidades (FURTADO, 2012). Mas não chegou a haver editais que contemplassem a diversidade e a pluralidade exatamente. Não há relato de troca de experiências entre movimentos sociais e artísticos institucionalmente fomentados. O que se sabe é que o MinC estava mais acessível a ouvir a demanda das classes artísticas, mas a pergunta que fica é: quem conseguia chegar até o MinC? Quem eram os agentes que tinham algum tipo de facilidade de trânsito? Pelo que tudo

indica eram os mesmos agentes, produtores de cultura do eixo Rio – São Paulo, já habituados a produzir cultura nas capitais do sudeste. Não houve estímulo à produção do interior e o intercâmbio entre agentes das capitais e aqueles localizados no interior.

A **Participação Popular** foi incentivada por meio dos conselhos que começaram a funcionar logo que Celso Furtado assumiu o MinC. Esses conselhos, com poder deliberativo, representavam uma novidade para a vivência cultural daquele momento o que exigiu muito esforço de aprendizagem tanto da sociedade civil, pouco habituada a participar, quanto para os gestores públicos, que também faziam o compartilhamento das decisões com a sociedade civil. A alteração das agências de cultura em fundações contribuiu para aumentar e estimular a participação da sociedade organizada.

A Lei Sarney teve curta duração (1986-1989) e ainda assim, foi muito importante para o processo de reaquecimento cultural do país e, embora sem uma prestação de contas formal, estima-se que foram gastos cerca de US\$ 450 milhões em apoio à arte e à cultura do país, dos quais US\$ 112 milhões correspondem ao incentivo fiscal e o restante à contrapartida dos patrocinadores (SESI, 2007). Esse dado mostra a participação das empresas e dos governos. Revela que, nesse período, a maior parte dos recursos saiu do mercado e não do governo. Mas não se sabe bem quem eram os beneficiados, onde estavam localizados geograficamente no Brasil, embora se deduza que estavam nas capitais, não se sabe quais os valores recebidos e como se deu a decisão por investir naqueles projetos, uma vez que sequer era realizada uma análise técnica pelo MinC. E como já dito, não houve por parte do Estado, uma prestação de contas adequada e formalizada.

2.2.2 O governo Collor/Itamar Franco (1990–1994)

Na sequência, o governo de Fernando Collor foi particularmente nefasto para a área da cultura (MENDES, 2015), atacando radicalmente a institucionalidade prevaiente no campo cultural. Visto como supérfluo, o MinC foi extinto logo em uma das suas primeiras deliberações. Foi criada a Secretaria da Cultura (1990-1992) sob o comando do cineasta Ipojuca Pontes, diretamente subordinada ao Planalto. A Lei Sarney foi revogada no mesmo ato de extinção do MinC bem como outras instituições culturais, entre elas a Embrafilme, que, desde 1969, cumpria função de financiamento da produção, distribuição e exibição do filme nacional, e o

Conselho Nacional de Cinema (CONCINE), criado em 1976 para regular e fiscalizar as atividades cinematográficas e videográficas, o que gerou uma grande crise no cinema nacional, que já tinha grandes dificuldades no financiamento de suas produções (IBGE, 2003; GOIS, 2017). Do ponto de vista institucional, embora houvesse liberdade cultural, tudo o que estava sendo planejado e inclusive já comprometido teve que ser revisto pelos produtores e artistas.

Diante das dificuldades do contexto impostas pela mudança na política governamental, a classe artística reagiu e se uniu de maneira a pressionar os governos estaduais e municipais para que criassem seus mecanismos financiadores de cultura (COELHO, 2008; LISBOA, 1999), via institucionalização de leis de renúncia fiscal e fundos de projetos culturais, como havia no governo federal. Desejavam não apenas incentivo para seus projetos, mas reduzir a burocracia e facilitar o diálogo e acesso ao poder público local, reduzindo a dependência do governo federal. Tais demanda e articulação geraram uma forte onda de implementação de leis estaduais e municipais pelo Brasil afora (IBGE, 2003). Neste período, iniciou-se a criação de leis de incentivo à cultura, primeiramente em três estados brasileiros e em cinco capitais, dando prosseguimento a um crescimento que só fez alastrar nos anos seguintes, com organização das estruturas administrativas de cultura dos municípios e estados se adequando para isso.

Em 1991, o diplomata Sérgio Paulo Rouanet assumiu a então formada Secretaria Nacional de Cultura e, sob a sua gestão, foi criada a Lei nº 8.313, batizada com seu nome, a lei Rouanet e que reestabelecia mecanismos da Lei nº 7.505 (Lei Sarney) e instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), com a criação do Fundo Nacional de Cultura (FNC) que visava, entre outros objetivos: “estimular a distribuição regional equitativa dos recursos a serem aplicados na execução de projetos culturais e artísticos (LEI Nº 8.313, DE 23 DE DEZEMBRO DE 1991, Art. 4º. Parágrafo primeiro). O Pronac criava três mecanismos de captação de recursos: o Fundo Nacional de Cultura (FNC)⁵, com repasse direto de recursos para projetos aprovados via editais próprios; o Fundo de Investimento Cultural e Artístico (FICART) que nunca saiu do papel porque não foi regulamentado e porque não possuía mecanismo de incentivo fiscal; e o Incentivo a Projetos Culturais que, por meio da renúncia fiscal, permitia pessoas físicas e jurídicas apoiarem projetos culturais, já aprovados inicialmente pela Secretaria de Cultura

⁵ O FNC funcionou durante os governos Collor e FHC como uma ferramenta de canalização de recursos, geridos exclusivamente segundo critérios estabelecidos pelo MinC, para apoiar projetos não sustentáveis via mercado através de mecenato privado a partir de incentivos fiscais (NOVA LEI DA CULTURA, 2011, p. 19).

O período Collor – Itamar registrou o menor recurso destinado à cultura de todo o período da Nova República. De uma média de gasto de 200 milhões/ano registrada nesse período, pouco mais de 100 milhões/ano e praticamente oitenta por cento deste valor eram via leis de incentivo, o que mostra que a criação do FNC não garantia o seu funcionamento (SESI, 2007), sequer poderia garantir as distorções causadas pela Lei de Incentivo. A instituição de um bom instrumento legal para funcionamento do MinC e seus programas, que em parte atendia as demandas dos agentes culturais, não era capaz de superar a não valorização da cultura por parte de governo/executivo que não tinha a cultura como um de seus pilares de desenvolvimento vendo-a como perfumaria (HESS, 2009). O fato de não haver destinação de recursos inviabilizava qualquer programa proposto pelo MinC. Por outro lado, os estados brasileiros tiveram pico de investimento em 1992, revelando que, quando o Governo Federal recuou, os estados se fizeram presentes, diante da demanda das classes artísticas.

Quando Itamar Franco assumiu o governo (1992–1995), voltou a criar o MinC (a MPV 309 de 19.10.92, convertida na Lei nº 8.490/92, art. 21), transformou Secretaria da Cultura em Ministério da Cultura e assinou a Lei nº 8.401, especialmente no que se refere aos incentivos fiscais. Assim, destruído o sistema anterior de financiamento estatal (BOLAÑO; MOTA; MOURA. 2012) com as reformas de Collor de Mello, a Lei Rouanet e a do Audiovisual acabam se constituindo em mecanismos únicos de financiamento da cultura, totalmente baseado no modelo de incentivos fiscais. No caso da Lei do Audiovisual, as deduções chegaram a cem por cento dos valores, e as empresas inseridas no processo participam dos eventuais rendimentos do negócio. Nessa época, muitas empresas decidem investir em cultura não apoiando grupos já existentes, mas criando os seus próprios centros culturais, como o Instituto Cultural Usiminas. Esses institutos passariam a concorrer com agentes culturais de pequeno e médio porte, via editais e leis de incentivo, inclusive, para manutenção de seus centros culturais.

Importante ressaltar que os governos Collor e Itamar (1990–1994) tiveram, juntos, cinco ministros da cultura, realidade que revela um ambiente de pouco planejamento, de insegurança e instabilidade, o que levou os agentes culturais a repensarem a maneira de atuação no campo. Essa nova fase seria marcada por maior união dos agentes culturais visando pressionar os governos em relação ao compromisso com o fomento à produção cultural do país.

Considerando os nossos critérios de análise, pode-se dizer que o período Collor/ Itamar fez tanto mal à cultura que trouxe também uma reação ainda não vista, aproximando classe artística e levando-a à articulação. Havia **Liberdade de Expressão** do ponto de vista da ausência de censura a temas e produtos. Todavia, ao desarticular a institucionalidade que regia a cultura no Brasil, uma institucionalidade recente, em aprendizagem de suas nuances e possibilidades pelos diversos agentes do campo, o governo silenciava os artistas e os aterrorizava. Calava, pela impossibilidade de produção da maioria dos grupos e aterrorizava, pois sua ação, sem aviso, deixou muitos grupos e gestores em situação financeira difícil, incapazes de honrar seus compromissos e finalizar trabalhos. O momento era de instabilidade e incertezas.

Referente ao **Fomento ao Pluralismo**, não houve PPC, programa ou sequer edital afirmativo para o fomento deste quesito. A política cultural federal se restringiu exclusivamente à Lei Rouanet e desta maneira, não havia uma agenda de governo, nem alinhada a agendas de organismos internacionais, nem a uma agenda local. Tratava-se de uma política com uma visão exclusivamente neoliberal da cultura, desconsiderando a dimensão e a diversidade e distinção do território brasileiro e a produção cultural em cada lugar deste território. Assim, além de não incentivar a diversidade das periferias das capitais ou do interior do Brasil, ainda acirrou mais a concentração da (pouca) produção cultural nos grandes centros urbanos, historicamente já beneficiados.

A **Participação Popular** é a característica que mais marcou esse período, mas de uma maneira reativa e contrária às ações governamentais. É marcante nesse momento a organização da classe artística que se uniu para exigir dos estados e municípios a implantação de PPC de maneira a reduzir a dependência dos governos federais. E assim, deu-se início a uma nova fase, na gestão pública de cultura, quando os governos, para atender a uma demanda crescente da sociedade e, em consonância com a Constituição Federal, começaram a se estruturar para implantar políticas culturais baseadas nas leis de incentivo. Uma orientação inspirada no modelo experimentado pelo governo federal sendo, na atualidade, uma realidade em muitos municípios e estados brasileiros. A participação experimentada no governo Sarney, embora tímida, despertou nos agentes culturais, um gosto e uma consciência da importância de estarem nos espaços públicos participando e opinando. Isso não teria retorno.

A década de 90 foi marcada pela criação de fóruns e conselhos de cultura que ocuparam lugar junto das gestões municipais, com poder deliberativo, formados por representantes do governo e da classe artística organizada (COELHO, 2008; LISBOA, 1999). Iniciava-se a partir daí, um forte movimento de implantação de conselhos de cultura gerindo fundações, deliberando sobre aprovações de projetos, patrimônio cultural e outras áreas do setor. Buscava-se um caminho, pela iniciativa e força dos agentes culturais, de maior participação na gestão cultural dos municípios, que também se iniciava naquele momento de maneira institucionalizada. Todo esse movimento, como uma demanda e muita articulação da classe artística em todo o Brasil, nos municípios.

2.2.3 O governo Fernando Henrique Cardoso (1995–2002)

O governo Fernando Henrique Cardoso (FHC), um governo neoliberal, teve, durante o seu mandato, o Ministério da Cultura sob o comando do ministro Weffort. Os investimentos em cultura foram retomados tendo, aliás, a Lei Rouanet como o principal instrumento de política cultural. Salienta-se, inclusive, que de instrumento de política cultural, a lei ocupou o lugar da política cultural em si, dada sua força e importância para o cenário.

Já no primeiro ano, a Lei Rouanet sofreu mudanças importantes no seu funcionamento, sendo a mais impactante no mercado cultural relativa aos incentivadores. A mudança retirava a possibilidade de qualquer empresa contribuinte do IR incentivar projetos e restringia as empresas que pagavam o IR sobre o lucro líquido. Isso na prática significava retirar a possibilidade de pequenas e médias empresas de setores diversos investirem em cultura. Retirava da mão da comunidade local, dos diversos agentes do município a decisão sobre onde investir e passava para as mãos do mercado, das grandes empresas, inclusive, transnacionais. O Estado brasileiro sinalizava que apenas as grandes empresas definiriam os investimentos de cultura via lei federal e quais seriam os beneficiados (LEI ROUANET, 2017; BOLAÑO; MOTA; MOURA, 2012). Por outro lado, enfraqueceu os fundos de incentivo e focou a política cultural quase que exclusivamente no instrumento da renúncia fiscal.

Esse modelo recebeu inúmeras críticas já que os recursos são públicos e, portanto, quem o financia é a sociedade, que deixa de ter direito de escolha e participação enquanto a empresa tinha a chancela do projeto e sua imagem fortemente atrelada à cultura. Em geral, essas grandes

empresas estavam (como ainda estão) com suas matrizes localizadas nas capitais do Brasil, geralmente no sudeste, o que as levaria a optar por realizar grandes partes dos projetos ali, nas capitais. Caberia ao interior, no máximo, assistir às circulações dos projetos escolhidos pelos gestores de cultura das empresas privadas, incentivadoras, na maioria das vezes, distantes da realidade do interior, sem acordo ou entendimento prévio com representantes da cultura local, nem do setor público ou do privado. O que muitas vezes, dentre muitos problemas, gerava um fracasso de público (BOTELHO, 2001) nos eventos produzidos no interior.

De uma perspectiva da cultura (que deveria ser) feita no lugar, em cada comunidade, em cada município e com participação ativa dos agentes que vivenciam o cotidiano do lugar, seus valores e interesses, a nova lei, passa para as mãos do mercado, das grandes corporações, a possibilidade de decidir sobre o que seria produzido e circulado. A grande crítica a esse período é que o Estado brasileiro legitimava a realização de política cultural privada com dinheiro público. A gestora cultural Sheron Hess (2009) denuncia:

[...] as leis de incentivo, no Brasil, contrariam princípios republicanos ao transferir para as empresas, a tarefa de definir, com base em critérios privados, individuais e não necessariamente qualificados, quais projetos culturais receberão recursos públicos (HESS, 2009).

Essa fase é marcada pela desigualdade principalmente entre interior e capitais (metrópoles) no que diz respeito à produção e circulação cultural, com acesso às PPC. O fluxo da produção cultural não ocorre como via de mão dupla entre capital e interior, mas reflete, via de regra, uma realidade unilateral com grupos já estabelecidos, geralmente, situados nas capitais, patrocinados por grandes empresas também com matriz nas capitais. O sentido inverso não ocorria até mesmo porque devido às condições de trabalho e falta de patrocínio, as montagens do interior, via de regra, eram amadoras e com pouca capacidade de circulação mesmo dentro da sua região, diferente do que acontecia para os produtores das metrópoles. Muitos dos municípios também criaram, em seus planos de cultura, além das leis que funcionavam via renúncia, fundos de projetos culturais com repasse direto aos artistas e produtores, denominados empreendedores culturais, embora o recurso nem sempre existisse ou fossem valores baixos. Essa ação dos municípios, muitas vezes, de partidos ideologicamente distintos do governo federal, abria caminho para uma política cultural pública de cultura que retomava os valores da comunidade e do local, em contraposição ao governo federal.

Um dos objetivos do governo era “desburocratizar” os procedimentos de incentivo, agilizando a autorização para captação de recursos e estimulando o desenvolvimento de um mercado de intermediação de recursos - captadores culturais e projetos apresentados segundo padrões profissionais (WEFFORT; SOUZA, 1998). Era uma nítida oposição à perspectiva de Furtado, que via das políticas de cultura um caminho para o desenvolvimento do país forjado nas cidades, nas cidades, o lugar onde a vida acontece, a partir de uma aproximação entre agentes distintos da sociedade: classe artística, sociedade civil, inclusive classes sociais diversas, e empresas (FURTADO, 1987) em prol de objetivos comuns. A cultura para Furtado (1987) tinha valor intrínseco, não monetizável enquanto Welfort adotou uma legislação em favor de uma visão economicista e mercantil da “Cultura, um bom negócio” (GOIS, 2017), expressão emblemática deste gestor.

Neste momento, todas as leis de incentivo à cultura, criadas no Brasil, funcionavam via renúncia fiscal, isto é, os governos federal, estadual e municipal, nessas duas últimas instâncias, quando havia, renunciavam de um percentual de seus impostos para que as empresas investidoras pudessem repassar esses valores a projetos culturais aprovados no âmbito dos órgãos institucionalizados. O governo federal renuncia ao imposto de renda; os estaduais, do ICMS; e os municipais, do IPTU ou INSS, ou de ambos, dependendo do município. As comissões de cultura, que elegiam os projetos aprovados, geralmente tinham poder deliberativo e formação paritária (cinquenta por cento composta por representantes do governo, cinquenta por cento por representantes da classe artística, por eles indicados e um Presidente, indicado pelo poder executivo), que elegia os projetos aprovados e os valores a serem repassados, baseados nas tabelas orçamentárias apresentadas em cada projeto. Cada empresa incentivadora deveria escolher entre os projetos aprovados, aqueles que incentivaria. As empresas privadas ficavam com a decisão final do que ser e o que não ser produzido, do ponto de vista artístico, no Brasil.

Com as empresas elegendo os projetos que deveriam ser incentivados, há uma clara opção pelos projetos voltados para as capitais, onde estavam as matrizes da empresa, onde o público era maior e onde os artistas e produtores eram mais profissionalizados. Mas a legislação prevê o FNC que deveria reduzir essa desigualdade da captação de recursos entre os produtores e regiões, também incentivar a experimentação e novas linguagens artísticas foi enfraquecido com pequena destinação orçamentária inviabilizando seu objetivo primordial. Além disso, algumas localidades, independente do tipo de trabalho desenvolvido pela classe artística, se via

sem condições de obter patrocínio devido à inexistência de empresas capazes de patrocinar ou até mesmo pelo desinteresse de outras tantas que preferiam, e ainda preferem, patrocinar em regiões que tem mais público e/ ou onde tem filiais de suas empresas.

Assim, nessas condições, a produção cultural cresceu, mesmo de maneira desigual e com privilégios para os grandes centros onde há empresas patrocinadoras. A Lei Rouanet se consolidou com a presença cada vez maior de empresas privadas no financiamento de projetos através de renúncia fiscal. A Lei do Audiovisual também ganhou maior alcance. Nesse período, o cinema brasileiro viveu o momento chamado como Cinema da Retomada, com ações pontuais de relevância. A grande crítica a esses instrumentos de fomento (CATELLI; CARDODO, 2009; BOLAÑO; MOTA; MOURA, 2012; CASTELLO, 2002) é que, apesar de nunca se ter produzido tanto, o desenvolvimento da cultura, sua produção e distribuição se deu de maneira regionalizada, nos locais onde havia grandes empresas. São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte ficavam com mais de sessenta por cento de todos os recursos da Lei Rouanet (IBGE, 2003). As empresas optaram por investir onde estavam suas matrizes, como nos casos das mineradoras, dos grandes bancos e de outros grupos econômicos. Pouco foi feito pela produção artística no interior do Brasil, apesar da luta dos artistas do interior que se qualificavam, apresentavam e tinham projetos aprovados, mas não conseguiam realizar captação.

Um ponto positivo desta gestão é que foi realizada por um único ministro durante todo o tempo, o que deu estabilidade à classe artística que pôde produzir (aqueles que conseguiam), de maneira mais estável.

Entendemos que o esse período foi marcado por grande produção artística, mas sem preocupação em reduzir desigualdades de produção e circulação artísticas, considerando a diferença entre as metrópoles e o interior do Brasil. Houve um grande crescimento do incentivo em termos de quantitativo financeiro, mas as produções se mantiveram nas capitais e muito localizadas no sudeste, nos municípios do Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte e Brasília esse, um município que mesmo fora do eixo sudeste, se sobressai em captação. Brasília também foi pioneira também para a implantação de lei municipal de incentivo à cultura, o que nos sugere uma facilidade proporcionada pela proximidade com o centro das decisões do país, a conhecida e importante rede de relacionamentos e informações.

Analisando o período FHC e Welfort sob o tripé proposto, podemos dizer que do ponto de vista da **Liberdade de Expressão** foi um momento importante de estabilidade e maior confiança no ambiente democrático e houve grande criação, sob temas e lógicas diversas, do ponto de vista cultura. Houve tempo e estabilidade, mesmo que de maneira desigual, de um aprendizado maior para concorrer aos editais de cultura. O mercado cultural, mesmo que desigual, florescia.

No que diz respeito ao **Fomento ao Pluralismo**, não houve PPC, programa ou edital que fomentasse a diversidade e o pluralismo embora já começasse a despontar um ou outro grupo oriundo do interior ou em situados em periferias das metrópoles que apresentassem trabalhos fora do mercado tradicional. A política cultural federal se restringiu exclusivamente à Lei Rouanet e, desta maneira, não havia uma agenda de governo, nem alinhada a agendas de organismos internacionais, nem a uma agenda local. “Diversidade” e “Pluralidade” não foram termos sequer encontrados em discursos ou quaisquer documentos oficiais desse governo, nem na pessoa do Presidente da República, nem no Ministro da Cultura ou nos documentos oficiais do MINC. A política adotada pelo governo não consegue, nem intencionava trazer para dentro do campo cultural a diversidade e a distinção do território brasileiro. Tal opção agravou mais as diferenças entre as produções culturais entre as metrópoles e periferias e ainda mais entre metrópoles e periferias localizadas no sudeste do Brasil.

A **Participação Popular** tem uma continuidade do que já havia sido iniciado no governo Collor/ Itamar. A mobilização da classe cultural e da sociedade organizada no sentido de exigir das prefeituras e estados a institucionalização da cultura, com implantação de secretarias, leis de incentivo e fundos, aumenta e há um crescimento da criação de leis nos municípios e estados brasileiros. No entanto, o acesso ao governo federal, era para poucos grupos, mas movimentavam um valor ainda não experimentado na pasta da cultura.

2.2.4 O governo Lula (2003 – 2010)

Com a posse de Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2010), o cantor e compositor Gilberto Gil assumiu o ministério. Gil permaneceu no cargo durante quatro anos, até 2008, e depois foi substituído por Daniel Ferreira (2008–2010) que deu continuidade ao trabalho desenvolvido com seu antecessor. Na gestão de Gil, a pasta passou por profunda reformulação, e buscaram-se alternativas para as leis de incentivo, maior diálogo e formação articulação entre o governo

federal com os estados e municípios, tudo em busca de maior acessibilidade do produtor local às políticas públicas federais, bem como a democratização do acesso à cultura.

O MinC com Gil e Daniel promoveu uma série de iniciativas, dando maior visibilidade à “economia da cultura” envolvendo instituições de pesquisa como a Fundação Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), a Fundação Getúlio Vargas (FGV), a Faculdade de Campinas (FACAMP) ou a Coordenação Geral de Economia da Cultura e Estudos Culturais (CGECEC), da Secretaria de Políticas Culturais do MinC. O objetivo era analisar o cenário e contribuir na formulação das PPC permanentes (BOLAÑO; MOTA; MOURA, 2012; IBGE, 2003). Essa parceria com as universidades e centro de pesquisa possibilitou um avanço de pesquisas inúmeras neste segmento, realizado por alunos e grupos de pesquisa de pós-graduação, o que munuiu o governo e a sociedade de informações, por oito anos, o maior período de tempo contínuo da história.

Nessa época, houve também uma explosão da oferta de cursos de graduação e pós graduação na área de gestão cultural pelo Brasil, tanto nas metrópoles, quanto no interior, um reflexo da importância da cultura para a economia dos municípios. No interior, embora incipiente, o aumento da rede federal de ensino, com a implantação dos Institutos Federais permitiu a oferta de cursos diversos na área cultural, tanto para formação de gestores quanto de técnicos para suporte ao mercado cultural que se fortalecia (FIALHO; GOLDSTEIN, 2019). Foi criada assim, uma rede de formação na área cultural em regiões geograficamente ainda não contempladas nem do ponto de vista da educação e nem da cultura, mas que tinham essas demandas represadas, como é o caso de Araçuaí, no Vale do Jequitinhonha. A valorização do setor cultural incentivava grupos amadores a se profissionalizar, se organizar, buscar conhecimento e recursos. Incentivava também os gestores públicos a institucionalizar suas políticas culturais e estrutura administrativa tanto em resposta à postura da classe artística que passa a participar gestões públicas de cultura, via conselhos, mas também como um meio de obter recursos junto às outras esferas de governo.

Os programas de fomento criados na gestão de Gilberto Gil e Daniel Ferreira no MinC sinalizam um possível fortalecimento na relação entre Estado e sociedade, especialmente no que se refere à parcela produtora de conteúdo. Programas como Cultura Viva, Pontos de Cultura, Programadora TV, DocTV, Cultura ou Teia (re)configuraram o papel do ministério,

pois objetivavam ampliar o acesso para a realidade de cada região produtora de cultura no Brasil, colaborando para qualificar o debate e fomentar uma nova compreensão do fenômeno cultural. Esses mecanismos consistiam de repasses diretos aos produtores culturais, sem a interferência do mercado.

A lei de incentivo à cultura e os fundos de cultura, no entanto, não sofreram mudanças no funcionamento de maneira a reduzir a força do mercado na escolha dos projetos culturais incentivados via lei de incentivo. O mecanismo de financiamento permanecia igual. Por um lado, programas como o Cultura Viva sinalizam para uma democratização da cultura, incorporando setores da sociedade antes excluídos dos processos de produção, criação e difusão cultural; por outro lado, eles entram em contradição com uma gestão que preserva essencialmente um modelo anterior (BOLAÑO; MOTA; MOURA, 2012; IBGE, 2003; IBGE, 2013). O que se tem em um mesmo governo é, de um lado, a manutenção das leis de incentivo via renúncia fiscal com características de desigualdade dos governos anteriores e, por outro lado, outros instrumentos voltados para localidades geograficamente pouco atendidas, visando, antes de tudo, fomentar o que já estava sendo feito em um modelo contra-hegemônico (CALABRE; LIMA, 2014; TURINO, 2017).

As leis de incentivo à cultura, pensadas como estruturas da condução da política cultural do estado brasileiro, acabaram se tornando o eixo central de uma política de dinamização de um mercado de bens simbólicos, concentrado e excludente (BOLAÑO; MOTA; MOURA, 2012; IBGE, 2003), apesar de vários programas que tinham como objetivo democratizar como Cultura Viva, editais diversos que repassavam recurso diretamente aos artistas, os grandes valores para incentivo continuavam nas leis de incentivo, via renúncia fiscal e lá permaneceram.

É importante notar que o MinC, sob o governo Lula, sabendo da realidade da desigualdade e diante do compromisso de reduzi-la, encaminhou para o congresso o projeto do Procultura (BOLAÑO; MOTA; MOURA, 2012). O projeto visava romper com a lógica da Lei Rouanet ao repassar ao Fundo Nacional de Cultura, recém-criado, que consistia em repasse direto aos artistas e suas produções, o mesmo valor que era destinado para a Lei de incentivo fiscal, que estava ancorada no mecenato. O secretário de Fomento e Incentivo à Cultura do MinC, Carlos Piva, cita, como uma das maiores limitações da Lei Rouanet, a expressiva concentração regional nas capitais e no Sudeste, sendo incapaz de atender a diversidade cultural brasileira.

Tudo o que as regiões Norte e Nordeste, juntas, captaram em todos os anos da Lei Rouanet é similar ao que a região Sudeste captou apenas em 2015. No ano passado, quase oitenta por cento dos recursos ficaram no Sudeste. Essa é uma taxa de concentração que não se equivale a nenhuma outra, se compararmos com dados de população, PIB, imposto de renda e número de profissionais da cultura por região (PIVA, 2016; BERBERT, 2016).

Em 2010, no portal do MinC, foram publicados os dados da desigualdade das políticas culturais no Brasil: setenta e oito por cento do volume de recursos aprovado pelo MinC para captação se referia a projetos da Região Sudeste; ainda de acordo com o MinC, São Paulo ficou com trinta e nove por cento do total. Por meio de uma análise geográfica, percebe-se que algumas regiões do país não conseguiram captar nenhum financiamento para projetos culturais via Lei Rouanet (IBGE, 2003, 2013). Era a primeira vez que os dados da desigualdade eram publicados. Ernesto (2010, p. 197), idealizador do programa Cultura Viva, afirma que cinquenta por cento dos recursos captados concentram-se apenas em três por cento dos proponentes, cerca de 100 empresas ou instituições, localizadas em São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte. Outros dezessete por cento ficam com cinquenta por cento dos recursos restantes, e quase oitenta por cento dos proponentes com projetos aprovados não conseguem captar recurso algum.

Em 2003, pela primeira vez, o IBGE publicou, em seu sistema de informações, indicadores culturais, dados que traziam informações relevantes para a área da cultura, mas não suficientes para entender a diversidade das diversas regiões do Brasil. Adotou uma concepção de cultura relacionada com as atividades econômicas geradoras de bens e serviços e reafirmou a importância do relatório já que, no Brasil, “imperava a falta de informação sistematizada, quantitativa e qualitativa oficial sobre as relações entre o mundo da cultura e o mundo da economia” (IBGE, 2003). Apesar dos problemas, era dado ali o primeiro passo para o fortalecimento de uma orientação de pesquisas embasando tomada de decisões na área de cultura (BOLAÑO; MOTA; MOURA, 2012).

Em 2004, o IBGE firmou um convênio com o MinC, com o objetivo de desenvolver uma base consistente e contínua de dados sobre a cultura. Inaugurava-se uma nova era no Brasil, relativas às políticas culturais, um tempo de pesquisas realizadas por centros de excelência e que reuniria dados culturais sobre a realidade nos estados e municípios brasileiros. Seria a primeira vez que

pesquisas embasariam as tomadas de decisões nas políticas públicas para a cultura, aumentando ano a ano, tanto o número de informações quanto a complexidade das mesmas. O trabalho do IBGE foi, em grande parte, feito a partir de debates com gestores culturais públicos e privados em várias capitais do Brasil (IBGE, 2013). É importante salientar que, nesse período, o MinC procurou estabelecer debates com a comunidade artística em todo o território nacional (ALEM, 2017; MACHADO⁶, 2019, informação verbal), e, mesmo realizados em sua maioria, nas capitais, representou um espaço de encontro de agentes culturais das capitais e do imenso interior do Brasil.

Ainda nesse sentido, é importante ressaltar que a criação do Sistema de Informações e Indicadores Culturais (SIIC) de 2007-2010, possibilitou mensurar as atividades e os produtos de alguns dos setores considerados como criativos, dando respaldo governamental por meio de políticas públicas de cultura, à economia criativa. Mensuração que mostrou que a estrutura de mercado da Economia Criativa é liderada por micros e pequenas empresas (LINS, 2016) abrindo caminho para um entendimento por parte das PPC da importância da economia criativa da cultura e suas possibilidades.

Para encontros e compartilhamentos, foi criada a Teia Cultural, encontros realizados com representantes de pontos de cultura de todo o Brasil, a maior parte deles vindos das periferias das grandes cidades e do interior brasileiro que tinham, ali, a oportunidade de dialogarem, (re)conhecerem a produção cultural de cada região e, a partir daí, dialogar sobre alternativas e ações que fossem criativas para o incremento e garantia do seu fazer artístico e cultural. Segundo Machado (2019, informação verbal), era uma oportunidade de aumento do capital cultural e social dos grupos que participavam.

O governo escolhia os espaços culturais ainda não ocupados por essa classe artística, os periféricos, como o Palácio das Artes, em Belo Horizonte, por exemplo. Uma vez nas capitais podiam esses agentes conhecer outros espaços culturais, ir a museus, centros culturais e, sobretudo, estar juntos. E assim se formou uma rede de agentes/produtores de cultura em diversos pontos do país. E nessa fase, o IBGE já não mostrava apenas as desigualdades da cultura no Brasil (IBGE, 2006, 2013), mas também um diagnóstico das realidades das cidades

⁶ MACHADO, Bernardo da Mata. Entrevistador: Simone Marília Lisboa, Belo Horizonte, 1:05 min; 29 de novembro de 2018, via Skype, 2018. Arquivo mp3 (1:05 min.).

para que, a partir daí, pudessem os gestores orientar a elaboração e implantação de políticas públicas locais, nas cidades e estados.

O programa **Cultura Viva** visava fomentar os saberes populares no interior do Brasil e iniciou o cadastro dos chamados Pontos de Cultura, grupos e associações culturais que já funcionavam, já existiam, mas com poucos recursos e alguns bem precariamente. Para se cadastrar como Ponto de Cultura, era necessário que se tivesse, mesmo que de forma precária: uma estrutura física, estabilidade e continuidade de funcionamento. A lógica estava em oferecer recurso para remunerar as pessoas, os profissionais que vinham fazendo os pontos de cultura acontecer (mesmo antes de ter esse nome), de maneira a garantir a permanência delas aí e também o desenvolvimento, visando à profissionalização dos participantes, intercâmbios, e não prioritariamente recursos para prover espaços físicos. Embora a carência de equipamentos culturais adequados fosse percebida como um fator limitador, não deveria ser impeditivo de dar início a um programa de fomento contra-hegemônico, com valorização do saber e fazer cultural que já acontecia em cada município e em diversas localidades (TURINO, 2010, 2017).

Optou-se por fomentar a cultura garantindo mais profissionalismo, mais renda e dignidade aos agentes culturais. Cada ponto de cultura era munido com equipamentos e verba para gerar uma narrativa em vídeo ou livros das realizações do próprio ponto. Foi definida como prioritária a construção de documentários com narrativas dos membros do grupo, com a voz dos agentes atuantes ali, narrando suas experiências e resultados. Era a documentação da história daquele grupo com a comunidade a partir da sua própria voz. Documentos que devem registrar a história do trabalho cultural desenvolvido naquele ponto, para as gerações futuras e, claro, para conhecimento da sociedade local e intercâmbio com outras localidades. Era o reconhecimento de uma existência que sobrevivia apesar das políticas culturais adotadas pelo Estado ao longo dos anos.

As teias culturais eram realizadas reunindo gestores de pontos de cultura de todo o Brasil. Era um evento de grande porte, que aproximava agentes que jamais haviam se encontrado. Financiados com recurso governamental, os eventos reuniam mais de 1000 gestores. E dessa forma, os pontos de cultura (agora com um nome comum institucionalizado), até então desarticulados, sozinhos no interior do Brasil, passaram a se articular com outros pontos, a incrementar suas ações e a circular entre outros pontos de cultura, em outras localidades. Os

recursos eram mínimos: cada ponto de cultura recebia, via de regra, 180 mil reais, divididos em três parcelas anuais de 60 mil, nada mais. O tripé sustentador e definidor de um ponto de cultura, segundo o MinC, era a autonomia, o protagonismo sociocultural e o empoderamento da comunidade (TURINO, 2017). A ideia era potencializar a criação, a distribuição e o fazer artístico nas localidades e a valorização dos seus artistas. Há, nessa fase, um claro entendimento da importância das PPC atreladas ao desenvolvimento de cada cidade e de suas comunidades (IBGE, 2003, 2013). Esse programa revitalizou o empreendimento cultural nas cidades de pequeno e médio porte, permitindo a formação de uma rede de gestores de cultura, e, por meio da aproximação, juntos buscavam caminhos para aumentar sua força em um mercado cultural do qual haviam sido excluídos. Buscavam meios de desenvolvimento por meio das políticas culturais e independente delas. Mas nem tudo são flores.

Em 2005, há uma grande derrota do governo no campo da cultura. A proposta da Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual (ANCINAV) - apresentada à Câmara dos Deputados, foi negada. A proposta pretendia planejar, regulamentar, administrar e fiscalizar a produção do cinema e audiovisual do país e se propunha a:

Salvaguardar e promover as formas de expressão, os modos de criar, fazer e viver, bem como as criações científicas, artísticas e tecnológicas dos brasileiros (Art. 4, parágrafo I) a fortalecer a produção independente e a produção regional (Art. 4, parágrafo XI), tudo e forma democrática e respeitando o equilíbrio de direitos.

Trocando em miúdos, a proposta garantia à agência ser criada regulamentar e fiscalizar a TV brasileira garantindo produção independente e regional em cada estado brasileiro (FERNANDES, 2014). Sua derrota se deveu à forte oposição, sobretudo da Rede Globo de Televisão, que acusava a proposta de tentativa de controle da atividade audiovisual e censura, numa clara manipulação narrativa (TURINO, 2017; FERNANDES, 2014). Esse projeto jamais foi retomado no governo Lula, pois se considerou não ter bases para aprová-lo. A proposta sequer chegou a ter um número de projeto de lei.

Ainda assim, houve um avanço (TURINO, 2017) na regulação da TV a cabo, na lei específica para o audiovisual e na obrigatoriedade de conteúdo nacional na TV fechada, além dos inúmeros editais para realização de filmes em municípios de pequeno porte, que não exigiam aprovação do congresso. O governo ia encontrando meios de realizar uma política inclusiva e

pela diversidade, por meio das brechas. Mas também houve uma busca da institucionalização das PPC e elas se desenvolveram de modo acelerado.

No campo da cultura, as políticas públicas deram substrato à construção de políticas de Estado, que pretendem transcender governos e possibilitar políticas nacionais de prazos mais longos. Dois dispositivos adquirem destaque nesta perspectiva: o Plano Nacional de Cultura (PNC) e o Sistema Nacional de Cultura (SNC). A aprovação do PNC, em 2010, pelo Congresso Nacional (Emenda constitucional nº 48/2005) se contrapôs à tradição das instabilidades, dada sua vigência prevista para dez anos. A construção do SNC, iniciada naqueles anos, em conjunto com estados, municípios e sociedade civil, buscando uma perspectiva federativa, visou consolidar estruturas e políticas, pactuadas e complementares, que viabilizassem a existência de programas de longo prazo, não submetidos às intempéries conjunturais. A articulação e sintonia fina entre PNC e SNC, nem sempre realizada, foi um desafio. Mas o Ministério ia se fortalecendo.

Três fatores tiveram especial significado para a construção da institucionalidade no MinC e seu fortalecimento (RONCOLATO, 2017; RUBIM, 2015); (1) a ampliação continuada do orçamento do Ministério: de 0,14% para quase um por cento do orçamento nacional. (2) a permanência do mesmo projeto político-cultural, encarnado em Gilberto Gil e Daniel Ferreira, durante os oito anos do Governo Lula; (3) A participação popular nas decisões de investimento de cultura nas suas mais diversas áreas por meio dos conselhos paritários, o que fazia que os agentes do setor cultural tivessem ampla participação em grande parte das decisões relativas a investimento cultural, no país.

Analisando o Governo Lula sob os três quesitos pode-se dizer que “**Liberdade de Expressão** foi um valor que permeou toda a gestão pública da cultura. Foi um governo marcado pelo surgimento de grupos culturais vindos de movimentos sociais que encontravam na institucionalização, espaço e possibilidades de se desenvolverem e se profissionalizarem. Inaugurou-se um espaço, fomentado pelo âmbito das PPC, para um debate social sobre o que era a cultura brasileira; quem realiza, onde estão esses agentes e claro, as desigualdades do setor cultural, da produção e distribuição. Também ficaram mais visíveis e frequentes as disputas pelos espaços públicos entre os diferentes tipos de cultura (as mais tradicionais chamadas de “alta cultura”) e aquelas produzidas nas comunidades, como o funk, os raps com os duelos de

Mcs, grafites, teatros de rua e outros. Ocorria nas cidades, sobretudo, uma efervescência cultural que era vista nas ruas, nos teatros e em muitos espaços que ainda não tinha sido utilizado como espaços culturais. Iniciava-se uma apropriação (VENTURA, 1994; LIBÂNIO, 2019) do uso do espaço público como espaço de lazer e espaço de cultura e arte.

Do ponto de vista da **Pluralidade e Diversidade**, os programas instituídos incentivavam produções e circulação de obras com temas específicos do universo LGBT, dos indígenas, dos povos tradicionais, dos negros. Programas que foram fortalecidos por políticas afirmativas em outras áreas do governo, como a educação, por exemplo e fornecia instrumentos para maior participação nas PPC. Pode-se assim, dizer que mesmo de maneira tímida, a pluralidade e a diversidade foram estimuladas e contempladas como jamais vistas, inclusive, no interior do Brasil. No entanto, cabe pontuar que a desigualdade na distribuição dos recursos permanecia, já que a Lei de Incentivo, a Lei Rouanet detinha maior parte do valor da área cultural, e essa contemplava (e continua contemplando) grupos culturais já estruturados e localizados nas capitais do Brasil.

A **Participação Popular** talvez seja o pilar mais forte de estruturação das políticas culturais. Os mecanismos de participação representavam de fato, uma novidade tais como os conselhos diversos implementados, tanto no governo federal quanto nos estados e municípios, por meio da adesão ao Plano Nacional de Cultura, que exigia dos governos estaduais a implantação dos conselhos para repasse de verbas federais.

O Conselho Nacional de Cultura e as Teias Culturais chegaram a reunir dois mil gestores culturais de pequeno porte em capitais do Brasil, criando uma rede de aproximação entre os agentes periféricos, incentivando a troca de conhecimentos, de exposição dos desafios e fortalezas de cada realidade para, a partir dali, saírem mais fortalecidos no sentido de refletirem sobre suas práticas para fortalecer seu fazer cultural e artístico.

Proliferaram discussões, seminários, câmaras setoriais e conferências, a exemplo das Conferências Nacionais de Cultura (2005 e 2010), as primeiras realizadas na história do país (RUBIM, 2015). Também foram criados novos conselhos deliberativos paritários compostos pela sociedade civil organizada — geralmente, para representar a classe nos conselhos, eram exigidas comprovação de experiência mínima de dois (2) anos e participação em algum

movimento cultura/social reconhecido — e por representantes do Estado. O Estado, por meio deste mecanismo, incentivava a aproximação com os agentes da cultura mostrando um caminho de representatividade junto ao setor público, caminho aprendido e do qual não se abriria mão facilmente.

2.2.5 O governo Dilma Rousseff (2011 – 2016)

A gestão de Dilma Rousseff (2011–2016) foi marcada por instabilidades e descontinuidades. No segundo mandato, pensou em extinguir o MinC (MORAES, 2016), reduziu os investimentos no Cultura Viva e teve quatro (4) ministros, quase um por ano. Por outro lado, ela abriu as fronteiras do ministério para outras modalidades de cultura: populares; afrobrasileiras; indígenas; de gênero; de orientações sexuais; das periferias; audiovisuais; digitais etc. (BERBET, 2016).

A Secretaria do Audiovisual chegou às pequenas cidades brasileiras através de projetos como o Revelando Brasis, o DOC-TV, projetos para produtores das cidades de pequeno porte do país, tanto que eram veiculados em redes de TV públicas de todo país e também em alguns países da América Latina e da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa. A construção de uma televisão pública nacional esteve no foco do Ministério (SOUZA; DANTAS, 2015). Pronunciamentos, atividades, editais e eventos acolheram de modo pioneiro as culturas digitais. Mas o governo foi marcado por inúmeras dificuldades de diálogo com o setor cultural.

O MinC teve dificuldade de estabelecer um diálogo próximo com setores mais profissionalizados e estáveis da área cultural, como o teatro (COSTA, 2011; RUBIM, 2015; SAVAZONI; COHN, 2009), e não garantiu as transferências de recursos para o Programa Cultura Viva que vinha crescendo ano a ano e que sofreu um desestímulo muito grande nessa gestão.

O Cultura Viva também vivenciou inúmeras dificuldades relativas às questões burocráticas. Trata-se de um programa que abrange vários segmentos culturais como teatro, música, dança, literatura, todos, gestores de pequeno porte, que nesse governo foram tratados, muitas vezes, como se fossem de grande porte. O Estado brasileiro parecia não estar preparado para programas tão populares, com agentes vindos de realidades de municípios do interior do Brasil.

A primeira dificuldade aconteceu concernente à prestação de contas. Os grupos contemplados com recursos financeiros do Cultura Viva não sabiam prestar contas adequadamente, tinham dificuldade diante da complexidade exigida para obter aprovação. Os governos federal e estaduais, em geral, não ofereciam apoio ou algum tipo de orientação aos grupos. Conseqüentemente, os problemas foram muitos (COSTA, 2011; RUBIM, 2015; SAVAZONI; COHN, 2009). Havia uma distância entre o que o MinC esperava dos gestores culturais dos pontos de cultura, gente simples que fazia cultura de maneira natural, sem nenhum conhecimento de legislação ou qualquer tipo de formalidade, e o que eles podiam oferecer (RUBIM, 2015; FLOR BELA⁷, 2019, informação verbal). Turino (2017) utiliza o termo “criminalização” dos milhares de Pontos de Cultura, por não terem sido capazes de atender as exigências de prestação de contas. O Estado não estava apto a lidar com os pequenos, submetendo grupos muito simples e pequenos a uma lógica de prestação de contas dos grandes grupos, baseada na Lei de Licitação (Lei nº 8666/93), o que gerou muita angústia e problemas reais para os pontos de cultura e seus agentes. Posteriormente, os municípios e estados foram convidados a participar tanto com contribuição financeira quanto assistência a esses gestores, no que se refere às questões burocráticas e gerenciais como prestação de contas.

Por outro lado, de programa estruturante, após quatro anos no congresso, foi aprovada a Lei nº 13.018 que institui a Política Nacional de Cultura Viva, em 22 de julho de 2014, conduzida na Câmara pela Deputada Jandira Feghali, passou, então, a ser um Programa de Governo. O objetivo é de garantir a permanência e a continuidade de uma política baseada no protagonismo da sociedade civil, que reconhece as práticas, saberes, modos de fazer e manifestações culturais da comunidade, independente do viés ideológico dos governos no poder. Mas no governo Dilma, esse programa, não recebeu recursos.

No segundo mandato de Dilma, o retorno do ministro Daniel Ferreira para o Ministério da Cultura foi bem visto e se imaginava que seria retomado todo o investimento e política de governo adotado por Lula, Gil e o próprio Daniel Ferreira com ênfase no Cultura Viva. Daniel sempre foi um dos maiores críticos à Lei Rouanet, acusando as empresas de decidirem para onde ia o dinheiro público, um debate que já havia sido aberto desde a década de 90, com Fernando Henrique Cardoso (MARTINS, 2016). Assim era esperado que, com sua ação ali, pudesse reverter o quadro e recursos para outros segmentos e outros instrumentos de política

⁷ FLOR BELA. Entrevistador: Simone Marília Lisboa. Brasília, 04 dez 2018, via Skype... Arquivo mp3 (58 min.).

cultural. Mas o Ministro Daniel não pôde mostrar o que faria. Em 2016, a Presidenta eleita, Dilma Rousseff sofreu um impeachment e o seu vice, Michel Temer, assumiu a Presidência (2016–2018) mudando completamente o que havia sido realizado e implementado nos últimos 13 anos, no que se refere às PPC.

Continuando a nossa análise, podemos dizer que no que se refere à **Liberdade de Expressão** o governo Dilma optou por dar continuidade ao iniciado no Governo Lula e muniu o Estado de mecanismos que garantiam e incentivavam a liberdade criativa mantendo parte dos incentivos e editais realizados. Tratava-se de governo fortemente democrático, sem interferência alguma no conteúdo produzido e com fomento específico para municípios de pequeno porte. No entanto, a falta de recurso e a não adequação das exigências do Ministério/ governo à realidade dos agentes dos pontos de cultura restringiu sim, a liberdade de se fazer cultura e causou instabilidade em um grupo muito específico que experimentava há pouco tempo a inserção em um outro patamar de produção e cultural.

Por outro lado, no final do primeiro mandato, a Presidenta Dilma, aprovou o Marco Regulatório da Sociedade Civil (MROSC) (DILMA..., 2015), uma demanda dos movimentos sociais, desde 2011. O MROSC tenderia a flexibilizar a relação entre governo e sociedade organizada, de maneira a atender às demandas diferenciadas (MARCO..., 2019). Essa institucionalização representa mais um marco do esforço do governo em prol da liberdade para se criar e produzir, considerando a diversidade dos agentes sociais no Brasil, dos quais a cultura faz parte.

Sob o aspecto do **Fomento ao Pluralismo**, foram mantidos os editais específicos para as culturas populares, afrodescendentes, cultura cigana, LGBT, povos indígenas (em que se experimentou a inscrição oral de projetos para grupos específicos como indígenas, cultura infantil, deficientes intelectuais, dentre outros). A novidade foi a inserção de programas específicos, com funcionamento contínuo de pelo menos seis (6) anos, em algumas áreas como a do audiovisual (REVELANDO, 2020), para municípios com até 20.000 habitantes. No entanto, os cortes realizados no programa Cultura Viva atingiram inúmeros pequenos produtores de cultura, já tão desconsiderados em outros governos. Houve uma grande reclamação da classe artística oriunda do interior, das pequenas e médias cidades.

Relativamente à **Participação Popular** houve uma continuidade do que já vinha sendo feito no que diz respeito aos Conselhos e Comissões com poder deliberativo, com uma tentativa de avanço. Em 2014, a Presidenta buscou aprovar o Sistema Nacional de Participação Social por meio de um decreto, o de número 8243 de 23 de maio de 2014. Não havia base no congresso para a aprovação de tal projeto via câmara dos deputados, que, no Artigo I, expressa como objetivo “fortalecer e articular os mecanismos e as instâncias democráticas de diálogo e a atuação conjunta entre a administração pública federal e a sociedade civil” (BRASIL, 2014). O decreto previa a inclusão da sociedade civil organizada, formalizada ou não, em todas as decisões governamentais por meio de participação popular. Ele foi muito mal recebido e altamente combatido pela grande mídia que o renomeou de “decreto bolivariano” (BORGES; MATTOS, 2014), sendo logo retirado de pauta pelo congresso nacional.

Na área cultural, os artistas puderam sentir o gosto de uma participação, pequena, talvez, mas em alguma medida compartilhada com o poder público, desde Celso Furtado, de maneira instável, limitada, mas contínua, incrementada a partir de 2003. Assim, a classe artística, mesmo que não de uma maneira diversa e ampla, abria frentes de participação do setor cultural, nos governos. Os 13 anos de governo do Partido dos Trabalhadores (PT) abriram caminho para os agentes periféricos participarem do campo cultural. Eles se tornaram centrais em alguns programas específicos, voltados para a periferia. No entanto, o alcance a espaços físicos e sociais centrais demanda tempo e investimento.

Mesmo os dados estatísticos evidenciando a superioridade da Lei Rouanet e o desequilíbrio mantido entre recursos para as capitais e para as periferias, a diferença entre os recursos destinados aos grandes produtores e aquele destinado para os pequenos, ainda assim, havia uma inserção dos agentes pequenos e periféricos num contexto de participação da gestão da cultura. Pela primeira vez, as suas vozes produziam eco, se articulavam em rede, estimulados pelas PPC. Vindos de um ambiente social onde a participação foi aprendida e valorizada, os artistas e produtores seriam firme oposição ao governo seguinte.

2.2.6 O governo Temer (2016-2018)

O governo Temer representou uma ruptura no que vinha sendo realizado de política cultural, em relação aos governos Lula e Dilma. Logo que assumiu interinamente o governo, como uma

de suas primeiras medidas (RODRIGUES, 2016), extinguiu o MinC por meio de uma Medida Provisória nº 726, de 12 de maio de 2016, publicada em uma edição extra do Diário Oficial da União. A pasta da Cultura foi incorporada ao Ministério da Educação, com status de Secretaria. No entanto, em virtude de grande pressão da classe artística (TEMER..., 2016a), o Governo Temer, também por meio de Medida Provisória no 728/2016, de 23 de maio de 2016, recriou o MINC, doze dias depois da sua extinção. O retorno do MinC não significou o retorno das políticas que estavam em curso: algumas diretorias não foram recriadas e o Programa Cultura Viva, por exemplo, ficou sem recursos desde aquele momento, numa estratégia de desmonte por implosão (CERQUEIRA, 2018).

Durante o seu mandato interino (2016–2018), Temer teve, na área da cultura, quatro ministros; entre eles, havia em comum, o fato de defenderem uma política neoliberal para a cultura, sem a visão antropológica dos governos anteriores.

Cabe, aqui, explorar um pouco o campo cultural nesse momento da extinção do MinC pelo governo Temer. Vindos de um ambiente social em que a participação foi aprendida e valorizada, o campo cultural se posicionou firmemente contra a extinção do MinC e, liderado pelo segmento teatral, ocupou os espaços do MinC pelo país, numa clara referência à *Occupy Wall Street* (PRATA; SIMÕES, 2017). A ocupação dos espaços públicos era uma reação à situação política que se estabelecia no país. Nas ocupações, havia gente de outros segmentos que não o cultural, que viam o setor cultural como um porta-voz da resistência, como um locus privilegiado (BARBALHO, 2018) e, talvez, mais visível de resistência ao processo político instalado.

O governo Temer elaborou dois documentos que tratavam do seu planejamento para o país, o Ponte Para o Futuro (2016), pouco antes do golpe institucional (KRAWCZYK; LOMBARDI, 2018), e outro, logo depois, quando já havia assumido como governo interino, o Travessia Social. Ambos foram elaborados e divulgados pela Fundação Ulysses Guimarães (PMDB). Nenhum dos documentos fazia referência a projetos para o setor cultural, nem para a cultura em si, nem enquanto política de governo, demonstrando claramente não ser considerada uma área de importância estratégica para o país. Mas o governo Temer parecia polido para a mídia e para a classe artística sendo, em parte, permeável às críticas que recebia.

Após a recriação do MinC, o governo Temer tentou indicar, para o cargo, uma mulher, uma vez que a sua composição ministerial foi muito criticada por não ter, ao menos, um negro ou uma mulher, ou ambos, enfim, não havia diversidade; como consequência, não havia representatividade da sociedade brasileira. Temer saiu, então, em busca de uma mulher para o cargo (MORAES, 2016). Convidou primeiramente a jornalista Marília Gabriela que declinou do convite e, em seguida, Adriana Rattes, ex-Secretária de Cultura do Rio de Janeiro entre 2007 e 2014, que também negou. Assumiu um homem: Marcelo Calero, 33 anos, diplomata, antigo Secretário Municipal de Cultura do Rio de Janeiro (2015), que chegou a se candidatar a Deputado Estadual pelo estado do Rio de Janeiro, obtendo pouco mais de 2000 votos. Coube a ele desmoralizar e desmobilizar a classe artística.

Calero teve como sua primeira função desmobilizar a classe artística, politizada, unida e barulhenta, criando uma narrativa, defendida inclusive por seu sucessor, de que a classe artística estava aparelhada ao PT. Tal discurso foi assumido também por setores do governo e do poder legislativo (BARBALHO, 2018), com eco na grande mídia, reduzindo, assim, toda a experiência participativa de mais de 13 anos à mera estratégia política. Foram dias difíceis para o setor cultural.

No início do seu governo, foram demitidos 81 funcionários do MinC, abrangendo todos os cargos comissionados. Embora algumas dessas demissões tenham sido revertidas posteriormente, a relação entre o governo e os funcionários não foi boa. Houve, inclusive, denúncia de perseguição dos funcionários por parte do governo (BENITES, 2016). Com menos de seis meses no cargo, Calero pediu demissão, alegando divergências com integrantes do governo. Foram, ao todo, em dois anos, quatro ministros.

Em 25 de julho de 2017, Sá Leitão assumiu o Ministério. Tratava-se de um nome ligado à cultura do governo Lula. Foi chefe de gabinete do Ministro Gil e, surpreendentemente, ainda assim, desde que Temer assumiu o governo, sinalizava se interessar em trabalhar com um governo que via a cultura com uma lente neoliberal, o oposto do vivenciado no governo Lula e Dilma, que entendiam a cultura sob a ótica antropológica. E assim, apresentou um plano de ações em cinco pilares sob a visão neoliberal.

O primeiro pilar abarcava um choque de gestão em busca da eficiência; o segundo era um conjunto de reformas incluindo a Lei Rouanet; o terceiro, a entrega de programas que já estavam sendo realizados; o quarto, a elaboração do Plano de Diretrizes e Metas do MinC, inclusive para os anos seguintes; e o quinto, a economia da cultura. Entre as reformas, havia a proposta de se “ceder a administração dos espaços culturais públicos a organizações sociais e à iniciativa privada” (MINISTRO..., 2017), já que esse modelo de gerenciamento dos espaços públicos pelo setor público já não era mais viável.

Historicamente, o valor destinado à cultura chega a 0,07 a 0,08% do orçamento da União. Com Temer, houve um corte de quarenta e três por cento deste orçamento chegando a 0,012% (GOIS, 2017; BARBALHO, 2018). Temer também retirou recursos do Fundo de Cultura por meio de medida provisória. Houve, por parte dos artistas e gestores culturais residentes nas capitais e grandes cidades, um esforço para defender a Lei Rouanet mostrando o que gerava de retorno em empregos, renda, postos de trabalho, divisas culturais, o que foi apoiado pela grande mídia (BARBALHO, 2018). A Lei Rouanet seria, novamente, a própria política cultural do Governo Temer, finalizando os demais mecanismos de financiamento como o Cultura Viva, por exemplo.

Assim, avaliamos esse curto período do Governo Temer como um momento de desinstitucionalização das políticas culturais iniciadas na redemocratização e do início de um outro projeto de política cultural: construído com segmentos religiosos mais conservadores, do ponto de vista econômico, liberal, um projeto de poder que desvaloriza a participação popular, a diversidade e não sabemos até que ponto, a liberdade de expressão.

Do ponto de vista da **Liberdade Cultural**, foi um momento difícil e os produtores e gestores de cultura estavam preocupados com a questão política influenciando as produções e a linguagem utilizada nas suas obras. Os governos sinalizavam alguma censura estatal à arte, principalmente, feita pela periferia.

No primeiro semestre de 2017, o Estado mostraria sua disposição a interferir na liberdade de expressão. A TV Cultura censurou trecho de uma música do Grupo Aláfia cuja letra criticava o prefeito de São Paulo, João Dória Júnior (PSDB), e o governador do estado, Geraldo Alckmin (PSDB), em 12 de abril de 2017. Ironicamente, o programa se chamava Cultura Livre.

Questionados sobre o ocorrido, a emissora justificou o fato alegando que, por “se tratar de uma TV pública, não poderia utilizar a programação de arte e cultura para fins partidários, “limitando esse debate ao núcleo de jornalismo”. E seguiu: “Mais do que isso, temos a constante preocupação de não difundir ideias ou fatos que incentivem a polarização, independentemente do indivíduo a quem esse discurso se destina” (NOGUEIRA, 2017).

Mais forte e emblemático que a censura direta do governo, foi o surgimento de um movimento de parte da sociedade liderada por um movimento por um grupo Movimento Brasil Livre (MBL). Esse movimento surgiu na sociedade, com características conservadoras, liberal e de direita e que logo se aliaram às bancadas da bala, ruralista — boi e evangélica — bíblia, chamada BBB⁸, no Congresso Nacional (REVERBEL, 2016). Integrantes do MBL ou pessoas inspiradas por esse movimento começam a aparecer e a tumultuar espetáculos artísticos considerados “polêmicos”, tanto nas redes sociais quanto nos espaços físicos onde as apresentações se realizavam. A ideia era inviabilizar exposições, peças de teatro, shows que, ideologicamente, representassem divergência ao que defendiam.

Nesses casos, como em outros, não houve uma participação direta do Estado em proibir tais obras, mas havia, sim, um ambiente com clara tendência a calar os artistas e sua maneira de se expressar, afrontando os costumes conservadores, que ora tomava o poder. A sociedade apoiadora do golpe e dos ideais conservadores e neoliberais, liderada pelo MBL (CALAR..., 2018) e a bancada BBB⁹ (REVERBEL, 2016), estava mais à vontade para se manifestar, e, com o apoio da mídia conservadora, começou a pautar as produções culturais a partir daí, não como uma imposição vinda do poder central, mas como um direcionamento do conteúdo no momento de planejar a produção, ainda quando a decisão do que fazer e como fazer estavam com o artista e sua produção. Essa censura prévia se iniciava devido à necessidade de captar recursos para realizar os projetos, já que o mercado era, em última instância, o definidor do que seria produzido ou não.

⁸ Bancada BBB é um termo usado para referir-se conjuntamente à bancada armamentista ("da bala"), bancada ruralista ("do boi") e à bancada evangélica ("da bíblia") no Congresso Nacional do Brasil. As agendas das bancadas estão alinhadas à direita política e ao conservadorismo brasileiros (WIKIPÉDIA, 2020, Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Bancada_BBB)

⁹ Bancada BBB é um termo usado para referir-se conjuntamente à bancada armamentista ("da bala"), bancada ruralista ("do boi") e à bancada evangélica ("da bíblia") no Congresso Nacional do Brasil. As agendas das bancadas estão alinhadas à direita política e ao conservadorismo brasileiros (WIKIPÉDIA, 2020, Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Bancada_BBB)

Um momento em que o **Fomento à Pluralidade** eram vistas como “polêmicas” e desrespeitosas, não havia disposição de parte da sociedade, conservadora, em incluir o outro, o não conhecido, e, por isso, o governo reduziu os recursos para editais específicos para indígenas, afrodescendentes, comunidade LGBT e praticamente finalizou os recursos para o Programa Cultura Viva com os seus pontos de cultura (GOIS, 2017; TURINO, 2017). A redução drástica dos investimentos e o seu posicionamento com uma visão estritamente mercadológica da cultura obviamente voltam a concentrar a produção artística no eixo Rio–São Paulo e em mais algumas metrópoles, com uma arte pouco engajada que não tinha compromisso com os movimentos sociais e as diversas camadas e linguagens sociais desenvolvidas pela sociedade. A diversidade do interior, do desigual, do diverso já não era vista como integradora (nem se pretendia), nem como prioridade nas políticas públicas.

A **Participação Popular** não foi incentivada, no entanto, os conselhos já formados continuaram existindo, mesmo que de maneira precária. Faltavam recursos para viabilizar seu funcionamento adequado, visando a sua desarticulação. O governo Temer levou a classe artística a se reunir e pensar conjuntamente sobre maneiras de enfrentar os dias difíceis que teriam pela frente. Buscavam pensar formas de sobreviver a essa fase. Os grupos do interior fizeram diversos encontros e procuravam se manter informados no sentido de antever as decisões de desmonte dos recursos, da institucionalização (ANTÔNIO¹⁰, 2017, informação verbal). Também os pontos de cultura e seus gestores, que haviam estabelecido uma rede de relacionamento entre os seus gestores/idealizadoras, igualmente buscaram organizar espaços para debate, cooperação e acolhimento (LUZ DA LUA¹¹, 2019, informação verbal). Esses grupos tinham claro que era preciso dar as mãos e garantir a sobrevivência a esse período desafiador, ainda mais se tratando de grupos localizados na periferia, em municípios de pequeno e médio porte.

2.2.7 A atualidade das políticas culturais: reticências e interrogações

Em 2018, foi eleito o Presidente Jair Bolsonaro, do Partido Social Liberal (PSL), um governo de extrema direita, que por meio da Medida Provisória nº 870, de 1 de janeiro de 2019, extinguiu o Ministério da Cultura, que passou a ser uma Secretaria Especial de Cultura que integrava a

¹⁰ ANTÔNIO. Entrevistador: Simone Marília Lisboa. São José dos Campos, 2018. Arquivo mp3 (1:16horas.).

¹¹ LUZ DA LUA. Entrevistador: Simone Marília Lisboa. Rubim, 2018. Arquivo mp3 (1:41min).

estrutura básica do Ministério da Cidadania. O Secretário escolhido para a pasta, em seu discurso de posse, disse: “seguramente um povo mais culto exerce melhor sua cidadania. Vamos olhar para o esporte, a cultura e o desenvolvimento social como mecanismos para utilização plena da cidadania” (PIRES, 2019). O Ministério da Cultura foi acusado inúmeras vezes de aparelhamento ideológico do governo de esquerda (SERVIDORES..., 2017; PONTES, 2019).

Em 07 de novembro de 2019, através de uma nota, a Secretaria Especial da Cultura informa que foi transferida para o Ministério dos Esportes, alegando que “a troca reforça o papel da Cultura como um dos eixos fundamentais do desenvolvimento econômico do país, dada a grande demanda que a pasta exige para cumprir seus objetivos” (NOTA..., 2019).

A literatura mostra que ser ou não ministério não significa em si um atraso, mas pode indicar a pouca importância do gestor público com a área e que o movimento de extinguir um Ministério da Cultura mostra, na maioria dos casos, uma importância secundária do segmento (MANGSET, 1998, 2018). E no caso brasileiro, as preocupações do setor artístico são muitas, nesse governo que tomou o setor cultural como seu inimigo (GORTÁZAR, 2019), já mobilizando ex-ministros de vários governos anteriores, desde a redemocratização, em defesa da cultura e da institucionalização criada (ALECRIM, 2019).

Em suas primeiras ações, em um ano de governo, houve uma clara ameaça à liberdade de criação artística em vários segmentos. A ANCINE foi ameaçada de extinção caso o governo não pudesse definir “filtros” sobre o que seria produzido com recurso público (VALERY, 2019; “SE...”, 2019; MAZIEIRO, 2019). Logo nos primeiros meses, foi anunciado corte de recursos da área de cultura para investir em setores “prioritários” (BITTENCOURT, 2019). O governo ameaçou acabar com o sistema S (SESC, SENAC, SESI) e com os recursos para incentivo cultural destes órgãos, que são importantes financiadores de cultura, principalmente o SESC, nas capitais brasileiras.

Um grupo de artistas oriundos de vários municípios do país que se auto-denomina Grupo Artigo Quinto, uma referência ao Art. 5º. da Constituição Federal que diz “Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à

propriedade, nos termos seguintes [...]”, criou-se um censurômetro, um medidor das censuras que ocorreram no Brasil em 2019 e até janeiro de 2020 já contabilizavam cento e quinze (115) ações de censura, sendo sessenta e sete (67) para produções da área de cultura (cinquenta e oito por cento) e nove (9) do teatro (representando treze por cento da área cultural). O motivador da censura está relacionado com conteúdo LGBT e pautas morais como presença de nus ou sexualidade (ARTIGO 5º, 2020).

Em novembro de 2019, foi nomeado para Secretário da Secretaria Especial de Cultura o dramaturgo Roberto Alvim após dar uma entrevista dizendo que sua carreira acabou, porque a esquerda o boicotava desde que foi apoiador declarado do então candidato a Presidente, Jair Bolsonaro e por admirar Olavo de Carvalho (MORAIS, 2019). Sua entrevista chamou atenção do Presidente eleito que avisou que o contrataria, mesmo sem conhecê-lo. Desta maneira, ainda sem cargo definido, Alvim fez uma postagem na sua rede social convocando profissionais do teatro: “atores, diretores de teatro, dramaturgos, professores de artes cênicas, cenógrafos, figurinistas, iluminadores e sonoplastas, que se alinham aos valores conservadores no campo da arte e do teatro Vamos criar uma máquina de guerra cultural” (MARIA, 2019). Alvim foi nomeado Diretor da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), criada em 1975, o órgão máximo do governo brasileiro de promoção e incentivo das práticas artísticas no Brasil. Sua missão é atuar no sentido de que a população possa, cada vez mais, usufruir das artes (FUNARTE, 2020). Depois de insultar Fernanda Montenegro (APOIADOR..., 2019), Roberto Alvim foi nomeado, em 07 de novembro, Secretário da Secretaria Especial de Cultura.

O segmento cultural tem entendido o que tem sido feito como um desmonte da institucionalização da cultura no Brasil (NISZ, 2019; ARRUDA, 2019; CINTRA, 2020). Alvim foi demitido do cargo em 17 de janeiro de 2020, depois de postar um vídeo teatral, com cenário contendo uma cruz medieval, ao som de Wagner e figurino imitando claramente um discurso de Joseph Goebbels, Ministro da Propaganda de Hitler, quando anunciava um prêmio para as artes, no valor de mais de 20 milhões de reais (SECRETÁRIO..., 2020). A Confederação Israelita do Brasil (CONIB), apoiadores do governo Bolsonaro, após o vídeo, pediu a demissão do Secretário (CONFEDERAÇÃO..., 2020).

Roberto Alvim saiu, mas há indícios de que o ficou o projeto de cultura do governo para o país. Um e-mail enviado por um assessor, em nome do secretário especial de Cultura, José Paulo

Martins, aos funcionários da Secretaria Especial de Cultura, dois dias antes do vídeo de Alvim ser veiculado, diz o seguinte:

Há o interesse precípua em promover o renascimento no cenário cultural e artístico, fortalecidos por princípios e valores da nossa civilização, onde a Pátria, a Família, a determinação e, em especial, a nossa profunda ligação com Deus, norteie o que nos propomos a realizar. Que o nosso trabalho tenha as virtudes da fé, da lealdade, da coragem e da luta contra o que degenera; e que estas virtudes sejam alcançadas ao território sagrado das obras de arte. Uma Cultura com obras que configurem toda a importância para a harmonia dos brasileiros com a sua terra e sua natureza, elevando a nação acima de interesses particulares (AUDI, 2020).

A Folha de São Paulo (FIORATTI; MOLINERO; GENESTRETI, 2020) publicou o perfil dos novos gestores que assumiram a Secretaria Especial de Cultura. Essa equipe deverá conduzir o projeto de política cultural deste governo, a qual merece ser apresentada na sequência:

- 1) Dante Henrique Montavani, Presidente da FUNARTE, Doutor em música, tem programa de rádio e também youtuber. Acredita que o fascismo é de esquerda, que “*Fake News*” é um conceito globalista para impor as vontades da imprensa. Afirmou que a UNESCO é uma máquina de propaganda em favor da pedofilia;
- 2) Sérgio Nascimento de Camargo, Presidente da Fundação Palmares, órgão responsável por promover a cultura de matriz africana. Ele se diz “negro de direita, contrário ao vitimismo e ao politicamente correto” e garante que o “racismo do Brasil é nutella, racismo mesmo existe nos Estados Unidos”;
- 3) Camilo Calandrelli, à frente da Secretaria de Fomento e Incentivo à Cultura, é seguidor de Olavo de Carvalho e acusou a Lei Rouanet de “Marxismo cultural”;
- 4) Janícia Ribeiro Silva, conhecida como Reverenda Jane, assumiu a Secretaria de Diversidade Cultural, acredita que “a esperança do Brasil está na cultura”. Também pertence à Associação Cristã de Homens e Mulheres de Negócio;
- 5) Reynaldo Campanatti, o novo secretário da pasta de Economia Criativa é doutor pela USP e apoiador nas redes sociais do governo;
- 6) A roteirista e atriz Letícia Dornelles está na Presidência da Casa Fundação Rui Barbosa. Foi fortemente criticada por não ter perfil acadêmico, e a Casa fundação Rui Barbosa agrega todas as pesquisas e dados culturais dos governos.
- 7) Edilásio Barros, que assumiu a Superintendência de Fomento Econômico da Ancine, é pastor, apresentador e colunista social.

Em 29 de janeiro de 2020, a atriz Regina Duarte assumiu a Diretoria Geral da Secretaria Especial de Cultura em lugar do recém-demitido, Roberto Alvim. Tal atriz é conhecida pela imensa maioria dos brasileiros, pois fazia parte do quadro de funcionários da maior empresa de comunicação do país, a Rede Globo. Fez muitas novelas, inclusive algumas muito progressistas para a época e ganhou o título de “Namoradina do Brasil”. Seus comentários políticos foram ficando cada dia mais conservadores, com o tempo (FIORATTI; MOLINERO; GENESTRETI, 2020). Esposa de latifundiário, teve prestação de contas rejeitada pela Lei Rouanet no ano de 2018, e não apresenta nenhuma experiência de gestão. Todavia, tem seu nome muito bem quisto por grande parte da população, inclusive por alguns artistas (REGINA..., 2020b). Para a grande massa da população, distante das políticas culturais e seus efeitos, parece, sim, que agora assumiu “alguém do setor”, o que parece muito interessante para uma nação forjada consumindo novela, programa em que Regina Duarte ocupa um lugar central. A mesma mantém uma visão única sobre o Presidente Jair Bolsonaro, para quem fez campanha política (REGINA..., 2020b).

Quando conheci o Bolsonaro pessoalmente, encontrei um cara doce, um homem dos anos 1950, como meu pai, e que faz brincadeiras homofóbicas, mas é da boca pra fora, um jeito masculino que vem desde Monteiro Lobato, que chamava o brasileiro de preguiçoso e que dizia que lugar de negro é na cozinha (REGINA..., 2020b).

Enfim, com o seu sorriso já conhecido, com o discurso de pacificar o governo que apoia, com a classe artística à qual pertence desde os 14 anos, a “Namoradina do Brasil”, como é conhecida, poderá, sim, dar uma nova cara ao governo, “fazendo-o parecer muito mais normal e bonito do que é” (STYCER, 2020).

Esse é o cenário atual, no exato momento em que finalizamos a escrita deste trabalho de pesquisa (fevereiro/2020).

A seguir, apresento o QUADRO 2 com um resumo das análises feitas neste capítulo da tese. Uma análise dos agentes participantes do campo cultural no período da Nova República (1985-2018), sob os critérios da liberdade de expressão, fomento à pluralidade e participação popular.

Quadro 2
Agentes do Campo Participantes do Campo Cultural a partir do Fomento das PPC
Análise dos governos Sarney a Temer (1985-2018)

Governo	Período	Critérios de Análise		
		Liberdade de Expressão	Fomento à Pluralidade	Participação Popular
Governo Sarney	1985 – 1990	Sim	Sim, incipiente	Sim, incipiente
Governo Collor/ Itamar	1990 – 1999	Sim	Não. Homogeneidade da produção nas capitais prevalece	Incipiente, com participação precária dos agentes localizados na capital
Governo FHC	1995 – 2002	Sim	Não. O mercado decide o que produzir e escolhe as grandes produções das capitais, com poucas exceções. Governo não fomenta a diversidade.	Participação em Conselhos das capitais, com poder deliberativo. Participação está concentrada nas capitais e representando interesses de grupos já estabelecidos.
Governo Lula	2003 – 2010	Sim	Sim. Retomada forte no sentido de garantir esses quesitos, expressando a produção cultural, dos agentes localizados por todo o território nacional, embora com dificuldade.	Sim, grande participação com manutenção da posição dos agentes já renomados, mas inserindo no campo agentes vindos das periferias, por meio de programas como o Cultura Viva e os Encontros Nacionais de Cultura.
Governo Dilma	2011 – 2016	Sim	Sim. Continuidade do governo anterior e com programas diferenciados para produção diversa pelo interior do país	Sim, mas com retrocesso. Marcado por retirada de recursos de programas específicos para as periferias, dificultando a participação, na prática.
Governo Temer	2016 – 2018	Sim, de maneira parcial. Sociedade organizada conservadora atua como censura, influenciando empresas patrocinadoras e público.	Não. Inicia-se aqui a ideia de homogeneização pelo "governo da maioria".	Parcialmente. As comissões com poder deliberativo continuam a existir, mas com forte redução de recursos, o que dificulta a prática da participação, por meio do fomento governamental.

Fonte: Autora, 2019.

2.2.8 Reflexão sobre o papel das PPC sob a ótica dos agentes culturais

Refletir sobre o papel das políticas públicas sob a ótica dos agentes culturais participantes em cada gestão, no período da Nova República (1985-2018), nos leva a mergulhar nas características das PPC implementadas, no papel desempenhado pelas PPC e os seus respectivos agentes participantes, o que revela a complexidade das PPC e a pavimentação (MANGSET, 1998) estabelecida até se chegar aqui e desse tempo atual para os seguintes.

Mesmo sendo a Constituição Federal brasileira progressista, que expressa a imensa expectativa vivida pela sociedade brasileira, na época de sua elaboração, após 20 anos de ditadura, defensora da igualdade, a valorização da diversidade e redução das desigualdades, o que podemos ver nas PPC é a manutenção e, muitas vezes, a reprodução das desigualdades, como acontece em outros setores das PP, sendo a PPC uma política periférica (GAIO, 2015) no Brasil.

Sendo periférica, a busca da liberdade de expressão, da diversidade e pluralidade e da participação popular visam a uma redução do controle estatal (TURINO, 2017; BARBIERI, 2017), uma gestão comunitária (com os conselhos deliberativos) com recursos compartilhados, regras a serem seguidas e o entendimento de que os recursos pertencem à comunidade. São mecanismos essenciais para que, por meio de uma gestão compartilhada, as desigualdades sejam reduzidas, além das questões territoriais, que muitos países já fazem (BARBIERI, 2017), mas não o Brasil, incluindo também as de gênero e raça, por exemplo. Por meio de tal estratégia, as PPC poderiam ocupar um lugar mais central nas políticas públicas, bem como os agentes participantes teriam suas posições alteradas, vindo os periféricos para posições mais centrais e provocando uma verdadeira reestruturação no campo.

Nesse trabalho, gostaríamos de chamar atenção para a forte desigualdade dos agentes participantes do campo cultural, nas PPC do Brasil. Essencialmente, grupos de renome, localizados nas capitais e altamente profissionalizados (centro) diferem muito daqueles localizados nas periferias do Brasil (periferias das grandes cidades e interior, em geral).

Entendemos haver uma hierarquia estabelecida: aqueles que independentemente da PPC implementada vão participar do campo e têm poder nele, por seu profissionalismo, antiguidade, localização geográfica, geralmente, nas capitais e com rede de relacionamento capaz de articular com outros agentes importantes para conseguir usufruir da institucionalidade disponível – o que fica esclarecido nos dados apresentados. Num patamar abaixo, estão os agentes periféricos, tanto na periferia das capitais quanto localizados nas cidades de médio e pequeno porte, com pouco recurso financeiro e rede de relacionamento de pouco alcance. Esses conseguem usufruir da institucionalidade, mesmo que de maneira instável. Abaixo desses, os agentes pertencentes aos campos periféricos, de poder e geográfico, que, de maneira geral, precisam se aproximar dos agentes do topo da hierarquia, ou do meio, com o intuito de serem

legitimados por eles e ter a possibilidade do usufruto (BOURDIEU; WACQUANT, 2005) da institucionalidade do campo.

Nosso estudo mostrou que a intenção em reduzir desigualdade, por meio das PPC, se expressou por vias institucionais no Brasil, por meio da Lei de Incentivo à Cultura, criada por Celso Furtado em 1995 e, posteriormente, com Gilberto Gil à frente do MinC, por meio de brechas e com poucos recursos, mas de mobilização e participação popular intensas, que foi o Cultura Viva, sobretudo, além de outros programas diversos.

O governo Lula (2003-2010) atuou duplamente: na institucionalidade, ampliando os programas já existentes e nas brechas, que instituiu o Programa Cultura Viva, com poucos recursos, sendo grande parte das emendas parlamentares. O programa tinha caráter emancipatório e se alicerçava no tripé autonomia/ protagonismo/ empoderamento e sua institucionalização só viria a ocorrer tardiamente, em 2015.

Nesses governos, do PT (2003–2016), a Liberdade de Expressão, o Fomento da Pluralidade e a Participação Popular foram os pilares e mecanismos garantidores da presença dos agentes culturais periféricos (artistas, produtores, articuladores, gestores) do interior do Brasil, sua participação e colaboração para a elaboração e implantação das políticas culturais. Também foi possível uma nova organização entre eles, em redes, intercambiando ideias, realidades e contextos. A rede formada entre esses agentes, cujas realidades incluíam o sentimento de não pertencimento às capitais de seus estados e, claro, a Brasília, a Capital Federal, possibilitou um novo entendimento do seu papel no contexto das PPC. O encontro de “outros” distintos, mas com lutas semelhantes, pelo direito de terem seu fazer artístico reconhecido e abraçado pelos programas governamentais, ocupando espaços antes não previstos, muda a maneira de pensar e enxergar o campo da cultura. Ademais, a maneira com que se posiciona permite o desenvolvimento de táticas (CERTEAU, 1998) de legitimação e reconhecimento nesse campo.

No entanto, a instabilidade dos programas e a falta de recursos destinados aos mesmos refletem também a pouca convicção da importância da cultura no contexto social como eixo do desenvolvimento, no ambiente político, dentro do MinC, fruto de um ranço generalizado de que a cultura só tem valor se for instrumentalizada e que, por si só, é luxo, perfumaria. Esse tipo de entendimento dificulta a negociação com a sociedade, iniciando na própria equipe do governo,

sobre a importância e seu valor sob outros aspectos além do econômico, mas, sobretudo, humano, identitário, de qualidade de vida e democrático.

Podemos dizer que, no Brasil, tivemos, em dois momentos da história, no período da redemocratização, até 2018, PPC que pretendiam atender as demandas de valorização do saber artístico e cultural do povo, com a inserção de agentes do campo periférico, oriundos do povo, aquele excluído do mundo do entretenimento, abarcando uma política cultural conciliatória e de empoderamento social, no interior do Brasil e nas periferias. Inicialmente, nota-se, no plano das ideias, Celso Furtado à frente do MinC, no Governo Sarney, devido ao pouco tempo e resultados contabilizados. Em segundo lugar, sobretudo, com um Presidente oriundo das classes trabalhadoras, com Gilberto Gil à frente do Ministério, que inseriu movimentos sociais, olhou a diversidade e permitiu, por meio das PPC, um novo entendimento da sociedade e das PPC pelos agentes periféricos. Embora em nenhum dos casos haja exatamente uma continuidade da PPC e dos programas, apesar dos esforços empenhados pelos governos do PT em institucionalizar as políticas culturais para que passassem a ser políticas de Estado, e não de governo, e, embora já institucionalizadas, muito ainda há a ser feito. A falta de recursos é o mecanismo utilizado para inviabilizar o institucionalizado. Assim, esses avanços precisam ser firmados, praticados e defendidos. Como diz Lenine (SOUTO MAIOR, 2019), “a cultura brasileira é híbrida, é misturada, é sadia e vai sobreviver”.

Ainda é desafiadora uma política pública que se dispõe a uma prática participativa da sociedade em prol de interesses comuns, um ambiente em que possam entrar em consenso empresários, líderes de movimentos sociais, estudantes, trabalhadores, os representantes das localidades, cidadãos moradores da cidade de todas as esferas sociais. Devido a esse preconceito e a uma desigualdade social profunda, as políticas culturais sofrem um eterno ir e vir no sentido de abrir espaço à criação diversa brasileira, embora ela se faça e se mostre, nas brechas. A Liberdade de Expressão ainda é combatida e mal vista em muitos períodos da história brasileira.

A cultura ainda tem valor instrumental, de ser meio para se gerar emprego, postos de trabalho ou até mesmo, ideologia, como visto recentemente. Essa realidade fica clara quando a grande mídia e parte do setor cultural defendem a manutenção da lei Rouanet e nem uma linha sobre a paralisação de programas com o Cultura Viva. O que parece é não haver uma abertura para a participação da diversidade brasileira nas políticas culturais, revelando a desigualdade enquanto

projeto e, também, um certo preconceito da cultura produzida no interior. O entendimento do sistema da cultura, de uma maneira mais ampla, participativa, diversa e conjugada com o desenvolvimento entendido de uma maneira ampla, tem forte carga ideológica para os que pretendem manter o poder garantindo o distanciamento das classes populares do cenário político e econômico. Celso Furtado, Gil, Daniel Ferreira e Ernesto nos apontam uma outra direção. Há um outro caminho, da cultura da proximidade produzida e consumida pelos grupos sociais, pelo interior, por aqueles que nos revelam e tiram o véu sobre quem somos.

Curiosamente, depois de Furtado, foi um compositor e cantor que conseguiu oferecer de novo um norte ao Ministério, buscando a inclusão dos diversos Brasis¹² em Brasília e dali para seu território. Nem Celso foi somente um economista no palco da cultura, nem Gil seria apenas o “popstar” que virou ministro. Ambos deixaram uma obra, que, apesar dos inúmeros contratempos e instabilidades, certamente, pavimentam caminho (MANGSET, 2018) para um novo modo de pensar e fazer as PPC no Brasil. O que foi vivido, registrado e experimentado fica. Os ideais de liberdade, pluralidade e participação popular são ares que sondam os agentes culturais sempre, em cada lugar do país, mesmo com contextos que sinalizam sentidos muito diferentes e, inclusive, pouco democráticos.

2.3 O CAMPO SOCIAL, O LUGAR E AS ESCALAS

O capítulo anterior buscou recuperar do ponto de vista teórico o papel das PPC dentro de uma agenda internacional, que tem como objetivo fortalecer as democracias (HÄYRYNEN, 2003) nos países membros, além de ter na diversidade (MULCAHY, 2015) seu pilar fundamental.

Fizemos também uma análise longitudinal das PPC no Brasil, no período da Nova República até o Governo Temer (1985–2018), sob três pilares: Liberdade de Expressão; Fomento ao Pluralismo e à Diversidade e Participação Popular (FURTADO, 1978, 1984, 2012; CANCLINI, 2001; CHAUI, 1995; CUELLAR, 1997; SEN, 1998; SEMPERE, 2010), como eixos de uma política pública capaz de fomentar um ambiente social sustentado a partir de bases democráticas e com a inserção de diversos agentes sociais nas decisões de PPC, contemplando, assim, as diversidades dos diversos países e suas comunidades. Essa análise mostrou que as PPC no

¹² A diversidade brasileira.

Brasil, mesmo com esforços, não têm conseguido chegar de maneira igualitária em todo o território nacional, uma vez que não conseguem se orientar pela diversidade.

Diante disso, consideramos ter um capítulo para tratar do campo social, do lugar e das escalas como conceitos importantes para a elaboração de PPC (e demais políticas públicas inclusive) cujo papel (MULLER, 2018) seja o de fomentar a diversidade onde será aplicada e, obviamente, para o compartilhamento do entendimento dos conceitos que orientaram o esforço de pesquisa.

Bourdieu (2008) nos convida a refletir sobre a ideia de região a partir das lutas pelo poder de di-visão defendendo que as regiões, mais que espaços físicos, dizem respeito a uma identidade e unidade do grupo. Tal unidade é percebida por meio de sinais como sotaque, etnia e estigmas.

E explica:

a etimologia da palavra região (*régio*), tal como descreve Émile Benveniste, conduz ao princípio da di-visão, ato mágico, quer dizer, propriamente social, de *diacrisis* que introduz por decreto uma descontinuidade decisória na continuidade natural (não só entre as regiões do espaço, mas também entre as idades, sexos, etc). *Regere fines*, o ato que consiste em traçar fronteiras em linhas retas, em separar o lado interior do exterior, o reino do sagrado do profano, o território nacional do estrangeiro, é um ato religioso realizado pela personagem investida da mais alta autoridade, o *rex*, encarregado de *regere sacra*, de fixar as regras que trazem à existência aquilo por elas prescrito, de falar com autoridade, de pré-dizer no sentido de chamar ao ser, or um dizer executório, o que se diz, de fazer porvir enunciado. (BOURDIEU, 1989, p.114).

Nesse sentido, entende-se que não há uma região “natural”, um espaço, nem fronteiras “naturais”, mas que são, sim, delimitadas por um poder central, muitas vezes baseadas em critérios concebíveis como língua, habitat, tamanho da terra, o que nos leva a crer que as classificações ditas naturais “nada têm de natural e são, muitas vezes, fruto de imposição arbitrária, quer dizer de um estado anterior da relação de forças no campo das lutas pela delimitação legítima” (BOURDIEU, 1989, p. 118). Em contraposição ao *régio* poder, o discurso regionalista é uma tentativa de sobrepor o discurso institucional (de um agente reconhecido e legítimo) a partir de novas fronteiras, contra a definição dominante, que ignora o dominado. E aí já se está falando de um mundo social, que é representação e vontade.

Esse entendimento nos é particularmente importante já que nos leva a entender que os municípios periféricos onde se localizam os agentes do campo, objeto do nosso estudo, não possuem um contexto social (recursos econômicos, de serviços públicos de saúde, cultura, lazer, trabalho e segurança) fruto exclusivamente das interações entre agentes que vivem ali naquele

lugar. Em contrapartida, são consequência também de um poder central, com poder que tem intenções de “favorecer ou desfavorecer o acesso da região ao reconhecimento e, por este meio, à existência” (BOURDIEU, 1989, p. 129).

O campo social sob a visão bourdiana é, sobretudo, um campo de lutas (BOURDIEU; WACQUANT, 2005), possuindo regras como um jogo; porém, tais regras nem sempre são explícitas, mas reconhecidas e naturalizadas pelos agentes do campo que, sabedores dos interesses sociais em jogo naquele campo, são capazes de mobilizar e adquirir recursos passíveis de ganhar as disputas em jogo. Os acordos, os códigos e a importância de cada participante vão surgindo paulatinamente, e, assim, seus participantes vão definindo a importância do jogo e se o mesmo merece ser jogado.

As relações de poder são estabelecidas progressivamente por meio de *cartas de triunfo*, cartas-chave, cuja força varia segundo o jogo: assim como o valor relativo das cartas muda a cada jogo, a hierarquia das diferentes espécies de capital (social, cultural, econômico, simbólico) varia em distintos campos. Assim, há cartas válidas em um campo que podem não ter validade em outro ou inclusive no mesmo campo, em circunstâncias distintas, dado o seu valor relativo que muda a cada jogo. Assim, o objetivo das lutas é sempre a apropriação dos capitais valorizados no campo, mas pode também ser a redefinição da posse dos capitais, uma redistribuição entre os agentes do campo acumulados (LAHIRE, 2017). Para entender esse campo, é necessário entender a posição que cada agente ocupa, e essa posição está relacionada à quantidade de capitais que possuem. Trata-se assim, de um espaço de “forças potenciais e ativas” (BOURDIEU; WACQUANT, 2005).

O espaço social é o produto das relações sociais em um dado tempo. Sua produção, portanto, encontra-se intimamente ligada às relações de (re)produção da vida social e material (LEFEBVRE, 2013; ASCHER, 2004). Assim, cada sociedade produz o seu próprio espaço social. Entendido como produto social, o espaço incorpora fisicamente o conjunto das relações sociais estabelecidas em um dado tempo, não sendo um mero ‘quadro’ ou um recipiente para experiências vividas, mas, antes, uma ferramenta de pensamento e ação” (LEFEBVRE, 2013, p. 26) através do qual os indivíduos/organizações podem se expressar. Desta maneira, o próprio espaço circunscreve as relações entre os agentes sociais, dialeticamente, refletindo e reproduzindo as características e contradições de uma dada sociedade (LEFEBVRE, 2013).

É, portanto, uma ferramenta de ação por meio da qual os indivíduos e organizações se expressam, em uma lógica reflexiva, isto é, o espaço é efeito e resultado das ações dos indivíduos e organizações (LEFEBVRE, 2013; BOURDIEU, 2008; SMITH, 2000). E o resultado da ação social, das práticas, das relações e das experiências sociais, sendo, assim, parte delas. É suporte, mas também é campo de ação. É um produto que se consome, que se utiliza, mas que não é como os demais objetos produzidos já que o mesmo intervém na produção. Assim, para Lefebvre, cada sociedade produz o seu espaço.

Mas, além do espaço, esse socialmente construído, é importante, que definamos “lugar” de maneira a entender a relação entre o espaço físico e o espaço social. Logo, será possível entender os conceitos que orientam a condução da nossa pesquisa. Segundo Bourdieu (2008), o lugar produz efeitos no espaço (campo) social. Então, espaço social e espaço geográfico se inter-relacionam e se influenciam. Esse é o mote do nosso trabalho quando optamos por conhecer a periferia de um campo.

Os estudos das periferias e dos guetos têm sempre como papel entender a desigualdade, revelá-la. Bourdieu (2008) explica que, em geral, o que é visto nos campos periféricos encontram suas causas, geralmente, fora deles: percebe-se, em geral, um vazio, uma ausência, essencialmente do Estado que deixa de estar presente por meio de serviços tais como saúde, educação, cultura, lazer), de alguma maneira intencional, e que agentes forjados ali são, de alguma forma, resultado daquela realidade: “também os agentes sociais são constituídos como tais em e pela relação com o campo social” (BOURDIEU, 2008, p. 160). Percebemos, assim, que há uma relação involucrada de motivadores e intenções que impactam o campo físico e, como consequência, o social.

O lugar pode ser definido como: “o ponto do espaço físico onde um agente ou uma coisa se encontra situado, tem lugar, existe. Quer dizer, seja como localização, seja, sob um ponto de vista relacional, como posição, como graduação de uma ordem. O lugar ocupado pode ser definido como a extensão, a superfície e o volume que um indivíduo ou uma coisa ocupa no espaço físico, suas dimensões, ou melhor, seu entulhamento (como às vezes se diz de um veículo ou de um móvel (BOURDIEU, 2008, p. 160).

O lugar tem características próprias, e Gieryn (2000) aponta três delas especificamente. Primeiro, ressalta-se a **localização geográfica**, como sendo única no universo e capaz de distinguir entre o aqui e o ali. É a dimensão capaz de permitir às pessoas apreciarem o perto e o longe. A localização geográfica tem limitude, com limites elásticos, podendo abarcar desde a sua poltrona favorita até um lugar no mundo, uma paisagem, uma praia, uma construção.

Segundo, o lugar possui forma material, tem fisicalidade. Os lugares são trabalhados e construídos pelas pessoas, e, a partir dessa análise, o lugar é coisa. As pessoas e organizações investem esforço na construção dos lugares. E segundo Gieryn (2000), os sociólogos voltam a ver o significado da cultura material na vida social a partir do momento em que incluem questões como diferença, poder, desigualdade, ação coletiva, que ocorrem através das formas materiais que as pessoas projetam, constroem, usam e protestam (HABRAKEN; GROSS, 1998), como o movimento *Ocupe Wall Street*, que teve início em 2011 e tinha como objetivo trazer a questão das desigualdades para o topo das discussões em todos os lugares. Smith (2000) cita como exemplo a busca da democratização do espaço urbano no parque *Tompkins Square*, centro da luta de moradia na cidade de Nova York quando os sem teto usavam o parque como lugar para viver “e a polícia e a cidade reagem com varridas periódicas do parque.

No Brasil, pode-se citar a luta pelo compartilhamento do espaço central da cidade de São Paulo entre carros, ônibus e veículos institucionalizados e as bicicletas mobilidade (PEREIRA; PRATES, 2017), meio de transporte das pessoas comuns, como uma possibilidade de subversão da Terceiro, o lugar é um investimento com significado e valor, implicando que os lugares são duplamente construídos: tanto o aspecto físico, quanto o seu valor relativo, segundo o olhar e avaliação das pessoas. Apesar de sua materialidade relativamente duradoura e imponente, o significado do lugar é lábil, flexível e, inevitavelmente, contestado. Assim, para Gieryn (2000, p. 465), “o lugar não é apenas, um cenário ou pano de fundo, mas um jogador agente no jogo, uma força com efeitos detectáveis e independentes na vida social, um agente que media a vida social”.

Para o nosso trabalho, é no lugar (cujo sinônimo aqui empregado será o o termo cidade), na cidade, onde chegam, verticalmente, as políticas públicas engajando os agentes em estratégias e dinâmicas estruturantes de modo a se ajustarem, na medida do possível e do real, a elas. É na cidade que, após um pequeno passeio, em seus pontos turísticos (universidades? Museus?

Bibliotecas? Praças? Equipamentos culturais, em geral), por exemplo, sabemos o valor e a importância de sua história, do orgulho que se tem por ela ou não. O espaço físico é projeção da sociedade, no solo (LEFBVRE, 2013).

Sendo o espaço físico a projeção da sociedade no solo e sendo a periferia caracterizada pela ausência, pelo vazio, qual o conceito de periferia que estamos tratando? Quando temos como objeto a periferia, é importante definir: Trata-se de periferia em relação a quê? Quais são as diferenças? Quais são as igualdades? Que características fazem da periferia uma periferia? Para isso, utilizamos o conceito de escala e suas características para responder de maneira a definir essas questões, já que entendemos serem os campos heterogêneos, não havendo, portanto, uma única periferia, homogênea. Há, assim, agentes dominantes e dominados numa periferia, os agentes localizados na periferia são distintos, detêm mais ou menos poder e ocupam posições distintas no campo.

O entendimento desses conceitos faz-se necessário sob a ótica da escala, um conceito fundamental para este trabalho, já que o objetivo é conhecer as práticas dos agentes localizados em cidades periféricas no campo estudado.

Smith (2000, p. 110) explica que as escalas devem ser vistas como a "materialização das forças sociais contestadas e como seus 'progenitores ativos'". A escala delimita os lugares da disputa social, o objeto e o espaço [espacial], bem como contém também a resolução da disputa e se caracteriza por, pelo menos, quatro aspectos:

(1) identidade, ou as características que tornam a escala coerente; (2) diferenças internas; (3) as fronteiras com outras escalas e (4) as possibilidades políticas de resistência inerentes à produção de escalas específicas, a revogação de fronteiras, o saltar escalas" (SMITH, 2000, p. 144).

Swyngedouw (1992, p. 60) reforça o conceito de escala como sendo "tanto o reino quanto o resultado da luta pelo controle sobre o espaço social". A produção e reprodução contínuas da escala expressa tanto a disputa social quanto a geográfica para estabelecer fronteiras entre diferentes lugares, localizações e lugares de experiência. A construção do lugar implica a produção da escala, na medida em os lugares são diferenciados uns dos outros; a escala é o critério da diferença, não tanto entre lugares como entre tipos diferentes de lugares. "De um modo tanto literal quanto metafórico, a escala contém a atividade social e, ao mesmo tempo,

proporciona uma geografia já dividida em compartimentos, na qual a atividade social tem lugar (SMITH, 2000, p. 138).

Refere-se à ordenação hierárquica do mundo em níveis de representações, como global, nacional, regional e local, que é constantemente negociado através de tensões entre as forças estruturais e das práticas dos agentes humanos (MARSTON, 2000). As formas pelas quais os relacionamentos em um nível contribuem para a formação do outro é chave para escalar o pensamento (MARSTON; SMITH, 2001). Considerando os objetivos deste trabalho é que elegi as escalas de centro e periferia.

Na sequência, caracterizam-se as periferias. Inicialmente são cidades com distanciamento físico das metrópoles, cuja criação está ligada a transformações do modelo de consumo no mundo, sob o impacto da modernização tecnológica da mesma forma que as metrópoles (centro) são o resultado dos novos modelos de produção. Na periferia, os agentes estão afastados do poder central, vertical do estado ou da nação, o que dificulta processos de influência nas decisões; portanto o processo de comunicação com o poder central (agentes governamentais e pares com maior poder no campo) é dificultado. Ocorre um afastamento físico (MANGSET, 1998; SMITH, 2001; SANTOS, 1996, 2000, 2005) em relação a um centro e o acesso da população e organizações aos bens e serviços desse centro se faz a um preço mais elevado.

Mas é na cidade local, no lugar, onde se dá a reprodução social. Além de casas, a periferia incorpora uma miríade de instituições sociais e culturais inter-relacionadas - educacionais, religiosas, recreativas, culturais, além de organizações comerciais como mercados, farmácias, etc. -, elas mesmas entrelaçadas com o estado local, mas perpassando também ali o estado regional (governos estaduais) e o Estado-Nação (governo federal) (SMITH, 2001). Há um distanciamento físico do poder. As periferias, geralmente, têm maior dificuldade de comunicação com o poder verticalizado central e dificuldade de acesso às outras escalas de toda espécie. Já a escala “centro” tem como características serem metrópoles, cidades de grande porte, próximas da fonte do poder estatal, onde o governo se instala fisicamente e que garante maior flexibilidade aos agentes diversos (MANGSET, 1998) e aos indivíduos de se comunicarem e acessarem as fontes de poder e influenciá-las (SMITH, 2001; SANTOS, 1996, 2000, 2005).

Escala refere-se à ordenação hierárquica do mundo em níveis de representações, como global, nacional, regional e local, que é constantemente negociado através de tensões entre as forças estruturais e das práticas dos agentes humanos (MARSTON, 2000). As formas pelas quais os relacionamentos em um nível contribuem para a formação do outro é chave para escalar o pensamento (MARSTON; SMITH, 2001). Considerando os objetivos deste trabalho é que elegi as escalas de centro e periferia, já definidas.

Sintetizando, neste trabalho, estamos utilizando o termo periferia, como sendo as cidades de pequeno e médio porte, e as grandes cidades são as capitais, as metrópoles, o centro (HÄYRYNEN, 2003; MANGSET, 1998), partindo do pressuposto de que o campo social está intrinsecamente ligado ao espaço geográfico e que muitas das condições dos agentes do campo social são influenciadas pelas condições do campo geográfico.

Importante entender que, para a geografia humana, o “saltar escalas” é uma condição e uma estratégia a ser utilizada pelos agentes periféricos como uma maneira de se refazer e aumentar seus meios de sobrevivência. A imobilidade prende o agente em uma armadilha do espaço, enquanto o saltar escalas permite um aumento das oportunidades econômicas, sociais e até mesmo a organização política dos periféricos (SMITH, 2001; SANTOS, 2005; LEFBVRE, 2013). Assim, a máxima que vemos em livros de administração como “pensar global e agir local” é algo já superado, visto que é necessário pensar global e agir global (SMITH, 2001), num processo contínuo de saltar escalas como uma estratégia política de sobrevivência e de pertencimento.

O conceito e a articulação do conceito de escala têm sido redescobertos como um mundo negligenciado de conceitos potencialmente novos e inexplorados e em especial, mas não exclusivamente, por teóricos feministas que defendem o saltar escalar do corpo para o espaço público, num processo de aumentar visibilidade e transitar em outros espaços (SMITH, 2000). Em um estudo de caso do movimento pela moradia operária no Harlem, Leavitt e Saegert (1989, *apud* SMITH, 2000, p. 137) descobriram que as mulheres predominavam nas organizações de inquilinos e de bairro, em larga medida porque se recusavam a reconhecer os limites físicos da casa e tratavam a comunidade como uma extensão praticamente sem fronteiras do lar. O saltar escalas entre as esferas do ambiente da cidade, para o estado e a federação tem o mesmo efeito e passa pelo mesmo processo. Jameson (1984) afirma categoricamente que a cultura está “cada

vez mais dominada pelo espaço e a lógica espacial”. E aí é que se perguntam, onde estão os debates políticos sobre a escala em que bairros são construídos, os limites do urbano, como se faz uma região, o que faz a escala global? Como isso interfere na topografia do campo entre agentes periféricos e centrais?

Para Smith (2000), a construção do lugar implica a produção da escala, na medida em que os lugares são diferenciados uns dos outros. A escala é assim, o critério da diferença, e raciocinar desta maneira faz com que sua concepção seja em larga medida política e econômica. Como exemplo, ele argumenta que é possível conceber a escala do Estado-Nação como um compromisso territorial entre necessidades diferenciadas da classe capitalista. De um lado, a competição entre produtores é básica para a economia capitalista, mas a competição irrestrita ameaça levar à anarquia. Assim, as fronteiras territoriais da escala fazem surgir um alinhamento, em alguns momentos fortes e outros débeis, ordenado de relações econômicas cooperativas e competitivas, tão visíveis em políticas públicas.

É a escala geográfica que define as fronteiras e limita as identidades em torno das quais o controle é exercido e contestado. Como esclarece Smith (2000), a ideia da tipologia por escalas, diferentemente do que parece, tem como interesse não separar, mas, sobretudo, fazer a conexão social ativa entre as esferas espaciais (SMITH, 2000). Quando se fala em controle exercido e controlado, estamos falando de relações de poder, e, para entender as relações de poder, é necessário entender o território, como no caso do nosso trabalho da articulação entre município, estado e nação, que articulam as leis de incentivo à cultura não em bloco homogêneo, mas em um bloco articulado.

Sob essa ótica, o campo teatral pode ser entendido contendo vários agentes distintos em territórios periféricos e centrais. Portanto, o lugar será tratado não como um “aparato técnico desempoderador”, mas como um contexto em que o viver junto é produzido, organizado e negociado através da interação entre discursos “*top-down*”, práticas mundanas e experiências vividas “*bottom-up*” (ANTONSICH, 2010, p. 425; SANTOS, 2000). Podemos ter, na topografia do campo, agentes periféricos e centrais com mais ou menos poder em virtude de seu reconhecimento tanto pelo aparelho do Estado quanto pela legitimação junto aos outros agentes do campo.

Entende-se, assim, o campo teatral no cotidiano dos agentes periféricos do campo, sobretudo na cidade contemporânea, no lugar, o chamado espaço banal de Santos (2000), onde a vida acontece, em uma escala geográfica reduzida em que as “fronteiras” englobam um teatro, uma rua para se realizar uma atividade artística, a produção de um grupo ou organização teatral, um prédio público sem uso, a falta ou a presença de espaços para performances diversas; em outras palavras, são realidades espaço-temporais bem diferentes da aparente fixidez das fronteiras estatais. É a escala, por excelência, dos oprimidos e de suas táticas, com suas resistências cotidianas, inscritas no espaço ou expressas espacialmente” (SOUZA, 2009, p. 67). É isso que pretendemos compreender por meio do campo teatral, sob a ótica dos agentes situados na periferia.

2.4 OS AGENTES PERIFÉRICOS E SUAS TÁTICAS

Quem são os agentes do ponto de vista teórico e que características possuem? De maneira a alinharmos o entendimento do que tratamos neste trabalho e os motivadores desta escolha, em virtude do contexto e da abordagem escolhidas, apresentamos, neste capítulo, as nossas escolhas teóricas para os termos “agente” e tática.

Para Bourdieu e Wacquant (2005) os indivíduos existem como agentes, não como indivíduos biológicos, atores ou sujeitos, mas sim como agentes socialmente constituídos, ativos e atuantes em um campo

pelo fato de que possuem as propriedades necessárias para serem efetivos, para produzir efeitos, no dito campo. É o conhecimento do próprio campo em que eles evoluem que nos permite captar melhor as raízes de sua singularidade, o ponto de vista ou oposição (no campo) a partir do qual sua visão particular do mundo (e do próprio campo) é construída. (BOURDIEU; WACQUANT, 2005, p. 163).

A compreensão do agente, na teoria bourdiana, está relacionada ao seu esforço em construir uma teoria da ação prática, que consiste em conhecer sobre a maneira que os agentes concretos, posicionados em um lugar específico do espaço social e portadores de um conjunto de disposições incorporadas, agem nas situações sociais. Construído de maneira a se posicionar contrariamente tanto à teoria que ele chama de subjetivista ou fenomenológica quanto ao subjetivismo, o conhecimento praxiológico proposto por Bourdieu “não se restringiria a identificar estruturas objetivas externas aos indivíduos, tal como faz o objetivismo, mas buscaria investigar como essas estruturas externas se encontram interiorizadas nos agentes,

constituindo um conjunto estável de disposições estruturadas, um *habitus*, que, por sua vez, estrutura as práticas e as representações das práticas” (NOGUEIRA, 2017, p. 27).

Entendemos, assim, ser necessário elucidar a noção de agente a partir de um exercício de articulação de outros elementos da teoria bourdiana, já que o agente pressupõe um indivíduo ou instituição que não obedece estritamente a uma série de normas, mas que percebe os elementos envolvidos nas situações, estabelece objetivos prioritários e seleciona estratégias “a serem utilizadas em cada ação, sempre de acordo com o seu sistema de disposições socialmente estruturados” (NOGUEIRA, 2017, p. 27). Assim, para entender a dimensão do agente em Bourdieu, é preciso compreender 3(três) etapas de raciocínio para a tomada de decisão: (1) o agente seleciona os objetivos que considera razoáveis; (2) tende a manipular meios disponíveis para a ação (utiliza os recursos simbólicos e econômicos que possui) da forma mais adequada aos sujeitos localizados na sua posição social; (3) a ação é tomada de maneira a reeditar ou reforçar os processos de distinção e hierarquização social. Assim, há, ao longo do tempo, uma tendência em selecionar as melhores práticas, isto é, as estratégias que funcionam melhor e incorporá-las ao *habitus* (que é a prática incorporada no corpo).

São esses agentes detentores de capitais, que estão no campo, lutando pela distribuição de poder e buscando formas de equilibrar esse poder. Aquele agente com mais capital utilizará todas as estratégias que tiver para manter e/ou aumentar seu poder, ou seja, os capitais valorizados no campo. Aqueles agentes com menos poder lutarão para encontrar brechas no campo por meio das quais buscarão encontrar estratégias de desvalorização dos capitais dominantes e valorizar outros capitais, de maneira a terem mais capital (poder no campo), reduzindo, assim, o poder dos agentes dominantes.

Não há uma luta para acabar com o campo, mas, sim, para reorganizar as posições de seus agentes. O campo é o que garante a existência social do agente. Bourdieu e Wacquant (2005) explicam esse posicionamento alegando que a destruição deste campo destrói a percepção de si mesmo enquanto participante do campo. O artista, por exemplo, só se identifica e é visto como artista porque pertence ao campo artístico e participa dos jogos estabelecidos ali. Fora do campo, não há um reconhecimento de si mesmo como artista. É assim, uma cilada, um dilema, principalmente para os agentes dominados, que deverão sempre decidir sobre ser excluído ou cooptado.

Nesse sentido, a possibilidade da estratégia e o *habitus* é que conferem ao agente a capacidade de ser atuante, uma capacidade “ativa, criativa, inventiva” (BOURDIEU, 2004, p. 25), não sendo, portanto, “partículas” mecanicamente empurradas ou jogadas daqui para lá por forças externas. Elas são, sim, detentores de capitais e, dependendo da trajetória e da posição que ocupem no campo (lugar de volume e estrutura), tendem a orientar as suas ações pela preservação ou pela subversão da distribuição do capital.

Neste trabalho, os nossos agentes, do campo teatral, estão situados em lugares periféricos (municípios de pequeno e de médio porte) e sabem da posição que ocupam em relação a outros agentes do campo, residentes na capital. São municípios com realidades distintas das capitais, em termos de acesso a serviços públicos, tais como transporte, educação, saúde e outros, além da presença de empresas privadas. As capitais são lugares diferenciados, onde, na maioria das vezes, estão instalados os agentes do campo de maior poder.

a capital, que, ao menos no caso da França, é, sem jogo de palavras, o lugar do capital; isto é, o lugar do espaço físico onde estão concentrados os ápices de todos os campos e a maioria dos agentes que ocupam essas posições dominantes. Ela só pode ser, portanto, pensada adequadamente em relação à província, que não é nada além da privação (relativa) da capital e do capital” (BOURDIEU, 2008, p.162).

Assim, esses agentes localizados em lugares periféricos, afastados da capital e do capital, buscarão estratégias, conforme nomeado por Bourdieu, para se posicionarem nesse campo, se manterem nele e, se possível, influenciar para que haja algum tipo de redistribuição do capital neste campo. A estratégia, uma vez praticada e tendo funcionado, é incorporada ao corpo e às ações que compõem o *habitus*, que pode ser identificado por meio de práticas no cotidiano. São essas práticas o objeto do nosso mergulho na rotina dos agentes do campo teatral que vivem em municípios periféricos/províncias com distâncias maiores ou menores de suas capitais. Tais práticas são desenvolvidas de maneira tida como natural ou racional, contudo, para Bourdieu e Wacquant (2005, p.189), “significa uma capacidade generativa (se não, criativa) inscrita no sistema de disposições como uma arte, no sentido mais forte do domínio prático”.

A fim de especificar melhor essas práticas recorreremos a Certeau (1998) que define tática e estratégia, partindo do olhar do agente periférico. Ele identifica “linhas de força” no ambiente social baseado em duas premissas ou valores: (1) representação política e (2) modos de articulação (ou ligação) entre instituições culturais e processos de experimentação (AHEARNE,

2004), apresentando os conceitos de estratégia e tática, e propondo uma análise minuciosa do cotidiano, esforço que realizamos nesse trabalho a partir de uma microanálise do cotidiano dos agentes teatrais.

A proposta de Certeau (1998) não é a de derrubar isoladamente uma agenda de uma política cultural conservadora, mas fazer “elaborações imaginativas das vertentes 'desenvolvimento cultural' ou 'democracia cultural'” (AHEARNE, 2004, p. 80) e, para isso, define dois conceitos que utilizaremos como centrais no entendimento das práticas dos agentes localizados em municípios periféricos, objeto de nosso estudo, que são estratégia e tática, conforme já dito.

A estratégia, segundo Certeau (1998), consiste nas ações realizadas por agentes que ocupam lugares de poder (detém capital político, econômico ou aquele valorizado no campo) e elaboram sistemas de discursos totalizantes (lugares teóricos = visões/abordagens/propostas), capazes de *articular* lugares físicos onde as forças se distribuem. A estratégia é o “lugar do poder e do querer próprios” (p. 99). É a separação entre um lugar apropriado e o “outro”, e possui efeitos que podem ser considerados imediatamente: (1) o próprio é uma vitória do lugar sobre o tempo, significa a fundação de um lugar autônomo; (2) “é um domínio dos lugares pela vista”, sendo que o agente do poder é capaz de, do seu lugar, observar, medir, incluir na sua visão; (3) o poder do saber, que é a capacidade de interpretar a história, torna a realidade explicável.

A tática seria o movimento do pequeno, é o movimento no espaço controlado pelo inimigo, não tem um lugar próprio. O lugar onde atua é o lugar do outro, entretanto, opera “golpe por golpe, lance por lance”. Aproveita as oportunidades para atuar. Os ganhos não podem ser conservados. Mas é um lugar de mobilidade, uma mobilidade com alguma docilidade às circunstâncias difíceis do tempo. “Tem que utilizar vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário” (CERTEAU, 1998, p. 101).

As forças submetidas à direção estratégica estão suscetíveis à astúcia; quanto mais submetida, mais se torna tática.

As estratégias são, portanto, ações que, graças ao postulado de um lugar de poder (a propriedade de um próprio), elaboram lugares teóricos (sistemas e discursos totalizantes), com força para influenciarem na construção dos lugares físicos, onde estão as forças dos campos, conforme já

visto. A estratégia, nesta tese, é exercida pelo Estado, podendo ser em qualquer uma das três esferas, municipal, estadual ou federal, e as táticas são determinadas pelos agentes teatrais localizados nestes municípios periféricos.

Neste contexto e visão, as PPC representam a materialização de uma estratégia adotada pelos governos de maneira a se obter algo.

Importante, antes de irmos para o capítulo seguinte, posicionar no campo quem foi Bourdieu e quem foi Certeau no que diz respeito às PPC, na França e o entendimento da importância destes dois intelectuais que refletem sobre as políticas públicas de cultura.

Consultores do governo francês para a área da cultura participaram juntos em 1973 de um relatório que objetivava entender o que havia se passado em maio de 1968 (AHEARNE, 2009), quando as classes estudantis e operárias foram para as ruas exigir mais democracia, menor autoritarismo, uma nova política educacional e *cultural*, e, sem seguida, houve uma greve geral com todos os setores. Todas as casas de cultura, construídas a custos altíssimos, foram quebradas. Vários foram os influenciadores deste evento (HERNANDEZ, 2009), inclusive Bourdieu, quando publicou com Passeran, em 1965, *Les étudiants et leurs études* (os estudantes e seus estudos) (HERNANDEZ, 2009), no qual faziam dura crítica ao sistema educativo francês e seus mecanismos de reprodução social, que permitiam que as elites conservassem seu poder a cada geração. E ainda assim, Bourdieu foi convidado a participar dos relatórios por novas políticas culturais em 1973.

Bourdieu, em seu relatório (AHEARNE, 2004.), procurou propor ações culturais mostrando que não bastava ter acesso à arte, não bastava às pessoas estarem à frente das obras de arte. Esse tipo de política tende a beneficiar apenas o agente gestor de educação cultural, que se preparava para esse encontro. Ainda acrescenta o status social superior do agente público. O seu relatório consistia num esforço de mostrar que essa propensão ao gosto (BOURDIEU, 2011c) e o interesse se dão a partir de uma disposição adquirida, apenas aqueles indivíduos equipados (consciente ou inconscientemente) com um código de acesso anterior e conhecimentos poderiam sentir a "necessidade" de investir na prática cultural.

Certeau, por sua vez, historiador que era, relata os eventos que representam muito mais uma imaginação do que uma experiência vivida. Essa mudança (nas classes populares) relatada por Certeau sugere um “*processo interlocutório*” entre as massas, que começa a falar sobre as coisas da vida; por conseguinte, esse movimento é poderoso e se espalha:

Um zumbido permanente da fala [une palabre Permanente] se espalhou como fogo, uma imensa terapêutica nutrida pelo que ela produzia, contagiosa com toda prescrição e todo diagnóstico. Isso deu a todos acesso a esses debates que assolavam barreiras profissionais e as dos meios sociais. Isso transformou os espectadores em atores. (CERTEAU, 1994 *apud* AHEARNE, 2004, p.28).

Certeau, assim, conclama a uma participação das classes populares (AHEARNE, 2004) na definição das políticas culturais, a ser elaborada e coordenada pelo governo francês; propõe ouvir a voz do povo que passa a se articular e a falar, a exigir participação.

Diante disso, consideramos adequado optar unir o esquema teórico de Bourdieu aos conceitos de estratégia e tática de Certeau(1998) tendo em vista que ambos contribuíram para a reflexão sobre as desigualdades nas políticas culturais, na França, mas, como sabemos, há grande influência nas políticas culturais brasileiras e de parte do ocidente. Certeau (1998), de maneira mais específica, sugere que seja dada (ou será tomada, pouco a pouco) a palavra às classes populares, para que a política cultural possa expressar a realidade das diversidades.

3 MÉTODO E COLETA DE DADOS

3.1 SOBRE A ORIENTAÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA DA PRAXIOLOGIA BOURDIANA

O espaço social contém diversos campos sociais menores. Por isso, não se pode falar em entender a topografia de um campo, senão, a partir do conjunto de campos, embora sejam distintos em termos de tamanho. Bourdieu (1993) afirma que o campo artístico está contido dentro do campo de poder e mesmo tendo relativa autonomia, ocupa uma posição dominada. Por isso, ao analisar o campo teatral não se pode falar simplesmente de um contexto, mas na sua relação com outros campos. E isso significa falar em homologias – “o parecido na diferença” - entre campos distintos. Enfim, entender a existência de aspectos estruturalmente equivalentes em conjuntos diferentes (BOURDIEU, 2000). Com relação à Homologia, Chauviré e Fontaine (2008) argumentam:

A homologia entre posições em campos distintos pode engendrar solidariedades entre os agentes que ocupam esses lugares. Solidariedades horizontais no caso de agentes (ou de grupos) situados em posições dominantes similares em seus respectivos campos (grandes empresários e políticos surgidos das grandes escolas, por exemplo), embora por outro lado permaneçam em competição no interior do campo de poder; ou solidariedades transversais entre posições de dominados heterogêneos quanto a sua situação de distribuição global dos lugares, mas igualmente desfavorecidos em suas esferas respectivas. Por exemplo, possíveis solidariedades devidas à homologia das posições entre alguns “dominantes dominados” (intelectuais, universitários, artistas), e os dominados (absolutos) no espaço social {...} (CHAUVIRÉ; FONTAINE, 2008, p. 61).

E ainda segundo Bourdieu, relativamente ao campo da produção cultural:

o campo da produção cultural produz seus efeitos mais importantes através do jogo de homologias entre posições fundamentais {...} As homologias podem fazer surgir efeitos ideológicos que são produzidos automaticamente sempre que oposições em níveis diferentes são sobrepostas ou fundidas. Elas também são a base de alianças parciais: as lutas dentro do campo de poder nunca são inteiramente independentes da luta entre a classe dominante e a classe dominada (BOURDIEU, 1993, p. 44).

Importante entender que os campos pertencentes a um mesmo campo social maior, mesmo com suas homologias, não se é correto dizer que seus esquemas de posição e funcionamento sejam idênticos. Caso fosse assim, seria fácil por meio de um campo, deduzir o funcionamento dos demais, mas cada campo opera de uma forma muito particular a partir de seu princípio gerador.

Um campo é em virtude disso, é um espaço de conflito e competição – campo de força e de lutas – pela propriedade do capital (podendo ser um ou vários) valorizado no campo, de acordo com as “regras do jogo” daquele campo e os agentes lutam, conforme as posições que ocupam no campo (BOURDIEU; WACQUANT, 2005). Por isso, o campo é uma arena de disputa que determina e é determinada pela atuação de seus agentes. Cada campo tem sua luta e para Bourdieu (2003, p. 120) “a estrutura do campo é um estado da relação de força entre os agentes ou instituições envolvidas na luta ou, se se preferir, da distribuição do capital específico que, acumulado no decorrer de lutas anteriores, orienta as estratégias posteriores”. Assim, a cada luta, a própria estrutura está em jogo. São disputas pelo monopólio da violência legítima (autoridade específica) do campo em questão para conservação ou subversão da estrutura da distribuição do capital específico (idem). Bourdieu e Wacquant (2005) explicam fazendo uma analogia com um jogo e ressalta que a diferença é que no jogo, as regras estão claras, explícitas, enquanto no campo as regras não são explícitas e nem estão codificadas. Na verdade, as regras do jogo são pontos de disputa. Ou seja, a luta é anterior ao jogo jogado. Trata-se de uma disputa pelas regras do jogo.

Mas o que distingue um campo de outro? Como construir um campo teatral? Importante entender que a delimitação do campo é um trabalho empírico, de investigação, “não se efetua como ato de imposição”, onde “os limites do campo estariam onde os efeitos do campo cessam” (BOURDIEU; WACQUANT, 2005, p. 154). Portanto, o campo não é dado *a priori*. O que sabemos é que o campo teatral está dentro de um campo cultural maior. Delimitar e construir esse campo é trabalho do pesquisador. É no estudo de cada microcosmo que se deve analisar quem são os agentes, o que se disputa, se é que há disputa (aspecto central), quem participa, quem não, se há conformidade como um campo em relação a outros campos do espaço social (BOURDIEU; WACQUANT, 2005). A delimitação do campo, a partir dessas questões-chave e integrando-o ao sistema teórico bourdiano que inclui: campo, capital e *habitus*, é fundamental.

O ponto central da filosofia de Bourdieu é “a relação, de mão dupla, entre as estruturas objetivas {ou estruturadas} (do *habitus*)”. (MIZOCZKY, 2003, p. 11). Não é uma ou outra, mas a relação entre as duas. E o *habitus*, por sua vez, ao encarnar a noção aristotélica de *hexis* (BOURDIEU, 1998), que significa “um estado adquirido e firmemente estabelecido do caráter moral que orienta os nossos sentimentos e desejos numa situação” (WACQUANT, 2004, p. 63). O *habitus* é o “modo como a sociedade está “depositada” nas pessoas sob a forma de disposições duráveis,

ou capacidades treinadas e propensões estruturadas para pensar, sentir e agir de modos determinados, que então as guiam nas suas respostas criativas aos constrangimentos e solicitações do seu meio social existente” (WACQUANT, 2004 p. 214). Designa uma aptidão social na e para a ação que variável através do tempo, do lugar e, sobretudo, da distribuição de poder, consequência de uma história individual e grupal sedimentada no corpo. O *habitus*, para Bourdieu, segundo Wacquant (2004, p. 216)

é, em primeiro lugar e antes de tudo, um modo estenográfico de designar uma postura de investigação, ao apontar um caminho para escavar as categorias implícitas através das quais as pessoas montam continuamente o seu mundo vivido” capaz de informar sobre agentes sociais competentes numa gama variada de quadros institucionais. (WACQUANT, 2004, p. 216).

Trata-se de um “estado adquirido e firmemente estabelecido do carácter moral que orienta os nossos sentimento e desejos numa situação” (WACQUANT, 2004, p.63). É um tipo de condicionamento que permite o indivíduo atuar com naturalidade nos campos onde atua, sem necessidade de refletir sobre suas práticas e resultados. O agente age conforme as regras de um jogo cujas regras não foram ditas, mas o fato de estar no campo, de pertencer a ele, faz com que as tenha no seu próprio corpo e na sua prática e “cuja origem não se encontra nem em decisões da razão entendida como cálculo racional nem em determinações de mecanismos externo e superiores aos agentes” (BOURDIEU, 1990, p. 94), mas um “sistema de disposições adquiridas” que leva a tomada de estratégias que podem estar em conformidade aos interesses objetivos do seu campo e da posição a qual pertence. Assim, o princípio gerador e unificador das práticas é o *habitus* de classe, como forma incorporada da condição de classe e dos condicionamentos que ela impõe” (BOURDIEU, 2011b, p. 112). Deve-se atentar porém que a maneira de avaliar ou apreciar uma obra de arte ou comida, por exemplo, são também definidas no campo. A postura “correta”, as atitudes e ações são definidas no campo, onde os agentes dominantes buscam se manter como dominantes, é a legitimação da postura de cada membro do campo. Por outro lado, os dominados buscam modificar a lógica dominante, buscando mudar as regras do jogo, intencionando legitimar outras regras. Nessa disputa, no campo, dominados e dominantes lançarão mão dos diferentes recursos de poder (espécies de capitais, valorizados no campo). Segundo Bourdieu (2011b):

O capital – que pode existir no estado objetivado, em formas de propriedades materiais, ou, no caso do capital cultural, no estado incorporado, e que pode ser juridicamente garantido – representa um poder sobre um campo – num dado momento) e, mais precisamente, sobre o produto acumulado do trabalho passado (em particular sobre o conjunto dos instrumentos de produção). Logo, sobre os

mecanismos que contribuem para assegurar a produção de uma categoria de bens e, deste modo, sobre um conjunto de rendimentos e de ganhos (BOURDIEU, 2011b, p. 134):

O capital é repensado por Bourdieu, radicalmente, numa perspectiva de uma “economia geral das práticas” e que ele foi aprofundando em seus trabalhos. É, *a priori*, um “recurso, segundo o modelo do “patrimônio”, um estoque de elementos e componentes que pode ser acumulado em escala individual ou de um país, de uma comunidade, de regiões. É uma forma de segurança e pode ser investido e acumulado de modo mais ou menos ilimitado.

Na escala do “indivíduo biológico, o patrimônio genético, os estados físico e fisiológico de uma pessoa fazem parte evidente deste recursos {...}. Ele determina muito diretamente diversas modalidades de satisfação e bem estar, sob sua forma física (LEBARON, 2017, p.101).

São quatro tipos de capital estudados por Bourdieu (1983, 2008, 2011b), o capital econômico, o cultural, o social e o simbólico. O capital econômico é uma extensão do conceito de patrimônio. Os salários não constituem capital econômico, embora permita construí-los. O capital econômico é aquele capaz de gerar rendimentos e segundo Grun, (2017, p. 107) “a riqueza material jamais funciona somente como riqueza”. O reconhecimento concedido à riqueza varia segundo as sociedades e os momentos próprios efeitos da representação dessa riqueza fazem com que a força econômica mais bruta acabe se beneficiando de um efeito simbólico suplementar que fortalece esse mesmo reconhecimento”. Esse entendimento ajuda a explicar os demais capitais estudados por Bourdieu. O capital social (BOURDIEU, 2000) se refere aos recursos que o indivíduo acumula a partir dos relacionamentos que possui e constrói no campo, por intermédio da família ou das instituições pelas quais passa, frequenta e vivencia, no decorrer de sua trajetória de vida.

O capital cultural, considerada uma das mais poderosas categorias analíticas de sua teoria social (Nogueira, 2017), pode se manifestar nos estados de (1) objetivado (patrimônios e bens culturais); (2) incorporado, que é aquele representado por disposições ou predisposições duradouras, entranhada no corpo das pessoas, tornando-se suas propriedades físicas tais como posturas, preferências estéticas, competências intelectuais; (3) institucionalizado, que é manifestado pelos atestado institucional que possui de competência cultural adquirida (BOURDIEU, 1990) como por exemplo, diplomas e certificados escolares.

O capital simbólico, entendido como aquele fruto da combinação dos capitais anteriores, a partir do momento que obtém algum tipo de reconhecimento, de legitimidade, a partir do momento em que são reconhecidos segundo a lógica da percepção e dos esquemas classificatórios que eles mesmos constituem (BOURDIEU, 2000). É uma espécie de capital ‘negado’ ou encoberto como capital, que é empregado como meio de legitimar na forma de “estratégias de segundo grau” (BOURDIEU, 1990), empregadas quando o poder econômico, em sua forma bruta, não seria reconhecido por demasiado violento.

O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou transformar a visão de mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário. Isso significa que o poder simbólico não reside nos “sistemas simbólicos” em forma de uma “*illusionary force*”, mas que se define numa relação determinada – e por meio desta – entre os que lhe exercem o poder e os que lhe estão sujeitos, quer dizer, isto é, na própria estrutura do campo em que se produz e se reproduz a crença. O que faz o poder das palavras e das palavras de ordem, poder de manter a ordem ou de subvertê-la, é a crença na legitimidade das palavras daquele que as pronuncia, crença cuja produção não é competência das palavras. (BOURDIEU, 2011b, p. 14-15).

Bourdieu opta pelos conceitos abertos com forma de rechaçar o positivismo e por isso, há sim, definição de campo, *habitus* e capital mas “apenas dentro do sistema teórico articulado e que só se constituem, juntos (BOURDIEU; WACQUANT, 2005). Por isso, deve-se buscar uma visão relacional do real, a partir da topologia do campo, que requer uma construção cuidadosa do objetivo de pesquisa, isto é, do campo que se pretende analisar, no nosso caso, o campo teatral.

Assim, esse trabalho tem como objetivo aprofundar as contribuições que os recentes estudos oferecem, propondo uma apropriação mais estruturada e sistemática dos conceitos bourdianos e que será operacionalizada nessa tese, a partir de duas etapas analíticas distintas e relacionadas.

A primeira fase consiste na definição do campo teatral em relação ao espaço social mais amplo entendida como a construção do objeto, (BOURDIEU, 2003, 2004). Nesse contexto específico, é necessário que realizar o mapeamento das diferentes categorias de agentes que atuam no contexto, dividindo-os entre agentes institucionais e individuais. Com esse mapa, é necessário entender o que está em jogo. Quais os valores e ideologias dos agentes do campo? Em que medida são convergentes? E divergentes? Em seguida vem a análise estrutural dos agentes no campo, que consiste em entender suas posições, disposições (*habitus*) relativos ao contexto,

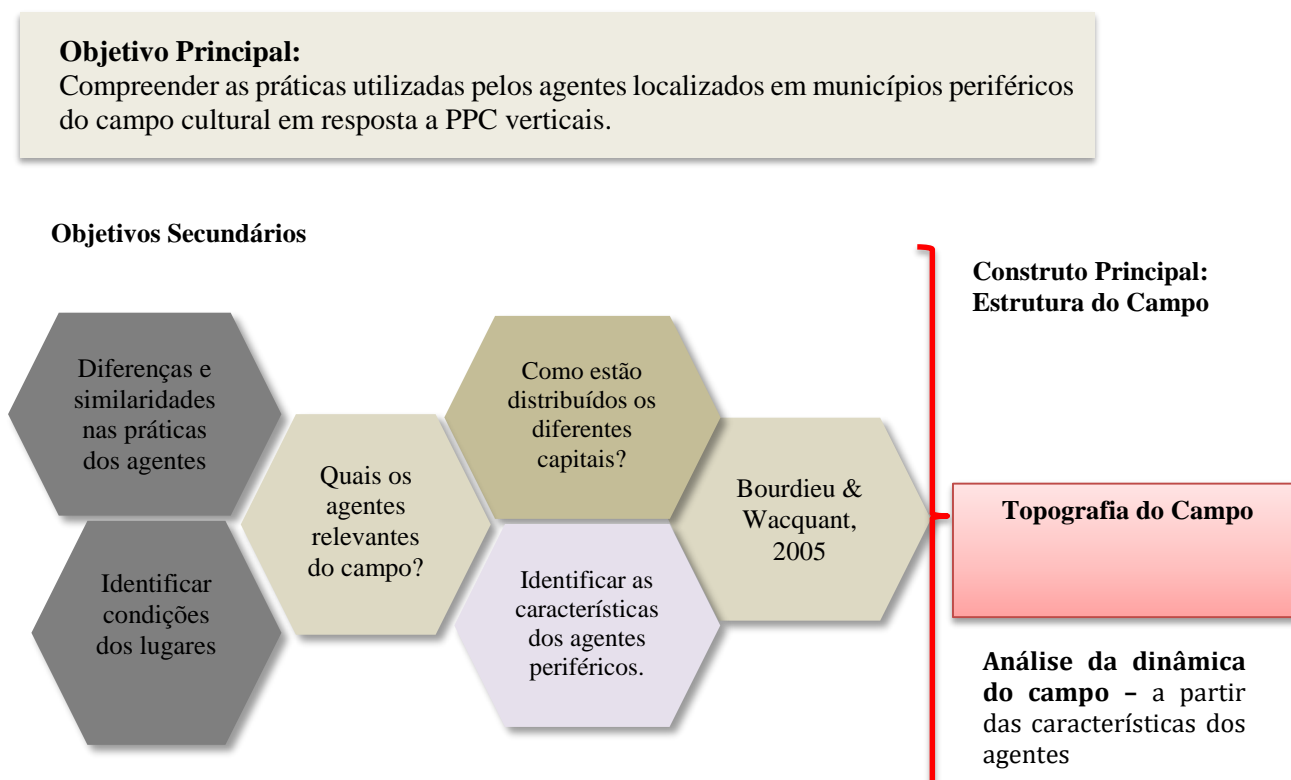
bem como os capitais dos diferentes tipos de agentes atuantes no campo. Aqui, tem-se a estrutura do campo e as propriedades dos agentes.

A segunda fase consiste na análise do campo que é feita a partir das propriedades dos agentes. Nessa etapa, o fundamental é entender de que maneira as relações entre os agentes do campo ocorre e de que maneira os periféricos encontram táticas para influenciar no campo, para continuarem no jogo e isso envolve sobretudo (1) a compreensão das práticas cotidianas; (2) o entendimento de como os diferentes capitais são empregados pelos diversos agentes e (3) a compreensão de quais são os efeitos do capital empregado sobre os outros agentes e sobre o próprio campo. Assim, tem-se a construção da dinâmica socialmente constituída, no campo.

Os procedimentos metodológicos, a seguir apresentados, utilizados na tese, têm escolha motivadas pelos objetivos de cumprir as etapas analíticas acima descritas.

Abaixo, a FIGURA 2, apresenta o esquema metodológico, mostra o caminho que utilizaremos para a consecução dos objetivos deste trabalho.

Figura 2
Esquema Metodológico



Fonte: Autora, a partir de Bourdieu, Chamboredon, Passeur (2004); Bourdieu & Wacquant (2005).

3.2 AS APROPRIAÇÕES DE BOURDIEU NOS ESTUDOS DE POLÍTICA PÚBLICA DE CULTURA. BOURDIEU E OUTROS CONCEITOS

Bourdieu é extremamente utilizado em estudos de políticas públicas de cultura com características sociológicas. Algumas vezes, utilizado de forma incidental, para justificar uma escolha metodológica ou para ilustrar algum argumento do autor, outras tantas, utilizado como uma articulação para defesa de uma hipótese ou entendimento do contexto sob pontos bem particulares de sua teoria. Embora todos, com contribuições relevantes para o campo, o que se pôde notar é que não há, no material pesquisado, articulação entre os conceitos bourdieanos de campo, capital e *habitus* articulados de maneira conjunta, conforme proposto por Bourdieu e Wacquant (2005). É esse espaço que nosso trabalho pretende se inserir com o objetivo de articular esses conceitos na construção da noção de campo periférico, tendo o teatro como o contexto, um campo de agentes localizados em municípios periféricos. É essa a lacuna que esse trabalho visa preencher.

Selecionamos alguns artigos, importantes para o desenvolvimento do nosso trabalho, com os quais, em alguns momentos, pudemos estabelecer algum diálogo tanto no que se refere ao contexto quanto e, principalmente, quanto à teoria das PPC.

Iniciamos com o trabalho de Calabre (2007) que trata dos desafios para o processo de implementação de políticas culturais e, por meio de uma narrativa descritiva, apresenta as políticas culturais implementadas no Brasil, desde a Era Vargas. Calabre se utiliza dos estudos de Bourdieu e Darbel (2003) relativos à frequência em museus na França. Tal pesquisa analisa a questão da democratização do acesso aos espaços culturais, uma questão muito discutida em políticas culturais, ainda mais em países com características de desigualdade, como o Brasil.

Como Calabre (2007), muitos estudos internacionais de participação cultural e 'culturas de classes' nas últimas décadas foram inspirados no estudo seminal de Bourdieu "A distinção" (BOURDIEU, 2011b), onde ele analisou as profundas distinções socioculturais na França, com base em dados das décadas de 1960 e 70.

Bourdieu concentrou-se, em particular, no acesso de diferentes classes sociais ao capital econômico, cultural e / ou social. Um estudo de acompanhamento da participação cultural no Reino Unido, realizado por volta de 2006, confirmou amplamente as principais descobertas de Bourdieu sobre diferentes culturas de classe (no Reino Unido depois de 2000) (BENNET *et. al.*, 2009). Mas eles também descobriram que a classe distinguia um pouco menos, gênero, etnia e idade, um pouco mais do que Bourdieu havia encontrado na França nas décadas de 1960 e 1970. Vários estudos nórdicos recentes também mostraram que as distinções socioculturais (baseadas em classe, nível educacional, idade e domicílio / centralidade) da participação cultural persistem de maneira bastante constante (ROSENLUND, 2000; DANIELSEN, 2006; JARNESS, 2013).

Mangset (2018) aborda em seu artigo o fim e a legitimidade das políticas públicas de cultura, caso as instituições culturais não consigam atingir os objetivos a que se propõem. Ele defende que, incapaz de cumprir os seus objetivos, as PPC estão sujeitas a uma crise de legitimidade e por isso, podem ir perdendo credibilidade. Sua análise, passa pelo olhar bourdiano de distinção entre as classes e de que maneira isso impactaria nas políticas públicas de cultura.

Seu artigo foi escrito a partir desta mesma pergunta realizada por Zimmer e Toepler (1996) em um artigo seminal realizado a partir de uma análise comparativa em três regimes diferentes de política cultural (Alemanha, Suécia e EUA), “perguntaram estávamos 'agora' (em 1996) estava prestes a experimentar 'o fim das políticas culturais como as conhecemos’ ou mesmo 'o fim da política cultural adequada ', isto é, se uma' era política pós-cultural [havia] começado '(*op. cit.* 190). Até onde elas puderam ver, naquele estágio, houve um nivelamento das diferenças entre esses três regimes de política cultural. Elas viram um desenvolvimento geral em direção a políticas culturais mais liberais e privatizadas - e uma retração paralela das autoridades públicas do campo cultural - nos três países.

O trabalho de Mangset (2018) baseia sua análise em estudos comparativos anteriores, das políticas culturais de vários países (sempre em países nórdicos: Suécia, Dinamarca, Finlândia e Noruega) por ele (MANGSET, 2003, 2006, 2009, 2012, 2013; MANGSET; HYLLAND, 2017 *apud* MANGSET, 2018, p. 2). Países que priorizaram a implementação de políticas culturais no pós guerra, orientadas para o bem- estar. O autor considera razoável discutir a eficiência das PPC a partir de uma realidade nórdica e fortemente, norueguesa.

Importante apresentar os sete desafios enxergados pelo autor, na realidade nórdica, para as PPC: (1) Parece ser muito difícil democratizar a cultura. (2) As autoridades públicas continuam consistentemente apoiando instituições culturais que podem ser obsoletas. (3) Os artistas profissionais ainda são pobres, apesar dos esquemas de apoio público. (4) A política cultural pública ainda é predominantemente nacional, apesar da globalização da produção e distribuição cultural. (5) As autoridades públicas justificam cada vez mais os subsídios à cultura, com referência aos efeitos benéficos que a arte e a cultura podem ter fora do campo cultural. (6) Um setor cultural público específico pode parecer "aprisionar" a cultura em uma "gaiola de ferro" burocrática. (7) A legitimação pela sociedade da necessidade de uma política cultural em tempos de estagnação econômica. O autor apresenta inúmeros contra argumentos a essas situações, mas não chega exatamente a uma conclusão. Mas defende que o fim das estruturas da PPC, como os conselhos, Ministérios e outras esferas institucionalizadas, não quer dizer exatamente, o fim da condução de uma política cultural ativa.

Mangset (1998) avalia a distribuição dos artistas e equipamentos culturais pelas capitais e pelo interior, dividindo em pequenas e médias cidades. As capitais são as metrópoles e as demais cidades, mesmo com características distintas, a periferia. A partir deste artigo que inclusive, definimos o conceito de centro e periferia, entendidos nesta tese.

O autor realiza a sua pesquisa tendo o contexto da Noruega e busca entender o porquê de mesmo havendo um grande incentivo, subvenções e construção de equipamentos culturais pelo país, para a distribuição dos artistas nas regiões periféricas, eles se acumulam nas capitais, como é o caso de Oslo. Faz também uma descrição do atual estado de centralização/ descentralização nas áreas urbanas versus as rurais.

Com abordagem sociológica, perspectivas e conceitos teóricos baseados em Bourdieu e Michel Menger, sua pesquisa empírica baseia-se em dados quantitativos e qualitativos. Segundo o autor, ele teve acesso aos dados de uma pesquisa nacional de "todos" artistas noruegueses profissionais, ou seja, membros da maioria das organizações profissionais ("sindicatos") de artistas. A pesquisa foi realizada para o Ministério da Cultura com o objetivo de examinar as condições econômicas dos artistas noruegueses. A amostra foi composta por membros de vinte

organizações nacionais. Note-se novamente que a maioria dos artistas noruegueses profissionais são membros de organizações de artistas.

Ele definiu como sendo “artista profissional” aquele cadastrado em alguma organização artística e uma “certa quantidade” de atividade profissional. A pesquisa excluiu artistas com mais de 70 anos. Nessa tese, consideramos participantes do campo, grupos culturais com mais de 10 anos de experiência e independente de estarem registrados ou não em algum órgão representativo da categoria, já que em Araçuaí, por exemplo, sequer existe. Consideramos importante o tempo de atuação contínua, com trabalhos realizados e tivemos pesquisados de todas as idades, consideramos o relato sobre a experiência e vivência no campo teatral importante para entender tanto a estrutura quanto a dinâmica do mesmo.

Embora com contextos completamente diferentes em relação ao Brasil e mesmo à Espanha, em diversos aspectos, como tempo da institucionalização das PPC no país, valores investidos pelos governos, política de descentralização inclusive, com construção de equipamentos culturais pelo país. Enfim, mesmo com toda essa gama de diferenças tão radicais, esse trabalho teve sua importância no entendimento dos nossos dados e do nosso contexto, primeiramente, em virtude da definição conceitual de termos tão importantes como centro e periferia, por exemplo. Termos muito utilizados e por diversas áreas do conhecimento, como a geografia humana, por exemplo.

Intencionamos, ao escolher utilizar definições de “Centro e Periferia” construídas por Mangset (1998) diálogos com pesquisadores e gestores culturais comprometidos com a questão da gestão das PPC. Além disso, também recorreremos à geografia humana para aprofundar alguns conceitos utilizados.

Outra importância deste trabalho para a nossa tese, é o fato de ter utilizado a teoria bourdiana na análise dos dados. Sua análise se baseia na noção de campo de Bourdieu e explora as diferenças entre os artistas do centro e da periferia, para entrada no campo das artes. Ele não articula a teoria bourdiana, conforme recomendado por Bourdieu e Wacquant (2005), de se fazer a análise dos contextos, a partir da conjugação das noções de campo, capital e *habitus*. Realidade vista nos trabalhos acessados, durante o processo de pesquisa em periódicos especializados em PPC e cujos autores utilizaram Bourdieu em suas análises, como lente teórica.

Suas conclusões focam no campo cultural destes artistas profissionais, como trabalham e como vivem de cultura além dos processos de legitimação para pertencimento ao campo: o papel dos grandes grupos, com renome, para legitimar os iniciantes ou para dar o “empurrão” para sua entrada nesse universo do trabalho artístico nas capitais/ metrópoles. Em muitos momentos, suas análises são coincidentes com o que pudemos observar no campo periférico das cidades brasileiras estudadas, como o fato de ter um “porteiro” capaz de abrir as portas para lançamento de um grupo periférico em ambientes da capital, ou mesmo a mídia, a crítica como sendo avalistas do trabalho realizado pela capital, mesmo que muitas, vezes, no caso brasileiro e espanhol a um custo alto para a vida financeira dos grupos.

Em seus achados, ele conclui que os artistas vão para as capitais (Oslo, Paris) por precisarem de um rol de serviços estruturados por outras políticas públicas, capazes de garantir a produção e a circulação de seus produtos, o que muitas vezes, as periferias não conseguem oferecer, mesmo tendo equipamentos públicos. Isso nos leva a pensar nas PPC adotadas pelo governo Lula (2003-2011) quando implementa o Cultura Viva que visava fortalecer quem já fazia arte nas periferias, investindo nos agentes do campo, ali, nos lugares, para que com esse incentivo, pudessem permanecer no lugar, aumentando a produção e o interesse pela entrada de outros agentes, no campo, havendo um incremento do mesmo. Talvez essa fosse de fato, uma estratégia mais democrática e viável para se romper com a hegemonia das capitais realidade que Mangset não consegue enxergar, dado o seu contexto de pesquisa. Finaliza suas conclusões com a frase: “Ainda está por descobrir uma estratégia viável para romper a hegemonia central (aqui: Oslo) no campo das artes” (MANGSET, 2018, p. 72).

Häyrynen (2003) estrutura seu artigo sob a pergunta de como uma comunidade regional é culturalmente construída como sujeito de política na relação centro / periferia da política cultural finlandesa. A análise do autor se baseou em documentos de políticas públicas do governo central da Finlândia e, também da Prefeitura da Carélia do Norte, que segundo ele, apresentaram diferentes interesses políticos. A Carélia do Norte, o contexto geográfico, objeto de estudo, é considerado uma periferia geográfica e econômica sem distinções culturais internas. No entanto, é considerada uma área culturalmente rica. O esforço do pesquisador é em fazer uma análise crítica entre democracia (como o objetivo maior de toda política cultural) e a existência desta real democracia, ao existir no território finlandês um estado carente, que é

privado de inúmeras outras políticas públicas, segundo o autor e, ao mesmo tempo, é considerada rica sob o aspecto cultural.

Segundo o pesquisador, a análise mostra que a comunidade regional tem sido continuamente usada como uma identidade partidária para manter e reforçar a integração espacial dos projetos nacionais. A imagem cultural pública forneceria uma compensação simbólica para os economicamente desfavorecidos. Além disso, a forte identidade cultural da Carélia do Norte tem sido constantemente tomada pelo establishment regional como um instrumento para combater os “oponentes de interesses regionais comuns” em conflitos políticos. Assim, os princípios da democracia nem sempre significaram a capacidade ou atitude de observar a polifonia cultural na região, a par das decisões políticas culturais. Utiliza da lente teórica de Bourdieu no sentido de entender essa relação entre o Centro e a Periferia, sob o aspecto dos agentes institucionais (governo central e governo periférico ou federal e municipal) atuantes no lugar, na Carélia do Norte.

A política cultural é aqui entendida como uma ação política pública que define oficialmente não apenas os interesses culturais de um determinado grupo, mas também sua natureza cultural. Como dimensão importante da implementação da democracia política, bem como da divisão cultural, a regionalidade ou a relação centro / periferia regional pode explicar como os interesses políticos intervêm na política cultural.

O autor chama atenção para o fato de que a natureza espacial das culturas regionais, e inclusive, sua influência na criação de imagens culturais, é geralmente ignorada. As regiões são convencionalmente consideradas como unidades administrativas bastante semelhantes, contendo interesses um tanto uniformes. No entanto, como muitos geógrafos políticos observaram, uma região em si não faz nem é algo antes de ser social e simbolicamente significada, não apenas pelos próprios habitantes locais, mas também por diferentes fatores fora da região, incluindo a organização espacial do poder central. A complexidade da significação pode ser vista em toda parte. Para ele, mesmo nos conflitos menos dramáticos, o poder de quem pode falar em nome de determinado território é determinado pelas estruturas mais profundas das relações de poder, e isso, por sua vez, influencia muito a forma simbólica do território em questão e, portanto, a implementação de democracia.

Essa tensão entre a privação - a constante crise da estrutura econômica - e a imagem da cultura rica é importante porque revela o contraste entre os critérios ideais e factuais da cultura regional. Da mesma forma, as regiões não seriam espaços culturalmente em branco que recebem apenas ações culturais. As comunidades regionais variam de pelo menos duas maneiras. Primeiro, diferem não apenas em relação ao poder de resistir, mas também em resultado da disposição de aceitar operações centrais. Segundo, as comunidades regionais representam vários e alterados papéis políticos, econômicos e culturais para o centro, dependendo de seus recursos.

O autor utiliza também utiliza Bourdieu de maneira a entender o campo e avaliando as tendências de aqueles que estão nas posições mais altas tentarem simbolicamente negar as distâncias sociais dentro da comunidade regional. E isso passa, pelo reconhecimento de um grupo cultural sendo realizado (legitimação) em relação aos interesses políticos mais amplos da coalizão social por trás da implementação da política cultural regional. Seu entendimento é de que, em alguns casos, alguns objetivos como a democratização da política cultural podem ser canais para reforçar a organização espacial dominante de uma sociedade. Para atingir esse objetivo, e, ao mesmo tempo, manter o equilíbrio entre os interesses do Estado e de seus subgrupos, às vezes até contrastantes, são necessários atores centrais e regionais. Os “partidários locais” lidariam com a implementação final de uma versão espacial do projeto nacional, formando o que ele denomina de natureza espacial do reconhecimento cultural na política cultural.

Como essa coalizão espacial influencia o reconhecimento da cultura no caso da Carélia do Norte? A cultura é politicamente definida como um espaço para a igualdade e a alteridade aceitável, os representantes do estado usaram a política cultural para encobrir as desigualdades em outros campos sociais. A Carélia do Norte tem sido uma comunidade estrategicamente importante e favorável à regulamentação simbólica. Na política cultural escrita, as características factuais da Carélia do Norte - localização distante, poucos intelectuais, a amargura em relação à privação constante – foram conectadas às imagens culturais ideais. As pessoas são usadas para desfilas a imagem do exotismo cultural, enquanto o próprio grupo é socialmente desprivilegiado nas estruturas da sociedade. Nesse caso, a imagem sólida de um grupo cultural pode ser uma alteridade nacional desejada como uma identidade partidária que incorpora a Carélia do Norte na agenda hegemônica predominante.

Esse texto foi especialmente importante para nosso trabalho, além da utilização da lente teórica de Bourdieu que faz para o entendimento de seu contexto, mas além disso, porque traz uma definição de política pública que considera o lugar geográfico como um como uma construção social, uma definição que consideramos importante, já que dialoga com o entendimento que temos de política cultural, sobretudo a partir da aproximação que tivemos com os trabalhos da área da Geografia Humana (ARROYO, 2004, 2006; SMITH, 1993, 1995, 2000; SOUZA, 1995, 2009) também do trabalho do Geógrafo e Professor da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Servilha (2015) cujo trabalho de doutoramento faz um trabalho buscando entender a construção social da região do Vale do Jequitinhonha.

Ahearne (2009) faz uma distinção entre PPC implícitas e explícitas analisando a reinserção da laicidade na França, alegando que o termo política cultural convida a uma exploração em áreas em que políticas (cursos de ação estratégicos) e culturas (sistemas incorporados de atitudes e valores) colidem e se cruzam, independentemente de esses ou outros termos serem usados ou não para descrever e mascarar os processos envolvidos.

Para ele, as políticas culturais 'explícitas' geralmente identificam 'cultura' simplesmente com certas formas consagradas de expressão artística, desviando a atenção de outras formas de ação política sobre a cultura. No domínio das políticas culturais "implícitas", pode-se também distinguir entre os efeitos colaterais culturais não intencionais de vários tipos de políticas e os cursos de ação deliberados destinados a moldar as culturas, mas que não são expressamente considerados como tal. É verdade que as políticas geralmente são concebidas como cursos de ação estratégicos deliberados, mas eles podem ser analisados de maneira útil em termos dos padrões de negligência ou desatenção que implicam.

O que o autor faz é enfatizar o impacto real da política sobre a cultura e que o as políticas culturais costumam existir no modo implícito e não-sistemático e que devem ser diferenciadas das políticas culturais explícitas ou chamadas por ele de nominais. E que ambas podem ser eficazes ou até mesmo a eficácia de uma pode ser priorizada em detrimento da outra.

Ahearne (2009) utiliza a noção de campo de poder e de lutas focando sua análise entre a relação do campo cultural, seus agentes e o Estado. Em seu trabalho descreve o campo social, alvo das políticas de cultura, como homogêneo. Esse artigo nos pareceu muito interessante já que pela

lente do autor, pode-se enxergar melhor o nosso próprio contexto em estudo, o campo de teatro e suas relações com as políticas públicas governamentais.

No Brasil, em todos os governos pode-se perceber essa realidade, mas gostaria de chamar atenção para o Governo Lula, quando, as políticas culturais mantêm a desigualdades entre agentes do interior e periferia por meio das Leis de Incentivo à cultura, garantindo a manutenção dos recebimentos de subvenções (Política Nominal, já institucionalizada desde o governo Itamar, conforme vimos) e, ao mesmo tempo, sabedor da diversidade e desigualdade do campo implementa, por meio de programas menores, com recursos menores, mas pulverizados por todo o Brasil, as chamadas políticas implícitas. No caso brasileiro, pareceu-nos que o Cultura Viva foi, como já defendido por seu idealizador, Ernesto, um programa contra hegemônico, já que atuou nas brechas, não institucionalizado e com poucos recursos sendo a maior parte inclusive, oriundo de emendas parlamentares. Até que num determinado momento, dada a sua dimensão e à força desses agentes periféricos, é capaz de mover a estrutura do poder institucional e aprovar, em 2015, a Lei Cultura Viva. Passa a partir de então, a ser uma política de Estado. É a agência do periférico.

O trabalho de COBOS e BICCECI (2011) se trata de um trabalho etnográfico, realizado com duas gerações de artistas: novos e já pertencentes ao campo, na vibrante Cidade do México. As autoras mergulham no processo de entender como se dá a entrada no campo e quais as características dos conflitos e tensões do campo. O objetivo do trabalho foi o de entender as posições objetivas no campo, conforme tratado por Bourdieu (2002), delineando fronteiras geracionais, registradas por meio de entrevistas e testemunhos, mostrando sobretudo, as disputas geradas entre os novos e antigos membros do campo, os recém “chegados” e os “dominantes, de maneira influenciar no campo, buscando garantir seus interesses. Outro campo analisado é o dos investidores, públicos e privados, com maior ênfase para os investidores privados, que levam a cidade a experimentar uma efervescência artística como jamais vista, mas ao mesmo tempo, há uma séria crítica de se estar produzindo uma arte exclusivamente para turistas e entretenimento. Há no caso, vários agentes sociais sobre um mesmo objeto, o que pode causar uma série de conflitos.

Outra característica da pesquisa é que verifica as diferenças de trabalho entre os artistas jovens e os dominantes no campo. Em um campo com alto investimento do setor privado, os artistas

jovens recém “aceitos” no campo tem se desdobrado para realizar inúmeras atividades que vão da criação até a crítica de arte e inúmeras vezes se questionam se não teriam maior qualidade se fizessem menos atividades. E já percebem que embora a cidade experimente um renascimento cultural, suas condições de trabalho são vistas “sob os sinais de uma precariedade generalizada e um retrocesso das garantias sociais” (COBOS; BICCECI, 2011, p. 41), os salários são muito baixos e quase esses jovens artistas não têm tempo.

O artigo conclui que em um setor com tantos agentes, tendo um muito poderoso do ponto de vista do capital econômico – os investidores – seria fundamental que fossem estabelecidas intervenções públicas sólidas capazes de enfrentar de maneira firme as condições da contemporaneidade. O que significa oferecer alternativas concretas de proteção social aos jovens, agentes do campo da arte e da cultura. O caráter independente tem soado como circunstâncias precárias.

Esse artigo propõe uma outra lente que nos ajuda verificar com mais transparência os dados levantados, no campo. No Brasil, as PPC têm enfrentado uma oscilação entre programa neoliberais ou pós-neoliberais. Podemos dizer que há um ciclo que se alterna entre a busca de um Estado democrático que entende a cultura como diversa, livre e como um eixo do desenvolvimento e do aumento da qualidade de vida da população e de outro, a busca de um Estado mínimo que entende a cultura com instrumento/ ferramenta para se conseguir atingir parâmetros econômicos e financeiros melhores. A quem beneficia cada uma delas? Quais regiões são contempladas ou excluídas? Quais as consequências dessa opção de PPC, para o desenvolvimento de um sentido de nação? Qual é o papel das PPC em cada uma das situações e quais agentes estão participantes do campo em cada contexto? É isso que esse trabalho se propõe a refletir por meio da construção da estrutura e dinâmicas do campo teatral. E a necessidade desta reflexão sob a microanálise de um contexto (o periférico teatral) que nos permitirá reflexões diversas, para entendimento das práticas dos agentes do campo teatral (pergunta de pesquisa).

3.3 MÉTODO UTILIZADO

Esse trabalho é resultado de um percurso que se caracterizou pela constante interação entre teoria e dados do campo. A questão da desigualdade era um insight presente o tempo todo e a

aproximação com o campo no sentido de entender essa realidade, o contexto e a diferença entre as diversas realidades dentro do contexto – nos levou a essa aproximação com a estrutura teórica de Bourdieu, que estrutura campo, *habitus* e capital, sob o campo das Políticas Públicas de Cultura. Esse posicionamento traz consigo, segundo os estudiosos (ALVESSON; DEETZ, 2000), três etapas analíticas: (1) a visão ou intuição; (2) a crítica; (3) as redefinições transformativas sendo para isso, necessário optar por uma estratégia metodológica que permita a interpretação, que seja aberta e sensível à linguagem, consciente da identidade histórica, política, local, não autoritária e textualmente, consciente.

Por isso, esse trabalho se alinha à tradição qualitativa de pesquisa, apreendida na definição de Denzin e Lincoln (2000), como:

a atividade situada que localiza o observador no mundo. Ela consiste em um conjunto de práticas interpretativas e materiais que tornam o mundo visível. Elas transformam o mundo. Elas transformam o mundo em uma série de representações, incluindo notas de campo, entrevistas, conversas, fotografias, gravações e notas para si. Nesse nível, a pesquisa qualitativa envolve uma abordagem interpretativa e naturalista para o mundo. Isso significa que os pesquisadores qualitativos estudam as coisas nos seus contextos naturais, tentando criar sentido ou interpretar fenômenos nos termos dos significados que as pessoas conferem a eles (DENZIN; LINCOLN, 2000, p. 3, tradução minha).

Entendemos pesquisa qualitativa como não sendo exatamente a linguagem dos dados coletados, (que podem ser textuais ou/e numéricos), mas como sendo um processo emergente onde o pesquisador se reconhece como parte da produção do trabalho (DENZIN; LINCOLN, 2000; PRASAD, 2005). Assim como o agente do campo é orientado por seu *habitus* o mesmo ocorre com o pesquisador que é orientado por seu *habitus*, no processo de pesquisa. (BOURDIEU, WACQUANT; 2005), a reflexividade está presente, de maneira interativa, durante todo o processo de pesquisa pelo questionamento (1) daquilo que entendo do campo (o que sei) e (2) de como esse entendimento foi construído (como sei o que sei).

Como técnicas de investigação, optamos pela pesquisa documental e de entrevistas, de maneira a construir um contexto tanto a partir de informações institucionais (documentos institucionais) sobre o fenômeno estudado (BAYLEY, 2008) quanto dos agentes do campo cultural, que vivenciaram as tais políticas públicas. A técnica de análise dos documentos disponíveis é fundamental para esse tipo de trabalho (IBÁÑEZ, M., 1985). Por outro lado, tendo em vista a limitação da capacidade dos informantes se lembrarem exatamente do vivido, além da

possibilidade da memória humana deformar, alterar e/ou esquecer acontecimentos (VANSINA, 1982; CELLARD, 2008), a análise documental se coloca como o fato histórico institucional vivido e, no caso das PPC, revela o papel ocupado pelas mesmas nos diferentes períodos estudados, segundo a intenção do governo e da sociedade que o elegeu.

Optamos por entrevistas abertas e em profundidade, por entender que são as que melhor se adequam ao tipo de trabalho que estamos desenvolvendo, já que o nosso objetivo era o conhecimento e entendimento das práticas utilizadas pelos agentes localizados em municípios periféricos, pertencentes ao campo teatral, em resposta às PPC verticais. Assim, tínhamos um roteiro prévio (ALONSO, 1998) na mente, cuidadosamente elaborado anteriormente e cuidamos para que cada entrevistado pudesse se sentir à vontade para compartilhar sua experiência vivida. As entrevistas em profundidade intensivas foram realizadas com agentes privados do campo teatral (grupos teatrais) e gestores públicos de cultura com, pelo menos, mais de dez anos de atuação no campo. Essas consistiram em entender as dificuldades e facilidades vivenciadas e experienciadas ao longo dos anos de existência do grupo, suas práticas e também, a percepção que possuem de si mesmos enquanto periferia. As entrevistas tiveram como base o método de entrevista de profundidade (LEECH, GOLDSTEIN, 2002; BLEICH, PEKKANEN, 2013).

Abaixo, no QUADRO 3, apresentamos o perfil dos entrevistados. O leitor atento perceberá que não há entrevistados apenas dos municípios e grupos, objeto da pesquisa. Entendemos ser importante entrevistar os agentes do campo importantes no cotidiano dos nossos informantes, citados por eles. Assim, fomos formando uma rede de agentes culturais com mais ou menos poder, mas de relevância para a rotina dos grupos, em suas rotinas. Assim, foram entrevistados outros grupos culturais, gestores públicos e privados de cultura, da capital e das localidades periféricas, conforme iam aparecendo no trabalho, segundo a narrativas dos nossos informantes.

Quadro 3
Perfil dos entrevistados

Nome*	Idade	Sexo	Cidade onde Reside	Atuação Profissional	Nacionalidade	Município de Atuação	Cor
Maria	49 anos	F	SJCampos	Atriz a e proprietária de teatro	Brasileira	SJCampos	Branca
Antônio	50 anos	M	SJCampos	Ator e proprietário teatro	Brasileiro	SJCampos	Branca

continua

Joaquim	46 anos	M	SJCampos	Ator e proprietário teatro	Brasileiro	SJCampos	Branca
Ana Maria	47 anos	F	Araçuaí	Gestora pública Cultura	Brasileira	Araçuaí	Negra
Fernando	67 anos	M	SJCampos	Ator, diretor e proprietário Teatro	Brasileiro	SJCampos	Branca
Clara	46 anos	F	SJCampos	Gestora Pública SJC	Brasileira	SJCampos	Branca
Silvio	38 anos	M	São Paulo	Gestor Público Cultura Estado SP	Brasileiro	Estado de SP	Branca
Carlos	47 anos	M	SJCampos	Gestor Público Cultura Município SJC	Brasileiro	SJCampos	Branca
Alessandro	34 anos	M	SJCampos	Gestor Público Cultura Município SJC	Brasileiro	SJCampos	Branca
Mário	66 anos	M	BHTE	Gestor Público de Cultura / MINC/	Brasileiro	BHTE	Branca
Cabriel	28 anos	M	Capelinha	Ator, Diretor e Gestor privado de cultura, funcionário público da Prefeitura	Brasileiro	Capelinha	Branca
Geraldo	70 anos	M	Rubim	Gestor Privado de Cultura	Brasileiro	Vale do Jequitinhonha	Branca
Raimundo	50 anos	M	BHTE	Gestor Privado de Cultura	Brasileiro	Vale do Jequitinhonha	Branca
Francisco	79 anos	M	Araçuaí	Gestor Privado de Cultura, Frei Franciscano e estudioso	Holandês	Araçuaí	Branca
José Carlos	51 anos	M	Araçuaí	Ator, Funcionário Público e Gestor Privado de Cultura.	Brasileiro	ARAçuaí	Branca
Flor Bela	39 anos	F	Brasília	Gestora Público Cultura Estado MG	Brasileiro	Estado de MG	Preta
Nestor	38 anos	M	Três Corações	Gestor Público Cultura Estado MG	Brasileiro	Estado de MG	Branca
Luz da Lua	55 anos	F	Almenara	Contadora de História, Professora e Gestora Privada de Cultura	Brasileiro	Rubim, Vale Jequitinhonha	Branca
Arthur	57 anos	M	BHTE	Gestor Público e Privado de Cultura em MG	Brasileiro	BHTE	Branca
Ernesto	58 anos	M	Campinas	Gestor Público de Cultura	Brasileiro	Campinas	Branca
Antonello	73 anos	M	SJCampos	Gestor Público Cultura Município	Brasileiro	SJCampos	Branca
Camilo	70 anos	M	BHTE	Gestor Público de Cultura. Foi Ministro de Cultura em dois governos do período estudado.	Brasileiro	BHTE	Branca
Nélio	42 anos	M	BHTE	Ator, Diretor e Gestor Privado de Cultura	Brasileiro	BHTE	Branca

continua

Maria Francisca Antonieta	28 anos	F	BHTE	Gestora Privada de Cultura	Brasileira	BHTE	Branca
Diogo	51 anos	F	Araçuaí	Artista/ Gestor Privado de Cultura	Brasileira Brasileiro	Araçuaí	Branca
Tereza	37 anos	M	Araçuaí	Artista/ Gestor Privado de Cultura	Brasileira	Araçuaí	Negro
Amudena	49 anos	F	BHTE	Artista/ Gestora Privada de Cultura	Espanhola	BHTE	Branca
Pillar	37 anos	F	Madri	Gestora Pública de Cultura	Espanhola	Madri	Branca
Carlos	43 anos	F	Salamanca	Atriz/ Gestora Privada de cultura	Espanhola	Salamanca	Branca
Pedro	45 anos	M	Salamanca	Ator/ Gestor de Cultura	Espanhola	Salamanca	Branca
Ana	56 anos	M	Getafe	Diretor/ Ator/ Gestor Privado de cultura	Argentino	Getafe	Branca
Sofia	46 anos	F	Salamanca	Gestora Privada de Cultura	Espanhola	Salamanca	Branca
Oscar	38 anos	F	Madri	Gestora Pública de Cultura	Espanhola	Madri	Branca
Adriano	50 anos	M	Madri	Gestor Público de Cultura	Espanhol	Madri	Branca
Azucena	50 anos	M	Getafe	Gestor Privado de Cultura	Espanhol	Getafe	Branca
Juan	42 anos	F	Madri	Gestora Privada de Cultura	Espanhola	Madri	Branca
Matheo	58 anos	M	Madri	Gestor Público de Cultura	Espanhol	Madri	Branca
Miguel	51 anos	M	Madri	Gestor Público de Cultura	Português	Madri	Branca
Rosa	32 anos	M	Salamanca	Gestor Privado de Cultura	Espanhol	Salamanca	Branca
Belén	50 anos	F	Madri	Gestora Privada de Cultura	Espanhola	Madri	Branca
Luis	42 anos	F	Madri	Gestora Privada de Cultura	Espanhola	Salamanca	Branca
Castro	42 anos	M	Salamanca	Gestor Público de Cultura/ Educação	Espanhol	Salamanca	Branca
Daniel	66 anos	M	Salamanca	Gestor Público de Cultura/ Educação	Espanhol	Salamanca	Branca
Jacinto	50 anos	M	Getafe	Ator/ Gestor Privado de Cultura	Espanhol	Getafe	Branca
Pablo	64 anos	M	Salamanca	Gestor Privado de Cultura/ Educação	Espanhol	Salamanca	Branca
Enrique	39 anos	M	Getafe	Gestor Público de Cultura	Espanhol	Getafe	Branca
Marcos	53 anos	M	Salamanca	Gestor Público de Cultura/ Educação	Espanhol	Salamanca	Branca
	48 anos	M	Palma de Mallorca	Gestor Privado de Cultura	Espanhol/ Sueca	Madri	Branca

Fonte: dados da pesquisa da autora, 2019.

Obs.: * Foram utilizados pseudônimos para garantir o anonimato dos informantes.

O trabalho de pesquisa foi longo e buscou reconstruir um contexto para melhor compreendê-lo. De março de 2016 a junho de 2019. No primeiro ano, diariamente, falei com um agente do campo, na região do Vale do Jequitinhonha. Em São José dos Campos, o trabalho de pesquisa foi de março de 2017 a julho/2019. Também realizamos observação participante no Fórum de Cultura, a partir de janeiro de 2017. Também acompanhamos os debates deste mesmo fórum via *Facebook* e *WhatsApp*. Consideramos importante essa participação via redes sociais porque tem sido espaços de encontro e discussões que preparam os participantes para os encontros presenciais além de haver se mostrado como uma possibilidade de entender a relação entre os agentes do campo estudado.

3.4 CONSTRUÇÃO DO OBJETO

A construção do objeto é uma etapa essencial no processo de pesquisa (BOURDIEU; WACQUANT, 2005). Essa construção representa um rompimento com o objeto pré-construído pelo senso comum, o “real” percebido como um estatuto ontológico, em direção a uma construção mental do pesquisador definida “em função de uma problemática teórica que permita submeter a uma interrogação sistemática os aspectos da realidade colocados em relação entre si pela questão que lhes é formulada (BOURDIEU, 2003). Assim, a partida se dá pelo “real” que vai sendo questionado sistematicamente à medida que a pesquisa evolui e por isso, a construção do objeto não finaliza com a escolha do contexto e com as primeiras idas a campo, mas acompanha o pesquisador, ao longo do trabalho.

O contexto dessa pesquisa são as relações que ocorrem no campo teatral identificado geograficamente, em 4 municípios, dois brasileiros e dois espanhóis: Araçuaí, São José dos Campos, no Brasil e, Getafe e Salamanca, na Espanha. A escolha destes municípios se deu em virtude de motivos variados e diversos. No Brasil, a escolha destes municípios se deu primeiramente, devido à (1) possibilidade de uma pesquisa lado a lado dos agentes do campo, devido a uma proximidade física com os agentes do campo, nos lugares (2) as cidades estavam situadas distantes das capitais de seus estados e apesar de apresentar desenvolvimento econômico tão distintos, os problemas vivenciados pelos agentes do setor cultural pareciam muito similares; (3) O fato das cidades possuírem características distintas em relação à localização geográfica em relação à capital de seus estados, mas também às suas características de desenvolvimento econômico, humano e cultural, nos pareceu uma rica possibilidade de

entender melhor essa topografia social, forjada na desigualdade, talvez fruto de outras políticas públicas. Topografia social é a representação do mundo social “em forma de um espaço (a várias dimensões) construído na base de princípios de diferenciação ou de distribuição constituídos pelo conjunto das propriedades que atuam no universo social considerado.

Na Espanha, estando em Madrid a capital federal e do seu Estado, optamos por escolher municípios cujas características de localização geográfica, mas também de desenvolvimento econômico, humano e cultural, quanto econômicas fossem distintas entre si. Assim, depois de algumas entrevistas exploratórias com pessoas do campo teatral, definimos por Salamanca e Getafe. Não pretendemos fazer uma análise comparativa entre as cidades e suas políticas culturais, exatamente, mas entender a reação dos agentes às PPC e como elas chegam até esse agente que chamamos periféricos em dois países, o Brasil, e a Espanha. Entender as práticas destes agentes periféricos diante das PPC de maneira a buscar possibilidades de pertencer ao campo e ser legitimado no mesmo. A escolha das cidades se deu: (1) pela possibilidade de buscar uma rede de agentes culturais nessas cidades a partir de conhecidos e gente da área que abriria caminho a realização do trabalho, que foi o que aconteceu; (2) Diante das opções que tínhamos, escolhemos municípios que sinalizavam similaridades aparentes e que valeria a pena conhecer sob o olhar do campo teatral.

O ponto de partida para o trabalho foi o incômodo vivenciado com gestora cultural no Estado de Minas Gerais, quando as desigualdades entre os municípios eram (e ainda são) imensas, tanto no que diz respeito à produção cultural, à possibilidade de circulação, quanto à capacidades das PPC em abraçarem ou, de pelo menos, se disponibilizarem a todos os agentes do campo. A ideia é de que as PPC possam, juntamente com outras PP, pavimentar a redução das diferenças.

Tendo em vista nossos objetivos primário e secundários, entendemos a localização geográfica não é determinista, mas se ela é socialmente construída (Lefebvre, 2013) vai refletir as intenções declaradas ou não dos governos o campo de forças entre governo e sociedade/ comunidade/ cidade. E essa tensão de forças influencia no contexto dos agentes, no campo levando-os, mesmo que em posições do campo de poder distintas, a adotarem práticas comuns em resposta, sobretudo, aos efeitos das ações – estratégias, conforme Certeau (1998) - do campo de poder.

Para responder a pergunta da pesquisa, realizamos entrevistas em profundidade com cada membro dos grupos artísticos pesquisados. Também entrevistamos outros artistas ou gestores públicos citados por eles nas entrevistas, agentes pertencentes a instituições ou individuais, com quem em algum momento tiveram algum contato e que consideraram importante para a trajetória do grupo. Também buscamos entender o contexto recorrendo a documentos formais dos governos, estatísticas de dados culturais do município e do estado a que pertencem os grupos para entender a realidade do setor em relação à realidade do grupo entrevistado, além de artigos de jornais locais. Tudo isso para a construção do campo a partir da identificação dos agentes participantes, para entender o nível de participação, o posicionamento dos mesmos e suas relações do campo teatral a qual pertencem. Por isso, há casos de informantes nas metrópoles e até em municípios distintos dos pesquisados. A rede do campo foi percorrida durante o processo de coleta de dados via entrevistas.

Em São José dos Campos, ainda participei do Fórum do Litoral, Interior e Grande São Paulo (FLIGSP), que conta com a participação de grupos de teatro de 80 municípios do interior e do litoral. Um fórum criado para mobilização conjunta do campo teatral e visando pressionar o governo estadual para que valorize a cultura. Valorização essa vista pelos participantes como o direito de ter “acesso e amplo a programas e verbas públicas estaduais, bem como as condições de desenvolvimento de trabalho artístico em suas cidades e regiões[...]” (FLIG-SP, 2020). Pude acompanhar por três anos (2016-2019), as trocas de mensagens, via *email*, do grupo, algumas reuniões presenciais, que aconteceram em São José dos Campos. Fui incluída no grupo como uma pesquisadora da área cultural, conforme pedido feito por um membro do grupo, aos administradores, mas me chamavam de professora por me relacionar ao meu trabalho no Instituto Federal de São Paulo (IFSP), *campus* Jacareí.

3.5 ESTRATÉGIA METODOLÓGICA: DEFINIÇÕES TEÓRICAS

As escolhas teóricas desta tese possuem relação com a evolução do trabalho de campo desenvolvido e a definição do objeto. Acompanhando os estudos de política pública em cultura de (CANCLINI, 2006; YÚDICE, 2002; SEMPERE, 2010; BARBERO, 2010; FURTADO, 1978; 1984, 1986) meu trabalho possui dois níveis: um macro e outro *meso*.

O nível macro, relativo ao campo em análise refere-se à teoria da praxiologia reflexiva de Bourdieu que se constitui na teoria que respalda e habilita a identificação e a compreensão das práticas realizadas pelos agentes e suas respectivas posições sociais no campo de poder, a partir das diversas interações desses agentes, no campo. Também utilizei da teoria de Certeau (1998) teórico das práticas cotidianas, na sua análise de estratégia e tática, nos permitindo entender as práticas dos agentes periféricos (táticas) diante das PPC implementadas pelo poder central (estratégias) dentro de uma visão de poder, de um lugar não menor, mas com um elã de esperança apostando na inteligência e na inventividade do mais fraco. Essas teorias constituem lentes teóricas, através das quais procurarei iluminar o fenômeno social em estudo.

Minha tentativa de contribuição com essa tese se dá, no nível médio, particularmente nos estudos sobre Políticas Públicas de Cultura e sua ação nas cidades chamadas de periféricas. Meu principal argumento é de que essa linha teórica tem produzido análises que tomam, majoritariamente, os recursos oferecidos pelas políticas públicas elaboradas (sejam eles financeiros, produtos, serviços ou narrativas) e implementadas como suficientes para o usufruto dos agentes daquele setor, nas regiões e seus diversos lugares. Isso sem levar em conta as dinâmicas por trás: (1) das práticas realizadas pelos agentes periféricos de maneira a se manterem e influenciarem, quando possível, no campo social ao qual pertencem; (2) de como esses diferentes agentes, localizados em municípios e localidades com portes e realidades distintas, se “ajeitam” livremente e sem muito planejamento, mas de maneira orquestrada no sentido de responder às políticas públicas implementadas, influenciando no contexto de maneira a “fazer parte” do poder institucionalizado. Assim, pareceu-me válido avançar o estudo buscando o entendimento dessas micro-práticas e dinâmicas por trás da institucionalidade dos dados estatísticos das políticas públicas. Práticas que poderão se refletir nas definições de agendas das PPC e como consequência nos recursos ofertados pelas políticas públicas. A apropriação da praxiologia será no sentido de contribuir para esse avanço.

3.6 COLETA DE DADOS

O período de coleta de dados foi longo e teve uma parte exploratória, mais livre, mas o período principal se deu entre março de 2016 a junho de 2019. É importante explicitar que iniciei a coleta de dados sem um entendimento delineado sobre o campo e o tempo todo, estive (e continuo) entendendo os limites teóricos relevantes deste campo, para essa tese. O objeto e o

problema de pesquisa saíram a partir da interação com o contexto e por isso, quando saí a campo não tinha exatamente claro o que buscava pesquisar exatamente. As questões da pesquisa foram sendo desenvolvidas, reformuladas e aprimoradas a partir do momento em que a pesquisa foi tomando maior profundidade.

A estruturação da coleta de dados foi orientada pela minha apropriação da praxiologia bourdiana no sentido de produzir uma contribuição para os estudos relativos a PPC a partir da perspectiva de agentes periféricos do campo, como parte de um esforço para entender as dinâmicas sociais complexas que envolvem a PPC.

Tendo em conta a orientação praxiológica e etnográfica com o intuito de construir as dimensões analíticas referentes a funcionamento e estrutura do campo, utilizei três principais fontes de dados, conforme QUADRO 4, abaixo. A opção por múltiplas fontes de dados teve como objetivo complementar uma a outra buscando as diferentes perspectivas dos agentes do campo, acessando as diferentes dimensões analíticas em questão, sob a voz e o lugar desses diversos agentes.

Quadro 4
Dimensão de Análise Utilizadas neste Trabalho

Fontes de Dados	Dimensões de Análise	
	Estrutura do Campo	Dinâmica do Campo
Entrevistas	X	X
Dados documentais e de Arquivos.	X	
Acompanhamento de grupos de discussões via whatsapp e facebook.	X	X

Fonte: Autora, 2019.

3.6.1 Entrevistas

As entrevistas foram as principais fontes de dados da tese. Partimos do entendimento de que a entrevista é uma conversa prolongada (SCHATZMAN, STRAUSS, 1973). Definida por Denzin (1970) como sendo um encontro, possui regras próprias que a diferenciam de um diálogo cotidiano e tem características específicas tais como: possui expectativas explícitas, um ocupa o lugar do que fala e o outro o lugar do que escuta; o entrevistador deve fomentar participação do entrevistado solicitando informações sem o contradizer. Por outro lado, o entrevistado legitima a posição do entrevistador e lhe garante a função de organizar e manter o diálogo

(VALLES, 1997). Para os dois sujeitos ali, há o entendimento claro de que há um objetivo ali a ser atingido (URRACO, 2007) em termos de obtenção de informações.

Consideramos para nós, a entrevista aberta, em profundidade, a que melhor se ajustava ao nosso trabalho, já que nossa pretensão é conhecer um campo, seus agentes, seus limites e extensão. Consideramos importantes as etapas comunicativas que Alonso (1998) e Bauer (1996) propõem orientando nas formalidades de planejar e conduzir as entrevistas. Assim, a elaboração de uma pergunta inicial é fundamental para dar um equilíbrio, é quase uma ferramenta de equilíbrio entre os dois interlocutores (IBÁÑEZ, J., 1986). Do mesmo modo, todo o repertório de estratégias, transações, recursos gestuais e outros elementos da linguagem fazem parte do jogo social da entrevista que ajudam a manter esse equilíbrio estável.

Foi realizada com antecedência, uma estruturação das entrevistas, com a definição dos tópicos a serem abordados durante o diálogo que seria estabelecido com o informante (ALVESSON, 2003). O campo cultural já era conhecido, mas dada as diferenças geográficas e, por conseguinte, culturais, de legislação institucional, tivemos muitas vezes que mais do que estudar leis e buscar informações em páginas de internet, tivemos que solicitar algumas reuniões com agentes públicos ou privados para entender a questão institucional formal que prevalecia ali, no lugar em que estávamos. Foi assim em São José dos Campos e em Salamanca. Esse tipo de reunião era, geralmente, realizada com gestores culturais públicos e de carreira, atuantes nas instituições governamentais e efetivos, por mais de dez anos de experiência. Estávamos conscientes de que as ocorriam como um encontro de dois agentes do campo, ocupantes de posições distintas, inclusive, a minha posição, com pesquisadora.

Foram elaborados dois tipos de roteiro: um para gestores públicos de cultura e outro para artistas e gestores culturais atuantes em seus grupos de teatro. Todas as entrevistas foram pós-estruturalistas, que consiste no engajamento em um diálogo – mediado pelo roteiro semi-estruturado – que levava em conta o posicionamento ocupado pelo informante e buscando explorar sua experiência vivida.

No Brasil, as entrevistas ocorreram nos municípios de Araçuaí, Belo Horizonte e São José dos Campos, entre os períodos de maio de 2016 a junho de 2019. Mesmo estando na Espanha,

algumas entrevistas foram realizadas via Skype. Na Espanha, as entrevistas ocorreram nos municípios de Madri, Salamanca e Getafe entre os meses de outubro / 2018 a junho/2019.

As primeiras entrevistas foram obtidas a partir de indicações por pessoas da área de cultura nos municípios que iam indicando umas às outras, formando assim, uma rede de entrevistados. As primeiras indicações partiam, geralmente, de algum gestor público que era convidado para contar a história sobre o campo cultural do seu município. Foram ouvidos gestores públicos, privados, atores com empreendimento privado de cultura. Um aspecto diferenciado de uma das cidades, Salamanca, na Espanha, foi necessário incluir na pesquisa, vice reitores universitários (dois, sendo um de cada Universidade) das maiores Universidades da cidade. A tradicional Universidade de Salamanca que completou 800 (oitocentos) anos em 2018 e a também tradicional Pontifícia Universidade sendo a primeira pública e a segunda privada. Ambas participam por meio de seus Vice Reitores, da gestão municipal de cultura do município, um fato curioso e que fala muito sobre a cidade e a importância da cultura para a mesma.

As entrevistas tiveram como base o método de entrevista de profundidade (LEECH, GOLDSTEIN, 2002; BLEICH, PEKKANEN, 2013). Foram ao todo quarenta e oito informantes. Oito deles me concederam duas entrevistas, sendo dois em Araçuaí, três em São José dos Campos, um em Getafe e um em Rubim e outro em Salamanca, totalizando na realidade, 56 entrevistas analisadas. Cada entrevista teve uma média de uma hora e quinze minutos, totalizando aproximadamente, setenta horas de entrevistas realizadas com gestores privados (grupos teatrais) e gestores públicos das três esferas do poder, com mais de dez anos de experiência no campo teatral/ cultural. Essas entrevistas consistiram em entender as dificuldades e facilidades vivenciadas longo dos anos de existência do grupo, suas práticas e também, a percepção que possuem de si mesmos enquanto periferia.

3.6.2 Dados documentais e de Arquivos

Os dados documentais são extremamente utilizados para pesquisas em PPC. Afinal, é uma possibilidade de refazer o ambiente institucional no momento da criação de uma lei, por exemplo, quando se pode recuperar as forças que agiam pela sua aprovação e aquelas que agiam contrariamente, é possível, por meio dos artigos de jornais diversos, ter uma ideia de como a sociedade em suas diferentes classes sociais, entendia e respondia à possibilidade da ocorrência

de tal realidade. Os dados documentais complementam a perspectiva sobre as propriedades estruturais do campo e permite entender melhor o contexto, no tempo e no lugar onde os fatos ocorreram.

É conveniente que se faça distinção entre a documentação de corte científico que fundamenta a pesquisa e seus objetivos. Há também uma outra documentação, complementar que independente de sua cientificidade (como os jornais, revistas, páginas na internet) fornece informações relevantes sobre o contexto, sua dinâmica e estrutura. Assim, conforme Marín Ibañez (1985) deve –se recorrer a todos os documentos que estejam relacionados ao nosso problema. O texto escrito apresenta inúmeras vantagens: é estético, pode ser copiado e compartilhado com outros pesquisadores ou interessados e utilizado tantas vezes quanto se necessite.

Podemos definir a análise documental como um conjunto de operações pelas quais se representa o conteúdo de um documento sob uma forma diferente da sua original, a fim de facilitar sua consulta ou localização (CHAUMIER, 1971).

Neste trabalho, realizamos um trabalho metucioso principalmente, relativo às leis de incentivo à cultura. Procuramos em cada Lei, encontrar seu documento de proposição, as justificativas e as mudanças ocorridas desde a criação das mesmas. Nas três esferas da administração pública: municipal, estadual e federal, podemos constatar mudanças nas leis de incentivo à cultura conforme o partido que assumia o governo. Foram analisados 62 (sessenta e dois documentos) o que somou aproximadamente 930 páginas analisadas.

O que mais nos chamou atenção nesse processo, foi perceber que geralmente, as mudanças são pequenas do ponto de vista formal, mas com consequências imensas no plano prático de funcionamento e participação dos agentes. Há poucas ações extremas, como visto no governo federal em 2019, como a extinção do MinC. Geralmente, as ações são mais sutis e que passam despercebidas para o agente pouco atuante.

Nossa coleta de dados somou também 132 (cento e trinta e duas) fotografias, anotações de campo em 65 (sessenta e cinco) páginas transcritas, 16 (dezesesseis) espetáculos, sendo 12 (doze) ao vivo e 4 (quatro) gravados

3.7 ANÁLISE DE DADOS

As análises estão condicionadas pelas decisões teóricas e metodológicas tomadas anteriormente pelo pesquisador. Uma pesquisa qualitativa, como esta, que se pretende compor um campo teatral, entendendo quais são os agentes, como se constitui o seu campo de força, nos conduziu a optar pela análise sociológica do discurso (IBÁÑEZ, M., 1985; ALONSO, 1998; CONDE, 2009). É fundamental entender que há dois tipos de análises veiculadas com essa: a textual ou informacional e a contextual ou estrutural. Esses dois tipos de análise não são em si mesmas, análises sociológicas.

O primeiro, textual ou informacional, é o mais imediato e descritivo. Está centrado na dimensão denotativa e manifesta do próprio texto, no plano do seu enunciado. Sua unidade central é a palavra e é em torno dela que se estabelece o objetivo de sistematizar, tematizar, quantificar e tabular. O nível contextual ou estrutural se centra na coordenação e conjugação das unidades significativas. O nível contextual ou estrutural se centra na coordenação e conjugação das unidades significativas elementares do texto com a pretensão de compreender o discurso, seu objetivo. Esse nível se baseia no plano da enunciação e considera o discurso como um fato ou acontecimento singular. Partimos da ideia de que toda forma de interação falada sendo formal ou informal e qualquer tipo de texto escrito é um discurso. (GILBERT; MULKAY, 1984) e que apenas funciona graças a existência de um contexto. Sendo esse contexto o que lhe outorga um certificado de realidade (ALONSO, 1998) e está estreitamente vinculado com a noção de campo de Bourdieu. Composto por uma série de relações de força e interesses que marcam posições e configuram o sentido da estratégia discursiva de quem fala.

A lente teórica utilizadas para a nossa análise está em Certeau (1998) com o entendimento das ações dos agentes periféricos, chamados por ele de táticas, em relação a um agente de maior poder, dominador do campo, o Estado e suas estratégias, no que diz respeito às implementações e efeitos das PPC.

A estrutura do campo foi determinada com o auxílio do procedimento analítico da tabela quadrada (FIGURA 3), abaixo apresentada, de propriedades estruturais dos agentes. Todas as informações foram retiradas do contexto, principalmente das entrevistas e análise documental.

O preenchimento da tabela ofereceu a definição de campo e permitiu a análise posterior de sua dinâmica.

Figura 3
Tabela quadrada

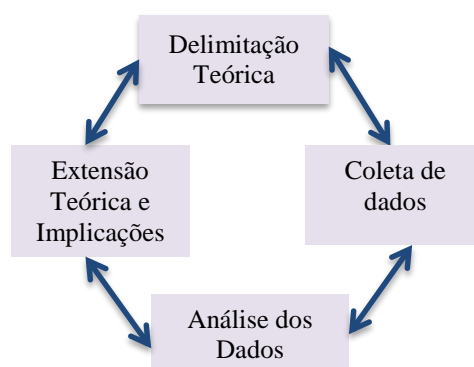
Agentes	Representações e Disposições	Interesses e Ideologias	Quantidade de Capitais (poder)
Gestores Públicos			
Gestores Privados			
	Similaridades e Diferenças	Coexistência e Conflitos	Estratégias de Conversão

Fonte: Autora, 2020.

Após a análise das propriedades dos agentes procedi à análise das dinâmicas do campo, analisando as diferentes práticas cotidianas dos agentes, como elas se relacionavam e de que maneira se materializam no espaço em questão e as suas consequências. Para codificar essas dinâmicas, utilizei do Atlas T.I que permitiu identificar parâmetros para análise. Todos as entrevistas e anotações de campo, transcritas, foram inseridas no atlas TI e fizemos 35 categorizações que posteriormente foram agrupadas em 9 categorizações superiores.

Todo o tempo da análise, percorremos as etapas de delimitação teórica, coleta e análise de dados, extensão teórica e implicações de uma maneira cíclica conforme a FIGURA 4 ilustra.

Figura 4
Etapas do Processo de Análise dos Dados



Fonte: Autora, 2020

A análise se baseou na análise do discurso sociológico e na estrutura analítica que emerge a partir da praxiologia bourdiana. Desta maneira, os dados foram analisados em constante interação entre as partes e o todo de modo a definir a estrutura do campo e analisar as dinâmicas de funcionamento do mesmo, sob a ótica do agente periférico do campo.

3.8 INTERPRETAÇÃO E DISCUSSÃO

Com o auxílio da praxiologia social, buscamos compreender as estratégias e movimentos incorporados no dia a dia dos agentes atuantes no campo teatral, bem como entender as práticas e os processos escondidos por trás da dinâmica naturalizada, (1) de produção de práticas a partir das políticas públicas, (2) de recursos distintos e de movimentos diferenciadores por parte dos agentes periféricos. A partir desse entendimento, a discussão dos resultados deverá se focar em estender as discussões teóricas sobre as características e mecanismos influenciadores dos agentes periféricos do campo, além das práticas utilizadas por estes agentes, no sentido de obter legitimação no campo teatral, a partir das PPC implementadas.

4 RESULTADOS: ESTRUTURA DO CAMPO TEATRAL

Para delinear o campo teatral, faremos, primeiramente, a identificação dos seguintes agentes no campo: (1) Gestores públicos de cultura (que são os funcionários técnicos de secretarias ou departamentos em funcionamento, fruto do processo de institucionalização da cultura, em qualquer nível de governo, incluindo federal, estadual ou municipal. Isso porque nosso entendimento é de que todas as decisões referentes a PPC perpassam o lugar, as cidades, que é onde se estabelecem os agentes do campo que estamos delineando; (2) Gestores privados de cultura (abrangendo atores, atrizes, proprietários de teatro, críticos de teatro, empresas patrocinadoras e seus gestores, e todo agente que atua no campo e influencia no mesmo (BOURDIEU; WACQUANT, 2005); (3) Consumidores de Cultura, que, neste estudo, serão vistos sob a ótica dos gestores públicos e privados de cultura, não tendo sido objeto de análise nesta tese. Entendemos que, a partir da compreensão que possuem do público, muitas das ações/práticas elaboradas pelos agentes são determinadas também pelo tipo de público que possuem, como esses agentes veem seus públicos e, ainda, as facilidades e dificuldades envolvidas no relacionamento; (4) A história das cidades onde os grupos se estabelecem, onde estão constituídos. Toda essa constituição dar-se-á sob o olhar dos agentes do campo teatral, localizados em municípios periféricos

Uma vez definidos os agentes, deveremos entender no nosso processo de pesquisa e análise, as representações e disposições, as similaridades e diferenças, interesses e ideologias, bem como parcerias e conflitos e quantidades de capitais e estratégias para conversão.

Configurar o setor de teatro como um campo no sentido de Bourdieu (2002, 2003) pressupõe inicialmente um conflito entre os agentes que serão analisados, e, ainda, esses agentes devem ter interesses e influências diretas no espaço social que o compõe. O nosso esforço será o de mostrar a coexistência dos interesses entre esses agentes e suas ações no campo.

Bourdieu (2008) define lugar como sendo:

O lugar pode ser definido absolutamente como o ponto do espaço físico onde um agente ou uma coisa se encontra situado, tem lugar, existe. Quer dizer, seja como localização, seja, sob um ponto de vista relacional, como posição, como graduação em uma ordem. O lugar ocupado pode ser definido como a extensão, a superfície e o volume que um indivíduo ou uma coisa ocupa no espaço físico, suas dimensões, ou melhor, seu entulhamento (como às vezes se diz de um veículo ou de um móvel). (BOURDIEU, 2008, p. 160).

Assim, neste trabalho, quando nos referirmos ao lugar, estamos considerando que o espaço físico é também uma construção social, e não meramente um pano de fundo (LEFEVBRE, 2013); em virtude disso, o lugar ocupado no espaço físico, na região, na cidade influencia, em alguma medida, o posicionamento no campo social. Essa é a questão dos periféricos, o cerne do nosso trabalho.

4.1 CAMPO TEATRAL E SEU CONTEXTO SOCIAL

Neste capítulo, estruturaremos o campo teatral, a partir, sobretudo, do relato dos agentes do campo, nos seus lugares¹³. Para lugares, poderemos utilizar os termos cidade, município ou lugar (sempre). A intenção é dar voz a esse agente. É permitir que ele se apresente e se revele por meio de seu cotidiano.

Inserimos algumas informações institucionais de maneira a contribuir em alguma medida com a construção do contexto, embora seja o agente periférico responsável por orientar a estruturação deste campo.

4.1.1 História das cidades e dos agentes do campo teatral

4.1.2.1 Araçuaí – Vale do Jequitinhonha

“Nós somos o vale/ Nós valemos mais pelo que somos/ Menos pelo que temos/ Sendo assim e assim sendo/ Sempre valeremos.”
Gonzaga Medeiros (Poeta do Vale do Jequitinhonha)

¹³ Quando nos referimos a lugar, podemos também utilizar os sinônimos de cidade e município, sempre com o mesmo significado.

FOTOGRAFIA 1 – Fotografia de Estrada de Acesso a Araçuaí



Fonte: Vilmar Oliveira, 2017.

FOTOGRAFIA 2 – Fotografia de grupos de teatro/ artes da cidade de Araçuaí



Fonte: Arquivo da Autora/ Grupos de teatro, 2017.

Araçuaí está localizada no Nordeste do estado de Minas Gerais, na microrregião do Médio Jequitinhonha, bem no centro do Vale do Jequitinhonha, distante 678 km da capital Belo Horizonte.

Com quase 37.000 habitantes, teve sua origem no século XIX e tem como seus fundadores canoieiros, imigrantes, meretrizes e trabalhadores que, expulsos de um povoado fundado pelo padre Carlos Pereira de Moura, na confluência dos rios Jequitinhonha e Araçuaí, saem em fuga, subindo o rio Araçuaí até acharem abrigo na Fazenda Boa Vista, de Luciana Teixeira. Atraídos pelas mulheres, os canoieiros mudaram de porto, e a região foi se desenvolvendo. Luciana fez doação de parte de suas terras, as quais, em 1857, foram elevadas à categoria de Distrito, em 1857 e, em 1871, à categoria de cidade. O nome é de origem indígena e quer dizer Rio das Araras Grandes (IBGE Cidades, 2019).

A população de Araçuaí é formada por diversas etnias, em sua maioria negra, parda e de origem indígena (IBGE 2013).

a) Ana Maria

As artes cênicas no Vale do Jequitinhonha é algo que ainda é amador pelas deficiências que existem, por não ter uma formação em artes cênicas e por isso não temos um termômetro para avaliar se o que estamos fazendo é bom ou ruim... quando você faz teatro, faz porque aprendeu na escola e por algum motivo você continua se identificando no grupo, você continua reproduzindo algo que tem sentido. As artes cênicas, elas exigem muito no sentido de produção também. Uma das questões que a gente se pergunta é sobre quem vai dirigir. Quando fizemos “Jequiticanta”, ou nos espetáculos do Vozes os que deram certo mesmo, que recebemos até prêmio e tivemos uma projeção vamos dizer assim... nacional e internacional, foi aí que a ficha caiu. Foi a partir do momento que a gente tinha o recurso, contratou um diretor de fora que fez teatro universitário em Belo Horizonte por indicação de Fernando Limoeiro, que é apoiador da arte cênica no Vale do Jequitinhonha que é professor na UFMG e nos indicou Carlos Delgado, que tava até recém-formado e que apostou na gente ... meio contrato em risco porque a gente não tinha o dinheiro e na hora, ele assumiu o contrato em nos dirigir na época (ANA MARIA, Araçuaí, 2016, informação verbal).

Conheci Araçuaí em 2007 sediando um curso para gestores culturais oferecido pela Secretaria de Cultura do Estado de MG. Estavam presentes gestores públicos e privados de cultura da região, das diversas localidades próximas dali. Muito me chamou a atenção a força cultural e artística do povo. O curso foi finalizado com pipoca, pão de queijo, cachaça, dança e teatro. Retornando em 2015, para trabalhar nessa cidade, encontro com Ana Maria que me diz: “Simone, vamos fazer alguma coisa juntas, agora que você está aqui no IFNMG” e completou: “O Vale já foi muito estudado, agora, a gente não quer mais só ser estudado, a gente quer estudar” (ANA MARIA, Araçuaí, 2016, informação verbal). E mesmo me recebendo para uma pesquisa, me recebeu com aquele carinho acolhedor, com um sorriso grande e com muita esperança de que a presença de uma instituição de ensino federal na cidade e pesquisadores da

área cultural pudesse significar mudanças para o setor da cultura e, claro, para sua vida. (Apontamentos do meu diário de bordo, 02 de setembro de 2016).

Como visto, Ana Maria é uma atriz que, atualmente, é também concursada da Prefeitura de Araçuaí e atua no setor de Cultura do município como técnica da divisão de cultura do município, além de ser ex-diretora e atual gestora do FECAJE. Iniciou sua vida no teatro logo no início da década de 1980. Em 1984 fez o espetáculo Jequiticanta, que circulou pelo Brasil, mas não pelo Vale do Jequitinhonha, por falta de verba. O espetáculo foi apresentado por mais de 10 anos. Um caso raro para espetáculos da região.

Ana Maria fala logo no início da conversa, referente à percepção que tem de que o teatro que faz não é profissional. Há falhas na técnica, na formação e entende ser a formação profissional em artes cênicas o caminho para mudar essa realidade. Tem a clara compreensão de que a possibilidade de contratação de um diretor teatral, vindo da capital do estado, oferece novas oportunidades para o grupo. Esse diretor, recém-formado, é a figura capaz de contactar a realidade do teatro feito ali na região a uma estética mais global, apontando o que é “bom” e o que “não é”. E assim, mesmo com atores com pouca experiência e sem formação consegue-se a montagem de um espetáculo teatral que ficou em cartaz por mais de 10 anos e ganhou alguns prêmios. Nessa passagem, percebemos uma dominação do centro definindo o que é bom, que apresenta recursos como formação profissional e que por isso, pode legitimar a arte produzida na periferia, neste caso, em Araçuaí, Vale do Jequitinhonha, que na experiência narrada vem personificado no diretor teatral.

A aproximação de Ana Maria com o teatro aconteceu por meio da igreja católica, com o grupo de jovens pertencente à uma instituição religiosa, e também com a União Estudantil, que funcionava no espaço da igreja. Era um encontro com jovens em que se fazia teatro, se falava de religião e política. Percebemos que a presença da igreja católica em regiões com maior carência financeira era uma realidade na década de 80 e, além de atender necessidades mínimas como cesta básica alimentar, atuava estimulando a cultura da região, descoberta por seu próprio morador, e, também, abria espaço para participação política.

o movimento estudantil tinha muita afinidade com o Sindicato e com o mundo cultural também da região do Vale do Jequitinhonha e aí, quem era do movimento estudantil também participava do movimento cultural, participava do Sindicatos, e de certa forma uma coisa entrelaçava a outra. Aí ia eu para o movimento estudantil depois

num determinado momento da União Estudantil eu acabei aderindo ao grupo de teatro Vozes (ANA MARIA, Araçuaí, 2016, informação verbal).

Ana Maria relata sobre a dificuldade em se fazer teatro profissional tendo uma realidade precária de suporte a essa profissão, em diversos aspectos: tanto no que diz respeito à garantia de retorno financeiro, suficiente para sobrevivência, quanto às questões técnicas, como assessoria de montagem e desmontagem do palco, incumbências que coube, muitas vezes, e cabe, aos membros do grupo. Assim, parece que trabalhar com o teatro deixa o sujeito em um lugar que é uma espécie de limbo, no qual o efeito da arte é mágico e ganha prêmios, mas seu reconhecimento não implica condições mínimas de sobrevivência.

Jequiticanta era um espetáculo que precisava viajar muito. E eu comecei a trabalhar... eu saí do grupo de teatro depois e fui trabalhar como todo mundo, porque tem uma hora que a gente rompe com tudo que é assim.. ou você trabalha ou você vai fazer aquilo que gosta e aquilo que gosta, não enche barriga (risos) (ANA MARIA, Araçuaí, 2016, informação verbal).

Um ponto muito reforçado na sua história de vida no teatro é a questão de ter uma visão de não pertencer exclusivamente a uma cidade, mas a uma região maior, o Vale do Jequitinhonha. Assim, muitas das ações do grupo teatral e de sua postura como gestora buscam envolver outras cidades do Vale. É muito interessante perceber que, quando se refere à sua atuação, sempre usa a região maior a que pertence, e não, exclusivamente, o nome da cidade, Araçuaí. Pude perceber uma força do pertencimento à região, uma identidade forte e orgulho em ser daquele lugar que, no campo do teatro, parece ter sido muito estimulado e reforçado por meio da criação do Festival de Arte do Vale do Jequitinhonha (FESTIVALE). Hoje, trata-se de um festival aberto para todas as artes, mas que se iniciou com música e teatro. Na área de teatro, aconteciam leituras dramáticas e estudos de obras do teatro clássico, relevantes ao desenvolvimento da produção teatral pelos grupos da região.

Ana Maria explica que os festivais foram essenciais para a sua formação como atriz e como parâmetro para entender a qualidade do que estão fazendo. É a vivência com outros grupos, com linguagens teatrais distintas da sua, que possibilita aprender e crescer do ponto de vista artístico:

a gente aprendeu porque a gente ia para os festivais, tinham as oficinas, tinham as apresentações que a gente concorria e às vezes detonavam... Você tava achando que você estava lindo e maravilhoso, aqui na cidade porque aqui, o povo ria. Quando você ia para um Festival, eles te detonavam aí que você via que... pô... que você estava

fazendo era uma porcaria. O termômetro da arte cênica que eu venho utilizando e que o grupo Vozes defende são os Festivales você só consegue ter esse termômetro quando vai para Festival concorrente. É aí que você tem noção da sua produção e vai buscando caminhos de melhorar (ANA MARIA, Araçuaí, 2016, informação verbal).

A característica mais marcante do festival é que, a cada ano, ele acontece em uma cidade do Vale do Jequitinhonha e funciona como um fator de aproximação dos artistas da região. O primeiro FESTIVALE ocorreu em 1980, em Itaobim; já em 2019, ocorreu na Bahia, em Belmonte, pela primeira vez. Parece que há, nesse movimento, uma questão de território além das marcas do espaço pelo governo. A identidade cultural foi um fator de aproximação e legitimação pelos organizadores do FECAJE.

A Ana Maria conta que esteve à frente da FECAJE conduzindo a realização do FESTIVALE. E fala da importância de se realizar esse festival:

é um grande encontro e, além da gente, têm as pessoas que moram fora. Então eles vêm, muitas vezes para investigar para conhecer um pouco... é aí que a gente que a gente faz o intercâmbio com gente de São Paulo, Rio, Belo Horizonte... momento de resistência, de cultura popular ... um espaço que a gente consegue manter e por isso a gente defende o FESTIVALE com unhas e dentes. É o único espaço que está permanecendo na íntegra e o único que permite esse intercâmbio aqui. As pessoas vêm e ... aí, eu tenho um projeto de pesquisa na no Rio de Janeiro pra desenvolver e, de repente, pode oferecer algo que a gente está precisando... e vamos fazendo essas trocas, pode dar uma oficina, algo assim... (ANA MARIA, Araçuaí, 2016, informação verbal).

O FESTIVALE é feito com muito cuidado e há um grupo de pessoas, oriundas do Vale do Jequitinhonha, que residem em Belo Horizonte, que são os idealizadores e primeiros realizadores das primeiras edições do festival. Eles também se encarregam, na capital, de obter meios de conseguir patrocínio para a realização do projeto. Assim, o FESTIVALE é fruto de uma ação coordenada entre agentes do campo teatral do Vale do Jequitinhonha, residentes no Vale e, um outro grupo, que apesar de ter nascido no Vale está estabelecido em Belo Horizonte, a capital do estado.

Ela me conta da importância dos incentivos culturais para uma postura mais profissionalizada dos grupos. Fala que nos anos em que teve incentivo cultural pôde fazer espetáculos melhores e com um pouco mais de tranquilidade, apesar das dificuldades enfrentadas.

O grande lance da gente sobreviver hoje são as leis de incentivo. Se não fossem essas Leis de incentivo, nós não teríamos feito a montagem que fizemos. Para você ter uma ideia, o “O Homem da Vaca e o Poder da Fortuna”, nós fizemos no peito e na raça, com o nosso dinheiro. No dia da estreia, nós estávamos devendo a região toda, nós estávamos devendo todo mundo ali ao redor: no mercado uma coisinha, era fio, era lâmpada e, no final, no dia da entrega o moço não quis vender uma lâmpada porque já tinha dois meses que a gente não pagava. Aí nós corremos e pagamos a dívida (ANA MARIA, Araçuaí, 2016, informação verbal).

O valor da subvenção, vinda por meio de lei de incentivo, ajuda o grupo, mas, muitas vezes, vem em tempos diferentes do programado, e aí o grupo realiza toda a produção e apresentação, pois tem espaços físicos reservados, contratos com profissionais, sem ter recebido valor algum do governo, conforme edital. Na prática, o que ocorre é que o próprio grupo financia como pode e, geralmente, de maneira muito precária, o próprio espetáculo. Por isso, também, a maioria dos membros possui outra profissão. Ela é concursada da Prefeitura, como vimos, tem enfermeiro e professor também. Uma realidade que impede o mergulho no processo de criação e experimentação teatral como gostaria de fato.

b) José Carlos

Se é difícil produzir cultura nas capitais, imagina você fazer isso no interior do Brasil, no interior de Minas, e numa região como o Vale do Jequitinhonha. E... aonde a gente, nós somos considerados “Bolsão de Miséria”, é, num lugar discriminado pela mídia, aonde não se tem indústrias, outras empresas de grande porte que possam patrocinar os eventos. Os produtos que a gente consegue é sonhar e concretizar através da cultura, então ser produtor cultural dessa maneira aqui no meu lugar, na minha cidade, no meu Vale, no nosso Vale, é, é ainda mais difícil (JOSÉ CARLOS, Araçuaí, 2016, informação verbal).

O José Carlos me recebeu muito bem. Fizemos a entrevista no teatro, e ele me apresentou o espaço: as coxias, os camarins, o equipamento de som e luz de qualidade, a reforma que tinha realizado. Falou com orgulho de pertencer ao Vale e lutar pela cultura ali. Fiquei muito impressionada com tudo o que vi e ouvi. Achei de uma força imensa ter um teatro com mais de duzentos (200) lugares em Araçuaí, sendo particular, ainda mais quando vemos no cenário nacional, nas capitais, sobretudo, o fechamento dos cinemas e a compra dos espaços por igrejas evangélicas. José Carlos é uma força da cultura ali no Vale. Ele sonha o tempo todo, sonha, mas realiza e busca meios para realizar o seu sonho. Ele me disse que passa o dia todo pensando no que pode fazer para encontrar caminhos para ter o teatro cheio, com muita programação e muita gente assistindo (Apontamentos do meu diário de bordo, 13 de agosto de 2016, às 10h18min).

José Carlos me disse que é nascido e criado em Araçuaí e que começou a sua “militância” na área da cultura, com o teatro amador, na igreja católica. Ele atuou na peça “Jequiticanta”, que circulou pelo Brasil e ganhou prêmios. Ele foi premiado como melhor ator no Festival Internacional de Teatro nos Países do Mercosul. Seu desejo é o de montar uma companhia de teatro que pudesse montar peças e por isso fala de maneira desanimada que “*os jovens começam a fazer teatro e depois, quando chega a hora de entrar no vestibular, abandonam e vão para outro lugar onde farão seus cursos e por isso, a gente não consegue dar continuidade a esse sonho*” (JOSÉ CARLOS, Araçuaí, 2016, informação verbal). Esses parecem ser de fato, problemas para a região: (1) o fato do teatro não ser visto como uma área para atuação profissional, dadas as dificuldades enfrentadas pelos agentes; (2) a saída dos jovens para estudar em outras cidades, esvazia a cidade de jovens e de possibilidades de continuidade dos projetos teatrais.

Ainda sobre o espetáculo Jequiticanta, ele relata com tristeza, o preconceito e o estigma vivenciado, apesar do sucesso da peça, pelo simples fato de serem do Vale do Jequitinhonha.

Devo dizer que na maioria das cidades que eu viajei quando a gente abria o debate no final, as pessoas perguntavam assim... lá vocês comem calango, é verdade? Então a gente tinha que parar para responder algumas perguntas assim, porque há muito tempo atrás as TVs vinham pra cá e os caras ganhavam prêmios de reportagem por noticiar mentira lá fora de pessoas que falavam que as pessoas aqui passavam fome, só comiam farinha e não é verdade (JOSÉ CARLOS, Araçuaí, 2016, informação verbal).

E a peça Jequiticanta é fruto de um longo trabalho sobre o Vale do Jequitinhonha. A peça fala dos dilemas do Vale, das mazelas, mas, sobretudo, de suas riquezas:

a gente tinha vontade de gritar para as pessoas que o Vale não é o Vale da pobreza, que não é o Vale da miséria, que aqui é o Vale da riqueza, riqueza cultural, é o Vale de tantos valores e tal. Mas aí o cara que fez a dramaturgia ele foi muito feliz, porque ele chegou pra gente e falou assim “nós temos que ser ousados, nós temos que ser discretos e dar um tapa de luvas nas pessoas ((JOSÉ CARLOS, Araçuaí, 2016, informação verbal).

Esse fato de serem chamados de Vale da Pobreza ou da Miséria foi algo muito marcante para as pessoas dali. Todas falam sobre isso. Percebemos, pelas entrevistas, que todo fazer teatral, que pesquisei, revelou um esforço de todos os agentes em mostrar a riqueza do lugar e o sentimento de orgulho de pertencer a esse lugar. Inclusive, foi muito interessante perceber que os grupos priorizam falar de sua realidade e processá-la juntamente com a comunidade, além

de levar suas realidades para outros públicos. O Vale do Jequitinhonha, o chamado Brasil profundo, quer ser visto, reconhecido, quer existir.

José Carlos foi Secretário de Cultura no município de Araçuaí por nove anos e durante mais de vinte anos atuou como produtor cultural do município e da região. Tem orgulho do trabalho que realizou como produtor junto ao Estado de Minas e acredita na força do que faz:

Eu consegui trabalhar muito tempo com o governo do Estado, e trabalhar para Eleonora Santa Rosa¹⁴ sendo uma peça importante da secretaria de estado da cultura aqui no Vale sabe, e fiz trabalho grandioso com a secretaria, e essas parcerias é que faz aqui a cultura funcionar, então, e isso não vai deixar de existir, né, eu acho que isso as pessoas que são referências na cultura aqui sempre serão e não é porque tá faltando recursos de um lado ou de outro que a gente vai deixar de existir, né, pode comer pão hoje, mas amanhã come caviar e a vida segue (JOSÉ CARLOS, Araçuaí, 2016, informação verbal).

Ele narrou que comprou o teatro “antes que se tornasse igreja”, formalizou sua empresa e, desde então, trabalha no seu teatro. Realiza ali espetáculos de todo tipo: cinema para escolas, eventos, espetáculos de música, dança e, claro, teatro. Tem um grupo de atores, sem vínculo empregatício, que atuam de maneira independente, para fazerem algumas apresentações de teatro ou de música. “São amigos”, me diz. Por ter sido Secretário de Cultura, conhece muita gente na capital e na Secretaria de Estado de Cultura, tem um certo trânsito facilitado, o que o ajuda na obtenção de informações já que sabe com quem falar, o que solicitar. É o tal profissionalismo. Ele capta recursos via lei federal, via Companhia Energética de Minas Gerais (CEMIG). Tem um Festival de Teatro que se chama K-iau¹⁵ em cena que há sete anos é patrocinado pela CEMIG, via lei Federal. Via lei estadual, conseguiu aprovar projetos, mas não conseguiu captar recursos junto a empresas patrocinadoras:

[...] mas ah... não é assim porque o projeto é só lindo e maravilhoso, e porque a gente tem aquele caminho das pedras é o Deputado que vai brigar por nós lá em cima, o Senador que pode ligar para o presidente da CEMIG, que dá um toque. Esse é o caminho das pedras porque assim... eles também não se interessam muito só pra vir aqui e patrocinar um projeto da gente, não é fácil não. Esse é o caminho, né? A dificuldade. (JOSÉ CARLOS, Araçuaí, 2016, informação verbal).

¹⁴ Eleonora Santa Rosa foi Secretária de Estado de Cultura de MG, no período de 2005 a 2008, no governo Aécio Neves.

¹⁵ O ano de 2017 foi o último ano de realização do K-iau em cena. O produtor não teve continuidade dos recursos que vinha recebendo.

Apesar de todo esse trabalho e com prêmios em editais e patrocínio via Lei Federal, ainda assim, José Carlos tem uma agência de turismo e me disse que sua agência é para manter a família, pois:

Todo o recurso que entra no teatro, fica lá. A manutenção de um teatro não é coisa fácil. Quando as pessoas chegam aqui e veem esse teatro, elas brincam comigo, que isso aqui é oásis no meio do deserto, porque ninguém nunca imagina um teatro numa cidade como Araçuaí. Então, realmente difícil você sobreviver da arte manter um teatro aberto, funcionando, realmente é uma tarefa árdua, eu tenho aqui dois funcionários que trabalha aqui de carteira assinada e que recebe realmente o salário. Que recebem mesmo porque tem gente que assina a carteira e não paga e eu pago e que são pessoas que eu estou formando ao longo do tempo, são pessoas que eu estou viciando aí na arte, então é uma tarefa, mas é bom, é gratificante (JOSÉ CARLOS, Araçuaí, 2016, informação verbal).

C) Raimundo

“Na minha cabeça eu pensava assim: Vou para Belo Horizonte, vou estudar, vou fazer teatro, vou voltar pra região e vou aplicar tudo que eu conhecer no teatro aqui” (RAIMUNDO, Belo Horizonte, 2016, informação verbal).

Recebi Raimundo para uma entrevista na minha casa, em Belo Horizonte, o qual chegou arrumado porque ainda ia trabalhar. Com muita energia e animação me contou um pouco da sua vida no Vale do Jequitinhonha, da sua história com o teatro, com Belo Horizonte e com o Vale. Ele gosta de falar sobre isso. Faz bem, me pareceu. Quis ir à minha casa. Foi uma conversa leve e gostosa. (Apontamentos do meu diário de bordo, julho de 2016, às 14 horas)

Raimundo começa dizendo que é nascido em Rubim e que, nessa cidade onde nasceu, sua mãe faleceu quando ele era muito novo e foi criado por irmãs religiosas que o consideram como filho.

Eu fui criado na minha infância, minha mãe faleceu muito cedo, eu tinha um ano e meio. Mas ela não tinha a formação acadêmica escolar, não tinha nada. Meu pai um analfabeto de pai e mãe do Vale do Jequitinhonha, não sabe fazer um “ô” com um copo, então meu pai me ensinou com histórias: de um cara vencedor, de um cara batalhador, um cara que corria atrás, um cara que não deixava as coisas e essas histórias foram me estimulando (RAIMUNDO, Araçuaí, 2016, informação verbal).

Ele conta que, na sua cidade, “tinha muita opressão, opressão do poder financeiro, de quem tem dinheiro, então minha cidade tem meia dúzia de ricos que mandam no restante da cidade. Atualmente, piorou. As pedreiras que mandam lá de forma abusiva” RAIMUNDO, Araçuaí,

2016, informação verbal). Raimundo pertencia a um grupo de teatro ali que se chamava COMETA. Com 12 anos de idade se filiou ao PT porque entendia que era preciso entender de política para dar conta de entender o que vivia. Aproximou-se também da igreja católica, com os movimentos eclesiais, e entrou para o teatro. Tudo foi ocorrendo ao mesmo tempo, funcionando quase que de maneira complementar uma à outra: a arte, o partido e a religião, tudo interligado. Participou do primeiro FESTIVALE com 15 anos e nunca mais parou de participar deste movimento.

Seu sonho, ele compartilha, era ir para Belo Horizonte, a capital do Estado, estudar, já que na região não existia escola para fazer o ensino médio, ou, se havia, eram poucas. Foi para Belo Horizonte com 18 anos para terminar o ensino médio, mas não foi fazer teatro. Foi trabalhar. Era preciso para viver na capital. Começou trabalhando com venda de consórcio e era um trabalho que lhe causava muito sofrimento. As irmãs que o criaram entrevistaram e o levaram para trabalhar como secretário na Pastoral da Terra. Ali, sua vida começou a mudar porque passou a ter tempo para estudar e se preparar para fazer o curso de história. Estar na pastoral da terra o aproximou de grupos de trabalhadores como catadores de papel, conselho indigenista e, por último, com trabalhadores urbanos. E isso foi dando experiência e conhecimento da luta política que se travava em várias áreas. Viviam

Esse mosaico político de luta de esquerda de garantia de direitos. Mas eu vim pra cá, com esse intuito de estudar e voltar, mas aí como eu estou dizendo, temos que brigar pela sustento, essas coisas foram modificando, mas essa coisa de voltar para o Jequitinhonha ela nunca saiu da cabeça (RAIMUNDO, Belo Horizonte, 2016, informação verbal).

Raimundo aos poucos foi se adaptando a Belo Horizonte, se reaproximando de amigos que tinha no Vale e que também tinham se mudado para a capital para estudar, trabalhar, buscar outra vida. Mas o Vale nunca saía de sua cabeça. E o FESTIVALE continuava ser a sua ligação com o Vale, o momento de ir e reencontrar as pessoas. Mas não podia ser só isso, sentia que isso não bastava. E assim, com alguns amigos do Vale, morando em Belo Horizonte, resolveram agir:

Nós temos que criar uma entidade pra gente ter uma forma de se encontrar, pra gente batalhar pelos projetos do Jequitinhonha que a gente acredita, para a gente não sair dessa coisa do Festivale, de continuar presente na cultura e nós fomos envolvendo este território cultural aqui em Belo Horizonte e Fundamos a Vale Mais (RAIMUNDO, Belo Horizonte, 2016, informação verbal).

O Vale Mais é um instituto, formado por esse grupo de amigos, todos nascidos em alguma cidade do Vale do Jequitinhonha cujo objetivo é apoiar projetos do Vale. Buscam fazer uma ponte entre os artistas do Vale e os recursos para captação de recursos, buscar apoiadores na capital, buscar recursos inúmeros que possam ajudar a viabilizar esses projetos. E assim têm feito desde 2002. Chegaram a atuar na produção do FESTIVALE por um período “quando a FECAJE havia se desarticulado, enfim, o objetivo é incrementar e manter funcionando o que está dando certo por lá, na área de cultura”. Além disso, Raimundo me disse que tem um compromisso em construir uma nova imagem do Vale. Ele também se sente muito mal com o termo “Vale da Miséria” utilizado pela mídia, e seu trabalho é muito no sentido de desconstruir esse estigma¹⁶. E a arte e a cultura são os veículos capazes de levar esse comunicado, de que o Vale é o

Vale da riqueza, da beleza e da cultura, da poesia. Gonzaga Medeiros é poeta, como o Saulo¹⁷, o Rubinho⁸ e vão cantando o Jequitinhonha. Quem não conhece o Jequitinhonha passa a conhecer em função do que essas pessoas mostram fazendo por aí. Quando naquela época que eu tava com você¹⁸, levaram o Jequitinhonha para França numa exposição sobre Jequitinhonha na França, uma exposição mostrando que o Jequitinhonha é rico, tem árvores também... acredita que tem gente que ainda acredita que Jequitinhonha não tem nem arvores? Esse intuito nosso é esse mesmo e divulgar, sair dessa ideia de que lá é o Vale miséria, é saber, estudar, é sair desse lugar de que o lugar é só de sofrimento, não, pelo contrário. Sofrimento, você tem no mundo inteiro, você tem muita alegria muita, muita amizade de muita coisa bonita... Virou uma confraria eu diria, da turma do Vale (RAIMUNDO, Belo Horizonte, 2016, informação verbal)

Raimundo pensa e reflete sobre a região o tempo todo, falou das dificuldades com baixa qualidade da energia elétrica na região, das condições das estradas para se chegar em Araçuaí, por exemplo. E Raimundo continua me falando do seu sonho de levar aeroporto com vôo regular para lá. Ele afirma que o Vale precisa de comunicação, de se interligar. E isso, o pessoal dali sabe bem e procura fazer, que essa é também uma das funções do FESTIVALE. E diante da compreensão desta realidade, Raimundo defende que, embora haja falta de recursos econômicos, o teatro no Vale não para. E que atualmente são mais de 100 grupos de teatro atuantes, no Vale. “A gente tem mais de cem grupos de teatro naquela região quando a gente reúne a turma do teatro dá umas trezentas pessoas, são muitos jovens que fazem teatro.”

¹⁶ O termo estigma é usado a uma referência a um tributo profundamente depreciativo. Um atributo que estigmatiza alguém pode confirmar a normalidade de outrem. É uma linguagem de relações (GOFFMAN, 2017, p. 13)

¹⁷ Saulo Laranjeira, Rubinho do Vale, Paulinho Pedra Azul. Todos os citados por ele nessa frase são artistas da área de música e teatro, reconhecidos por seu trabalho, nacionalmente e que têm uma identidade como sendo do Vale do Jequitinhonha.

¹⁸ Ministrei um curso, e Raimundo foi um dos participantes representando o Vale Mais. Era um curso de Empreendedorismo Cultural.

Raimundo também me conta da preocupação de quem está no Vale do Jequitinhonha em ser explorado por quem vive na capital, inclusive, eles passam alguns momentos difíceis porque, mesmo sendo do Vale, tendo um instituto em prol do Vale, muitas vezes são acusados de gastos desnecessários, de recebimentos além do que foi prestado contas. “*É um povo que tem sido muito explorado em suas riquezas, vilipendiado*” (RAIMUNDO, Belo Horizonte, 2016, informação verbal). Isso me remeteu à fala dura da Ana Maria que me disse: “*Simone, a gente quer estudar, não quer ser estudado*” (ANA MARIA, Araçuaí, 2016, informação verbal).

E o Raimundo compartilhando seus planos e contando do trabalho para o desenvolvimento do Vale, pela e com a cultura:

*[...] o meu trabalho como fotógrafo também é voltado para o Jequitinhonha, eu faço, uns catálogos dos artistas e desde 2007... de lá pra cá assumi o compromisso com os artesão, quando você faz um trabalho desses você cria laços de afetividade de amizade, de compromisso político são muito grandes. Assumi com eles o compromisso de tentar criar em algum lugar do Vale um lugar de venda. E nós estamos batalhando para construir em Araçuaí ou Itaobim um centro de referência cultural no Vale do Jequitinhonha, que lá é confluência da BR... vamos ver se a gente consegue criar um grande centro cultural para vender artesanato. Já temos até o projeto da Vale Mais, pra vender artesanato, pra grupos de teatro se apresentarem. Um lugar com um dormitório pra 50 pessoas, pra ser um lugar da cultura. Nós estamos tentando, fazendo uns projetos pela Vale Mais. E queremos esse centro de vendas também aqui em Belo Horizonte, um local de encontro, queremos ter lugar nosso aqui. Nós estamos negociando isso aí com o governo. Nós queremos ter um lugar que permita essa comunidade do Jequitinhonha que são muito, mais de que 500 mil na grande BH, tem mais que 500mil pessoas do Vale do **Jequitinhonha** (fala com uma força maior), aqui em BH.” E antes de ir embora, já de pé, finaliza: “em hipótese nenhuma Simone, nenhum de nós quer ser considerado de Belo Horizonte, nós não pertencemos a esse lugar, assim por mais que a gente agradeça a cidade por tudo que a cidade fez pra gente, ter conhecido pessoas maravilhosas como você como outras pessoas que a gente conhece por aí, mas o sentido de pertencimento não é esse lugar, é lá. O nosso sentido de pertencimento é lá, eu falo com você que todos nós, essa turma que eu tô te falando... se a gente não arrumar um motivo pra gente sorrir de vez em quando a gente fica doente, fica todo mundo doente (RAIMUNDO, Belo Horizonte, 2016, informação verbal).*

c) Luz da Lua

[...] e para mim, a arte tem esse poder de emancipação, e acho que por sermos muito artísticos, no Vale do Jequitinhonha, é nosso canal de emancipação, a saída desse lugar de colônia, de subserviência ou de coronelismo, dessa dominação. Talvez essa seja uma janela, especialmente com esse grupo. Porque assim... eu lido com quem? Com crianças e adolescentes. Então, assim, eu não estou lidando com grupos sociais, por exemplo, organizados e políticos não. Não é esse o meu trabalho (LUZ DA LUA, Rubim, 2018, informação verbal).

Luz da Lua é uma mulher do Vale do Jequitinhonha, foi-me indicada pelo Diogo porque ela tem uma ONG cultural que atua no Vale, com sede em Rubim, e muitos artistas do Vale, tanto do teatro, quanto da música, já passaram por ali. Entrevistei a Luz da Lua por Skype, ela em Almenara, onde é Secretária de Cultura do município, e eu, em Madri. Dividimos nossa entrevista em dois dias por causa da internet. No primeiro dia, a conexão não estava tão boa e tivemos que desligar. Ela me contou sua história com muita paciência e muitos detalhes. Foram dois longos encontros. Ela é uma agente de cultura que se movimenta entre o Vale e a Capital, Rio e São Paulo com muita tranquilidade. Construiu uma rede grande de amigos em Belo Horizonte, e isso faz muita diferença nas ações que precisa desenvolver na sua ONG. Ela fez questão de mencionar o valor e orgulho que sente das raízes indígenas e africanas do Vale. (Fragmentos do meu diário de bordo, 23 e 30 de outubro/2018)

Luz da Lua me contou que é nascida no Vale do Jequitinhonha, no município de Rubim, e ficou na cidade até completar o que seria hoje o 9º ano do ensino fundamental. Foi fazer ensino médio em Belo Horizonte, em um colégio público, mas frequentada por uma classe média alta. Vivia com a avó e, tão logo terminou o ensino médio, fez pedagogia na UFMG.

Logo que se formou, voltou para o Vale para trabalhar e adquirir experiência: *“eu dava aula também no Curso de Formação de Magistério, e aí a gente fez uns trabalhos de alfabetização com adultos, trabalhos com associações comunitárias. Criamos um Grupo de Apoio Comunitário”* (LUZ DA LUA, Araçuaí, 2018, informação verbal). Era um grupo de profissionais, incluindo advogados que eram filiados ao PT e com uma ligação com a igreja católica; esse grupo é chamado no Vale de “PT da Igreja”.

Depois desta experiência, voltou a Belo Horizonte e iniciou um projeto de contação de histórias. Um projeto que viajou por algumas capitais com o seu trabalho: Rio, São Paulo, Vitória. Luz da Lua ficou mais de dez anos em Vitória e depois retornou a Almenara, no Vale do Jequitinhonha. Fez um concurso público para a prefeitura e lá está ainda hoje.

Paralelamente a tudo isso, seu tio havia fundado uma ONG no ano 2000. A ONG tinha objetivo de dar suporte a um acampamento do Movimento Sem Terra (MST) que se localizava nas proximidades. Ela diz que os primeiros registros constam de atendimento de saúde como tratamento de piolhos, sarna e situações de muita fome. A ONG passa, assim, a ser uma ONG

social que viabiliza a realização de cursos de irrigação, de tratamento da terra, tudo voltado para a exploração mais adequada da terra, aliada claro à saúde e a condições mínimas de sobrevivência. Desde o início, a ONG já passou a contar com o apoio financeiro do Cáritas, uma associação da igreja católica voltada para questões sociais, na cidade de Jequitinhonha. Além do Cáritas, vão surgindo outras associações que financiavam projetos para a ONG. Nunca o governo.

Em 2008, com uma realidade diferente no Vale do Jequitinhonha: a fome já não era uma situação corriqueira, a ONG sentiu necessidade de se renovar, e Luz da Lua foi convidada para assumir a presidência e dar continuidade ao trabalho que deveria ter outros ares, sendo mais adaptado aos novos tempos. E assim, logo que assumiu, em 2009, o governo federal, em parceria com o estadual de MG, lançou o primeiro edital de pontos de cultura. E já existindo há tanto tempo, a ONG se candidata e consegue se cadastrar. Logo, a ONG reuniu sob o seu guarda-chuva de ponto de cultura com grupos de cultura popular, teatro, música e dança. Todo o projeto foi elaborado com grupos tradicionais de Rubim. Cada grupo dizia o que precisava, e a ONG tornar-se-ia um centro de cultura.

Mas o incentivo para se tornarem um ponto de cultura veio da então Secretária Estadual de Cultura, Eleonora Santa Rosa que disse, em visita ao Vale, depois de um grupo de cultura popular pedir dinheiro para comprar vestimentas: *“eu sugiro que vocês concorram ao Edital do Ponto de Cultura”*. Então, assim, a nossa entrada nessa concorrência, ela meio que se configurou nesse pedido, porque foi aí que a gente resolveu, então, se organizar, criando um Ponto de Cultura” (LUZ DA LUA, Araçuaí, 2018, informação verbal). Em agosto, a Luz da Lua assumiu a presidência da ONG, que, no mesmo mês, já era um ponto de cultura, formalizado.

Então, diante de tantos desafios e conquistas, era hora de lutar para ter uma sede, um espaço onde os cursos pudessem ocorrer, as pessoas pudessem se reunir e desfrutar das diversas artes produzidas na ONG pelos diversos agentes. A Secretaria Estadual de cultura ajudou muito, a Marisinha¹⁹ ligava para o Prefeito e falava: *“Agora vocês têm um Ponto de Cultura e a gente*

¹⁹ Marisinha, Maria das Dores Pimentel Nogueira foi Superintendente de Interiorização na SEC — Secretaria Estadual de Cultura (2007–2010). Marizinha também Pró-Reitora adjunta de Extensão na UFMG entre os anos de 2002–2006 e 2010–2014. É nascida no Vale do Jequitinhonha.

vai precisar de uma sede” (LUZ DA LUA, Rubim, 2018, informação verbal). E Luz da Lua continua procurando um lugar para funcionar a sede até que:

[...] descobrimos que o clube da cidade, um prédio gigantesco que era o clube, União Tênis Clube, que só frequentava a elite de Rubim. Negro não entrava, mulher solteira, prostituta... eram essas as características históricas do lugar, descobrimos que estava vazio (LUZ DA LUA, Rubim, 2018, informação verbal).

Depois de longa negociação, com intermediação do prefeito, a ONG já tinha uma sede, de uso compartilhado com a Prefeitura, pois havia uma carência de espaço, e foi combinado que o município arcaria com algumas despesas de manutenção. Com a mudança do prefeito, a ONG continua com a casa, mas foram criadas algumas regras para utilização, e a ONG se vê a cada dia perdendo mais autonomia que tinha no início.

Mas Luz da Lua explica que, apesar das oscilações definidas pelas mudanças no contexto político, as atividades não param. O espaço da ONG oferece cursos de formação em música e teatro, inicial, para crianças de sete a dez anos. Realiza cursos para adultos, sempre ministrados pelos mestres do Vale do Jequitinhonha, como Mestre Antônio e Mestre Ulisses, que são mestres do artesanato de barro. E há uma procura imensa para formação, segundo ela. Mas a ONG também queria entender melhor de gestão e contratou, na capital, o Rômulo Avelar, um gestor cultural conhecido por sua trajetória de mais de dez anos no Grupo Galpão. O Rômulo indicou um diretor teatral de Belo Horizonte para orientar os grupos de teatro, que também foi contratado, chamado Nélio da Casa da Aldeia. Um profissional experiente, que mesmo muito novo, fez a formação de inúmeros jovens da área de teatro. Foi-se, assim, construindo uma rede potente entre os mestres do Vale e os produtores e gestores da capital que propunham cursos, dirigiam peças, faziam formação profissional, e, por isso, muitos atores, produtores e gestores culturais atuantes no Vale do Jequitinhonha passaram por ali, por esse ponto de cultura. Conseqüentemente, os alunos se tornaram multiplicadores, envolvendo mais pessoas e mais cidades.

Ela me conta que, além do recurso recebido do governo federal em parceria com o estadual, 60 mil durante três anos, totalizando 180 mil, a ONG ainda buscava patrocínios de empresas privadas, às quais Luz da Lua tinha acesso em virtude de ter morado em Belo Horizonte. Dessa forma, ia buscando construir suas redes para encontrar alternativas de modo a garantir à ONG, recém Ponto de Cultura, condições de realizar seus projetos.

O Ponto de Cultura passou a ser um guarda-chuva da ONG, e nós começamos a aprender a buscar em outros editais. Essa busca em outros editais fez com que a gente conseguisse manter pequenos outros projetos e sustentar... Essa palavra não é muito boa, mas, assim, se sustentar. Na verdade não é sustentabilidade. É se sustentar (LUZ DA LUA, Rubim, 2018, informação verbal).

Também conseguiram recursos via emenda parlamentar, “*coisa pequenininha*”, de acordo com suas palavras.

Ela me disse que a importância do Ponto de Cultura, além do valor repassado estava em permitir um planejamento de três (3) anos, o que dava muita tranquilidade para trabalhar, e também a rede de relacionamento construída nesse espaço: “*quer dizer, com essas idas às teias a gente criou uma rede muito afetuosa. Ela era uma rede política, mas uma rede muito afetuosa assim, os pares se ajudavam muito*” (LUZ DA LUA, Araçuaí, 2018, informação verbal).

No dia em que conversamos, dia 30 de outubro de 2018, ela contou que, até aquela data, a ONG não havia recebido recurso algum, nem de empresa pública, nem das privadas, apenas uma doação pequena. Todos os prestadores de serviço estavam como voluntários, porque não havia como fazer pagamento. A secretária da ONG atua também como secretária da Prefeitura, já que a Secretaria Municipal de Cultura compartilha espaço com a ONG. “*Então é como se ele se apropriasse também do Ponto de Cultura, nesse sentido, como ação da própria prefeitura*” (LUZ DA LUA, Araçuaí, 2018, informação verbal). Mas ela também não se importa, pois o importante é que “*as coisas funcionem*”. Ela esclarece a relação com a Prefeitura e a dificuldade das mudanças de gestão:

Então, assim, não era fácil, mas era possível conversar com a prefeitura. Era muito melhor. A gente tinha um poder de participação muito maior, e eu atribuo isso tanto à questão familiar, porque a nossa família apoiou ele, e outro tanto porque ele tinha uma forma administrativa que acolhia. É como se você comparasse assim, a escola tradicional não falava de democracia, mas ela era mais democrata do que a Escola Nova, por exemplo. A relação é a mesma. Ou seja, ele não falava nada da cultura, mas a gente conseguia fazer uma extensão cultural no governo dele. Esse outro tem uma fala completamente aberta, acolhedora da questão, mas ele não nos dá nenhuma autonomia nem ideológica nem financeira. Entendeu? É muito difícil trabalhar com essa atual gestão (LUZ DA LUA, Rubim, 2018, informação verbal).

Ao final, desabafa:

[...] Então eu acho que essa é uma questão importante para mim. Porque eu acho que a memória... então ela entra nesse momento, onde a pessoa passa a reconhecer aquilo que ele tem e, a partir daquilo, valorizar o que o outro tem também. Porque eu acho que isso me incomoda no Jequitinhonha também, assim, um pouco de (bairrismo). Eu morei fora, neguei a minha cultura por uma imposição. Quando eu cheguei para morar em Belo Horizonte, eu ouvia da minha tia que eu tinha que esquecer tudo que eu me formei para eu aprender a ser como uma pessoa culta da cidade. Então eu precisava esquecer. Eu fui criada um pouco com esse tipo de pensamento. Não sei como é que é colônia também. Mas, assim, então eu fui para lá, vivi um pouco disso e voltei para o Jequitinhonha. E lá mesmo em Belo Horizonte eu vi o tanto que era importante a gente reconhecer a sua própria história, o seu próprio valor. Eu ia vendo isso. E quando eu voltei para cá, eu fui vendo também o tanto que há de (bairrismo), e hoje há e muito fortemente também, e que era importante a gente criar formas de superação desse (bairrismo), que acabava criando um fenômeno que eu acho muito interessante. Eu vi só na biologia. Eu nunca nem pesquisei. Isso é completamente empírico. Mas lá em Ituanas, onde eu morei, tinha uma lagoa, e que eles falavam assim: “Essa lagoa vai morrer”. O fenômeno chama eutrofização. Ela para de trocar a água dela com o meio, vão fechando os canais ali com muita areia. Ela vai fechando e ali vai tendo muita matéria orgânica e ela vai morrendo. Ela tem tanta coisa que acontece nesse fenômeno de eutrofização. E eu falo assim, que aqui no Vale também tem esse fenômeno para a cultura. Essa falta dessa troca, desse apreciar as outras práticas, de celebrar as outras práticas, faz com que a gente se eutrifize, porque não tem troca com o meio (LUZ DA LUA, Rubim, 2018, informação verbal).

e) Diogo

“A gente não se vê mais representado pela televisão, por exemplo, que despreza o nosso sotaque, que despreza o nosso jeito simples de ser, então essas são nossas bandeiras de luta” (DIOGO, Araçuaí, 2016, informação verbal).

A entrevista com o Diogo foi feita na casa dele. Fui com duas alunas do IFNMG – Instituto Federal do Norte de Minas e ele era amigo de uma delas. Assim nos recebeu com muita alegria e nos contou com muita animação e consciência do seu trabalho. Notamos que a sala, onde fizemos a entrevista, tinha elementos do teatro e cultura popular, o que nos pareceu uma forma de mostrar, orgulhoso, seu trabalho e o pertencimento a essa classe cultural (Apontamentos do diário de bordo, 02/10/2016).

Diogo contou que nasceu em Araçuaí e que vive ali. Iniciou sua vida no teatro, no Grupo de teatro Vozes e hoje pertence ao grupo Memorial do Vale, que é uma ONG que agrega vários tipos de arte como música, dança, fotografia e teatro. Ele é ator profissional, atuante desde 2007 e teve oportunidade de fazer Teatro Universitário na UFMG, em Belo Horizonte. Essa possibilidade de estudar, de ter formação lhe deu muitas possibilidades de entendimento do que é o teatro, das técnicas e, estando em Belo Horizonte, condições de estabelecer uma rede de

ajuda para atuar no Vale do Jequitinhonha. Notei que era muito importante para ele ser um ator com registro profissional. Foi a primeira vez que isso foi mencionado em uma entrevista.

Ele nos diz que fazer teatro no Vale do Jequitinhonha é:

Matar três leões por dia, porque é muito difícil, porque o Vale está em um ponto, tá em um território que ainda é esquecido pelas políticas culturais. Há leis de incentivos, mas o acesso a estas leis é muito difícil. Você consegue até aprovar edital, até aprovar propostas, mas captar recursos, pra região ainda é muito difícil. Mas tem aquela questão da resistência da resiliência e de sentir que a sua profissão e o seu trabalho é uma missão (DIOGO, Araçuaí, 2016, informação verbal).

Ele nos conta que viver de arte no Brasil é difícil e no Vale do Jequitinhonha ainda mais, mas que, como tudo, há vantagens e desvantagens. Como vantagem, conta o fato de a luta no campo cultural da região ser menor, já que são poucos atuando profissionalmente. “*Quando se vai para as capitais, a concorrência aumenta: os grandes centros te oferecem isso, possibilidade de formação, essa efervescência cultural e artística que os grandes centros e isso facilita o acesso. Porém, no Vale você é quase que único...*” (DIOGO, Araçuaí, 2016, informação verbal).

Ele narra também sobre sua percepção quanto às disputas por patrocínio cultural que, conforme as políticas de cultura, são realizadas no ambiente do estado e da federação. Araçuaí e a região não tem cidade alguma com lei de incentivo. E, nesse ponto, avalia como sendo perigoso, porque, nos âmbitos federal e estadual, concorrem com grandes nomes, como o Teatro Galpão, mas também, ao mesmo tempo, se destacam na região.

Elogia muito o trabalho realizado pela “turma mais velha” do teatro que lutou para mudar a imagem que o Vale do Jequitinhonha tinha no Brasil e sente que o momento vivido é outro e que falta ter uma luta clara a ser enfrentada. Todavia, ainda não está claro exatamente o que pode ser:

Essa geração estava ligada a um período turbulento, a um período cruel que foi a ditadura, né? Então foi um grupo de resistência para dizer que não, que o Vale não é da pobreza, o Vale não é da miséria. O Vale é da riqueza, é da cultura, o Vale do saber Popular. Então essa geração tinha mais claro, mais concreto sua bandeira de luta, diferente do que é hoje. A gente vive em função dessa grande mídia que através do entretenimento nos anestesia, nossos jovens, a juventude, ela é forte, a juventude é potente. A gente precisa esclarecer deixar claro quais são nossas bandeiras de luta hoje, diferente deste movimento cultural de resistência que levou o Vale pro mundo (DIOGO, Araçuaí, 2016, informação verbal).

Diogo percebe o FESTIVALE como um dos eventos mais importantes de cultura do Vale, mas defende a necessidade de haver outros. Outros eventos culturais para “*ter outras opções, a gente precisa ocupar todos esses espaços, porque precisamos de visibilidade, e criar também alternativas, tanto para os produtores e atores quanto para o consumidor de cultura*” DIOGO, Araçuaí, 2016, informação verbal).

f) Geraldo

“[...] a turma que lida com cultura não tem muita substância cultural nem formação, intelectual, essa turma que tá conduzindo passou a ser essa turminha do Vale ficou hoje até pejorativo” (GERALDO, Rubim, 2016, informação verbal).

O encontro com Geraldo foi realizado no Palácio das Artes em Belo Horizonte, no Café que há no subsolo. Ele escolheu esse lugar porque estava próximo de sua casa. Ele me recebeu muito bem e contente mesmo por poder falar da sua atuação como um dos criadores do FESTIVALE e de sua vida atuando no movimento estudantil, contra a ditadura e tendo a cultura como o instrumento da mudança. Em sua fala, se nota uma certa dificuldade em passar a gestão do FESTIVALE para novos gestores que estão chegando. Geraldo apresentou muitas críticas a essa forma de conduzir a realização e a programação do FESTIVALE. Diferentemente dos outros entrevistados, ele me pareceu muito mais adaptado a Belo Horizonte e à cultura de vida dali do que do Vale. Tive a impressão de o Vale ter ficado longe e me pareceu que significa muito mais, hoje, um lugar que o reconhece como poeta, que elegeu seu nome para dar à biblioteca; dessa maneira, esse reconhecimento faz muito bem para ele. O nosso encontro durou cerca de uma hora e meia.

Geraldo me contou que é nascido do Vale do Jequitinhonha em uma família de posses. Vivendo ali, pôde estudar nas melhores escolas da região, e, segundo me contou, seu avô foi o criador de duas delas. Aos 18 anos, foi para Belo Horizonte estudar Engenharia na UFMG. Mas como as pessoas saem do Vale, mas o Vale não sai assim delas, Geraldo se envolveu com o movimento estudantil e contra a ditadura militar, e queria muito fazer alguma coisa pelo Vale. Pensou, juntamente com outros amigos, em algumas alternativas e optaram por criar um jornal “GERAES”, cujo objetivo era despertar politicamente a população do Vale. Depois de um tempo, entendem que a cultura, as artes eram fundamentais nesse processo, já que em todas as

idades sempre havia um artista, uma pessoa que poderia participar com eles desse processo. É daí que vem a ideia de realizar um Festival (que começa sendo de música e teatro) que pudesse unir toda a região, a partir dos artistas, do segmento da arte e da cultura.

Como eu já gostava de cultura de festivais então, nós começamos a perceber que o gancho mais forte de mudar aquela região fosse através da cultura que cada cidade tinha um artesão, tinha um tocador de viola, tinha um cantor, um grupo de folclore, um seresteiro então nós começamos conhecendo essas pessoas. E essa foi a tônica do pensamento do GERAES, quer dizer, virou um livro meu chamado Martelo da Dominação, onde defendo a seguinte tese: para eu atrair o desenvolvimento, você só pode atraí-lo, se ele for puxado por uma corrente que tem quatro elos e esta tem que estar em uma ordem lógica que são: conhecer, gostar, defender, divulgar. Primeiro é preciso fazer com que o povo conhecesse a região, porque só quem conhece pode gostar. Então gostar é o segundo elo. O povo precisa gostar da região porque só quem gosta é capaz de defender, defender é o terceiro elo. Terceiro, fazer com que o povo entendesse aquela região porque só quem defende é capaz de divulgar com a razão e o coração e aí, quando você divulga forte com a razão e o coração, você é capaz de interferir no processo de mudar uma realidade e durou de 1978 ate 1985 e realmente mudou as pessoas. Naquela época ninguém dizia ser do Vale. Ninguém dizia morar aqui, as pessoas de Itaobim diziam que eram de Teófilo Otoni, as pessoas de Araçuaí diziam que era ou de Vitória da Conquista ou de Teófilo Otoni, ninguém queria ser... ninguém. Você ia conversar com uma pessoa que dizia que era de Teófilo Otoni, quando você ia conversar ela, era de Malacacheta. Mas a referência eram as cidades grandes, ninguém queria ser do Vale. E nós conseguimos com esse trabalho naquele momento fazer com que as pessoas sentissem orgulho em dizer: Eu sou do Vale do Jequitinhonha (GERALDO, Rubim, 2016, informação verbal).

O grande incômodo do Geraldo hoje é relativo à realização do Festivale que teve suas características, segundo ele, alteradas.

Essa turma que está à frente do FESTIVALE de uns quinze anos pra cá, por exemplo, eles fazem a festa, mas já não tem um processo de formação, sabe? São líderes do movimento que nunca leram mais de três livros na vida. Então isso é ruim. Porque você vai fazendo oba-oba, festa e perdeu um pouco este sentido. É a crítica que eu faço hoje dentro do movimento e ainda tento colaborar nisso... (GERALDO, Rubim, 2016, informação verbal).

Mas, ao mesmo tempo, considera um ganho a organização do FESTIVALE ter passado para a FECAJE, pois, antes disso, de 1980 a 1990, o mesmo era realizado em municípios do Vale, mas por pessoas que estavam morando em Belo Horizonte. Inicialmente isso foi bom porque mobilizou mídia e recursos, mas era preciso passar o protagonismo para quem vivia lá no Vale. Lamenta-se pelo fato da turma “nova” não permitir muitas intromissões quanto à gestão do evento.

A FECAJE começou em 1990, e nós achamos legal. Foi a gente que criou esse processo de o pessoal de lá organizar. Até 1989 todos os Festivais eram organizados aqui pelo grupo do Vale que morava aqui, e a gente se reunia toda semana (tosse), toda quinzena... às vezes duas vezes por semana, tinha acesso aos meios de comunicação, que era muito forte, tinham acesso aos meios de governo, tanto estadual quanto federal, e era uma turma que estava aqui. A partir do momento que a FECAJE assumiu, eles falaram: Muito obrigado, vocês estão fora. E nós não podemos nem mais colaborar, às vezes nem com ideias, porque eles achavam que não éramos mais do Vale, mas de Belo Horizonte (GERALDO, Rubim, 2016, informação verbal).

Numa outra ponta, Geraldo atua como agente de grupos do Vale e se orgulha do seu trabalho, abrindo caminho, junto de grandes instituições culturais tais como SESC e FUNARTE para apresentação de artistas do Vale do Jequitinhonha em todo o Brasil. Geraldo conhece todos os artistas, o mercado cultural mesmo e seu funcionamento tendo sido agente cultural de vários cantores e cantoras. E muito em virtude do seu trabalho ele se indigna quanto à situação das rodovias, que dificultam esse intercâmbio entre o Vale do Jequitinhonha com o restante do Brasil.

Ele também já se envolveu politicamente para tentar ajudar a resolver essa questão das estradas, mas sua luta parece inglória e se entristece: “é uma luta de 40 anos e não foi asfaltado, até hoje temos 100 quilômetros, sem asfalto, como ali em Jacinto, Almenara onde volta e meia, morrem filhos do Vale do Jequitinhonha” (GERALDO, Rubim, 2016, informação verbal).

g) Nestor (ONG Balaio de Minas e Representante dos Pontos de Cultura no Conselho Estadual de Política Cultural)

Quando a gente resolveu, eu não lembro mais o ano, acho que foi o sexto, não, o 5º Fórum, a gente falou assim: “Ah, não! Agora vamos fazer no interior. Vamos tirar de BH, e a gente mesmo vai organizar. Se a Secretaria não for, se o Ministério não for, a gente reúne entre nós e toca o barco (NESTOR, Três Corações, 2018, informação verbal).

Nestor me foi indicado pela Luz da Lua, pelo seu trabalho como representante dos Pontos de Cultura junto ao Conselho Estadual de Política Cultural. Conversamos durante uma hora, e ele estava em uma Universidade em Três Corações, no primeiro dia em que daria aula. Nossa conversa foi via Skype, ele teve muito orgulho de me contar toda sua experiência como representante dos pontos de cultura, da rede de relacionamento que estabeleceu tanto nos encontros nacionais dos Pontos de Cultura quanto como representante no conselho. Nestor

também me contou sua experiência na ONG e me pareceu muito impressionante, pois o que vi foi uma capacidade de articular, de realizar e de agregar pessoas em torno de objetivos. Foi isso que fez no seu Ponto de Cultura, que começou sendo um Museu da Oralidade e se tornou um Balaio de Minas (Fragmentos do meu diário de bordo, 12 de novembro de 2018).

Nestor conta que é de Divinópolis e fez a graduação de Jornalismo, em Belo Horizonte. Tem especialização em cinema e começou trabalhando no jornal Estado de Minas. Desanimado, voltou para o interior de Minas e teve a encomenda de um livro de histórias. Assim começa sua vida na área da cultura; em 2007, a partir da encomenda de um livro, Nestor deu início a um trabalho de oralidade e cria o Museu da Oralidade. Em 2010, saiu o edital dos Pontos de Cultura, e Nestor consegue se cadastrar. Com a sua ONG e o Museu da Oralidade se tornando Ponto de Cultura, muitos artistas da cidade foram se aproximando e propondo que houvesse outras atividades e expressões culturais; portanto o Museu da Oralidade vai se incrementando: passa a ter música uma biblioteca, um estúdio móvel que permite ir a várias localidades pequenas, em comunidades pouco conhecidas, para gravar documentários, contar a história de grupos que fazem sua arte nas zonas rurais, por exemplo.

Ele disse que, em 2012, foi eleito para compor o Conselho Estadual de Política Cultural, em MG, por outros gestores de Pontos de Cultura. O objetivo era claramente representar a realidade e fazer a defesa dos Pontos de Cultura, diante do estado de MG, para que as PPC pudessem contemplar com maior estabilidade esse instrumento que “*era uma revolução cultural para os municípios e seus artistas*” (NESTOR, Três Corações, 2018, informação verbal). Só em Minas Gerais, eram 180 Pontos de Cultura, conforme assegura Nestor.

O entrevistado relata que os Pontos de Cultura estavam “bombando” no governo Federal, mas que, em Minas, a situação não ia bem. “*Gente, acho que a gente precisa posicionar lá porque o Cultura Viva está andando muito devagar no Governo de Minas*”. *Era a época do governador Anastasia. E, de fato, eu achava que estava indo muito devagar* (NESTOR, Três Corações, 2018, informação verbal). Muito em virtude desta liderança crítica e firme, Nestor foi eleito.

Segundo sua análise, o governo Anastasia não tomava para si o projeto dos Pontos de Cultura porque era um programa do PT e o Governador do estado estava no partido que representou a maior oposição ao governo federal. Ele alega que, para um estado que tem uma

Superintendência de Interiorização, os Pontos de Cultura permitiriam atingir metas jamais atingidas, mas, ainda assim, percebe o governo de MG distante e criando entraves para o pleno funcionamento dos Pontos de Cultura. Por isso, o conselho era tão importante, ainda mais por se tratar de um conselho com poder deliberativo.

Nestor também conta a respeito de sua percepção em relação ao conselho, dizendo que “*quem está dentro super valoriza, sabe do instrumento que tem em mãos, mas que a sociedade em geral, nem sabe da existência dos conselhos*” (NESTOR, Três Corações, 2018, informação verbal) e nem atua junto aos mesmos.

Ele me conta que, no começo, o Conselho

era só gente do governo e tinha um representante do Conselho nessa Comissão. O povo falou assim: “Não, vamos fazer três representantes”. Aí pôs três representantes. Aí falou: “Já que vai ter três representantes, tem que ter três suplentes”. Aí ficou seis representantes do Conselho lá dentro da Comissão do Plano. No fim das contas, foram esses seis que trabalharam. A turma do governo não trabalhou. Então, assim, foi positivo (NESTOR, Três Corações, 2018, informação verbal).

Ele explica que o fato de os representantes do governo não terem participado das decisões foi positivo porque os trabalhos realizados refletiram, naquele primeiro momento, de elaboração do Plano Estadual de Cultura, um trabalho realizado de maneira livre e independente. O Conselho chegou ao final do governo do Anastasia com o Plano de Cultura pronto.

Com a entrada de um novo governo, o Plano de Cultura foi submetido a uma discussão popular por meio de discussão e debate nas diversas regionais de Minas. Essa ação de inserir as regionais nos debates antes de aprovar o plano foi uma defesa do Nestor, juntamente com o Mário²⁰, que vinha do Ministério da Cultura e assumia a gestão da Secretaria Estadual de Cultura. O Nestor nesse momento se aproximou do Mário muito para conseguir ser fortalecido nas suas defesas. Conforme sua opinião, “*virei o chato dos Pontos de Cultura*” (NESTOR, Três Corações, 2018, informação verbal), visto que sofreu algum tipo de preconceito dos membros do conselho que representavam áreas mais tradicionais da arte como o teatro, por exemplo, e, embora muitos pontos de cultura tivessem teatro, eram vistos como artistas menores, menos importantes, da cultura popular.

²⁰ Mário esteve no Minc no governo Lula e foi responsável por montar o Sistema Nacional de Cultura. Ele foi Secretário Executivo do MINC, Secretário de Articulação Institucional.

Sobre o tratamento que recebia dos demais representantes do conselho, resumiu nessa frase:

A Secretária de Cultura e ela não sabia o que que era Ponto de Cultura. O fato de eu ter entrado lá, obrigou eles também a conhecer o que era. Não só a Eliane Parreiras, como os outros conselheiros. Todo mundo tinha uma... ou não sabiam o que que era, ou tinha preconceito, ou achava que não... Enfim, eu acho que eu consegui colocar lá porque tudo que era discussão, eu falava alguma coisa do Ponto de Cultura, e isso quase queimou o meu filme lá, né. Mas como eu falava das outras coisas também, o pessoal: “Ah, tá bom. Deixa ele falar aí. Vamos tocando o barco (NESTOR, Três Corações, 2018, informação verbal).

Vindo do MinC, o Mário trouxe sua experiência para o Governo Do Estado, participou ativamente do Conselho de Cultura e se aproximou do Nestor, indo até na reinauguração da sua ONG em Três Corações. Nestor me disse que a ONG foi recebendo tantos artistas que teve que mudar o nome e passou de Museu da Oralidade para Balaio de Minas. O Museu da Oralidade ficou debaixo do guarda-chuva das inúmeras atividades que passaram a ser realizadas pela ONG.

Na sequência, Mário passou a orientar o funcionamento do Conselho para conseguirem institucionalizar o Plano de Cultura e os Pontos de Cultura: Ele até falava, ele orientava:

Gente, vai aprovar o Plano. Pelo o que eu vi no MINC, a gente vai ter que seguir tal caminho, vai ter que fazer tal coisa”. Ele era o cara que conhecia, era um grande conhecedor dessas estratégias. E aí ele que traçou a estratégia, falou assim: “Aprovou o Plano. Se a gente pegar a Reforma da Lei de Incentivo, a reforma do Fundo e a Lei Cultura Viva, vai ficar muito difícil a gente conseguir, em quatro anos, aprovar tudo isso na Assembleia”. Aí ele fez uma lei só, que é a Nova Lei de Fomento à Cultura. Essa lei prevê o Incentivo Fiscal à Cultura, o Fundo Estadual de Cultura e a lei Cultura Viva. Saiu tudo dentro da mesma lei (NESTOR, Três Corações, 2018, informação verbal).

4.1.2.2 São José dos Campos

*“sinto-me estrangeiro
em meu país
com minha arte
em meu próprio corpo”*

Poema Autorretrato, de Wallace Puozzo (ator e diretor de teatro, poeta), do livro “Acústico e Valvulado

FOTOGRAFIA 3 – Foto da vista aérea de São José dos Campos

Fonte: Prefeitura Municipal de São José dos Campos (divulgação), 2019.

FOTOGRAFIA 4 – Foto dos grupos de teatro/ artes da cidade de São José dos Campos

Fonte: Arquivos da autora/ grupos de teatro, 2019.

São José dos campos tem o início da sua fundação no final do século XVI com a instalação de uma fazenda de jesuítas que se estabeleceram na região, de maneira a evitar a invasão dos bandeirantes, na região. No entanto, em 10 de setembro de 1611, a lei que regulamentava os aldeamentos indígenas por parte dos religiosos fez com que os jesuítas fossem expulsos e os aldeãos, espalhados.

Os jesuítas voltaram alguns anos depois, estabelecendo-se em uma planície, a 15 quilômetros de distância, onde hoje está a Igreja Matriz de São José, no centro. Este núcleo, que deu origem

à cidade, tinha clima agradável e ficava numa posição estratégica, em caso de invasão. Novamente a missão passava aos olhares externos como fazenda de gado.

Pouco expressiva para a região, a cidade teve algum desenvolvimento em meados do século dezenove, com a produção de algodão que era vendido para a Inglaterra. Ocupando posição periférica na produção de café, quando o Vale do Paraíba viveu uma época áurea, é a única região do estado que não esteve ligado ao complexo cafeeiro, como Bananal, Areias, Silveira, Lorena, Taubaté e Jacareí (ZANETTI; PAPALI; COSTA, 2017). São José dos Campos teve uma grande expressão nacional com a instalação do maior sanatório do país, o Sanatório Vicentina Aranha.

O processo de industrialização de São José dos Campos ocorreu a partir da instalação, em 1950, do Centro Técnico Aeroespacial (CTA) — hoje Departamento de Ciência e Tecnologia Aeroespacial (DCTA) — e inauguração da Via Dutra, em 1951.

Hoje, a cidade abriga várias indústrias e, além do CTA, também o Instituto Nacional de pesquisas Espaciais (INPE), o Instituto Tecnológico de Aeronáutica (ITA). Uma cidade que cresceu tendo a rodovia Presidente Dutra separando-a em duas: o lado leste e o oeste. Mirando-se no exemplo das cidades americanas, o município se modernizou construindo muitos condomínios tanto de casas quanto de apartamentos. (IBGE, Cidades, 2019)

a) Fernando (Teatro Dom João VI)

Minha preocupação é com minha contribuição na gestão da área cultural, e na criação de ferramentas que estabeleça uma política pública na área. Que não seja uma política de governo, mas de estado e que permaneça. Mas nós não conseguimos isso.. mas isso ainda não acontece, cada um faz o que quer fazer. E que até hoje a gente consegue seguir Mas assim.... o que ajuda mais... ajuda mais é.. na minha relação profissional com os profissionais, entendeu? Isso é uma coisa que me ajuda muito. Muita gente vem pra cá... vem... porque me conhece... minha atuação profissional, no poder público, minha atuação com o colaborador e por aí vai e então... nesse sentido ajuda muito. Agora em relação ao... aos poderes estabelecidos, é sempre uma incógnita, a gente não sabe exatamente como cada governante nos enxerga... alguns nos veem como aliados, outros, como inimigos (FERNANDO, SJC Campos, 2017, informação verbal).

O nosso primeiro encontro foi no Teatro Dom João VII, que fica em uma região afastada da cidade. Tive dificuldade para localizar, pois conhecia pouco o lugar, mas me encantei com a infraestrutura do teatro. Há o espaço do palco e dos espectadores, espaços para reunião e um

café na entrada bem charmoso para aqueles que estão esperando o espetáculo. Achei muito elegante, com um ar de clássico, por causa dos cartazes pelas paredes, acho. Conversamos ali no café. Fui recebida na parte da manhã, e o teatro estava fechado, sem ninguém circulando, e podemos conversar à vontade. Fiquei muito impressionada com o conhecimento que o Fernando tinha da cena cultural de São Paulo e de São José dos Campos, tanto sob o aspecto dos profissionais do teatro quanto do político. Eu estava ali, diante de um pioneiro do teatro na cidade. Inclusive, o nome do teatro vem de sua ligação inicial com a Fundação de Cultura. Hoje, o Fernando se mostrou um gestor cultural, sendo a sua esposa, a Paula, atriz, a pessoa que trafega entre os palcos de São Paulo e São José dos Campos, com grandes nomes. Ele é o gestor (Anotações do meu diário de bordo, 10 de março de 2017).

Fernando começou contando um pouco da sua trajetória de vida no teatro. Nasceu em São José do Rio Preto e viveu grande parte da sua vida em São Paulo, capital tendo começado a atuar no teatro em 1977. A sua companhia atual, do qual ele e a atriz Paula, são proprietários, existe desde 1990. Embora tenha parado de atuar em 1985, dedica-se desde então à formação de atores e faz a gestão da companhia. Explicou que a companhia de teatro, tendo surgido dentro da Fundação Cultural Cassiano Ricardo (FCCR), foi mantida com recursos da própria fundação até 1993 e, depois disso, se separou, passando a ser uma companhia independente, privada.

A criação da companhia de teatro pela FCCR se deu a partir de uma decisão de um Conselho com poder deliberativo, formado por artistas e que, no início das atividades da Fundação, achou adequado ter um grupo de teatro, uma companhia de dança, e, por falta de recursos, a mesma comissão considerou adequado abrir mão de se ter uma companhia própria de teatro.

Fernando tem também uma longa experiência como gestor, tendo atuado em órgãos públicos. Trabalhou como gestor na Secretaria de Estado de São Paulo, no município de Guarulhos, na Secretaria de Educação de Jacareí, na Fundação Cultural de Jacareí até ser convidado, em 1982 para ajudar na criação da Fundação Cultural de São José dos Campos, onde atuou como secretário até 1993. Seu grupo foi criado ali, tendo seu início atrelado à abertura da Fundação Municipal. O grupo em questão foi formado dentro da FCCR, que é o órgão responsável pela cultura em São José dos Campos; trata-se do órgão, institucionalizado, do município.

Ele conta que seu trabalho como gestor ajuda muito a abrir caminhos, mas muitas vezes pode gerar muito mal-estar com os novos eleitos; muitas vezes, se ajudou em um governo, a gestão seguinte pode vê-lo como inimigo.

[...] existe um entendimento político no país que é muito.... eu considero muito retrógado, muito pequeno né? Então por exemplo se eu trabalho com a administração que é ligada, considerada de direita, eu como técnico, sou considerado de direita. Aí a esquerda acha que eu sou da direita, aí já olham o espaço de forma deturpada. E o inverso a mesma coisa. Eu na verdade já trabalhei em todos os governos: PSDB, PMDB ,PT,PSP, minha preocupação é a nossa vida na cultura, como a gente fica a partir do que vão fazer lá (FERNANDO, SJC Campos, 2017, informação verbal).

Foi relatado que, para driblar essa situação e reduzir a dependência dos governos, que são instáveis, contam com um espaço próprio. O prédio onde funciona o teatro é seu e da Paula Barros, e lá eles fazem uma gestão do espaço com muita criatividade, de maneira a ter condições de se manterem e viverem do teatro. Fernando e Andreia não têm outra ocupação que não o teatro, nenhuma outra fonte de recursos além dessa, e ele profere a seguinte frase se referindo ao governo municipal: *“Se nos contratarem para alguma coisa, tudo bem ficamos felizes, senão a gente continua trabalhando... é nossa arte”* (FERNANDO, SJC Campos, 2017, informação verbal). Mas Fernando explica que o espaço que possuem hoje foi comprado pela irmã da Andreia, uma médica, que ele chama de “Santa Bernadete”. Em 2008, durante a montagem de um espetáculo, ficaram com dificuldades financeiras e resolveram fechar o teatro, por estarem sem condições de pagar as contas. Foi aí que entrou em cena a

[...] irmã dela, sensibilizada com tudo isso comprou esse prédio aqui. Esse prédio era só esse piso. Não tinha nada para cima aqui. E aí a gente bancou parte da reforma. E ela nos ajudou também na reforma até gente poder entrar. Entrou? Aí é problema nosso. Tudo o que a gente vem fazendo... é recurso nosso (FERNANDO, SJC Campos, 2017, informação verbal).

A companhia não tem um grupo de teatro, com atores trabalhando constantemente. Já contaram com atores anteriormente, mas ele me disse que esses funcionários decidiram sair por conta própria e montaram uma outra companhia de teatro, o Teatro da Vila. Diante disso, eles optaram por não terem mais atores contratados. Mas, quando têm um projeto aprovado, juntam um elenco para montar a cada espetáculo. Possuem dois funcionários regulares: uma recepcionista e uma produtora cultural. O teatro sobrevive de cursos de teatros ministrados por ele e Andreia, e também com palestras e vivências com diretores e atores conhecidos, de projeção nacional. O conhecimento que o Fernando tem do mercado possibilita isso. *“Daqui a uma semana, teremos uma imersão de 10 dias com um diretor da Colômbia. A gente não consegue aqui ter*

o que o empreendedorismo chama de lucro, a gente não consegue, né? A gente consegue viver da arte e pagar as contas. Então tem várias produções que a gente desenvolve com o PROAC²¹, que é um programa do estado, né? Um programa de arte e cultura ... de arte e cultura.” (FERNANDO, SJCampos, 2017, informação verbal).

O Fernando me falou do Fórum do Litoral, Interior e Grande São Paulo (FLIGSP) e também solicitou a minha inclusão nesse grupo. Ele me contou que o FLIGSP é um espaço de luta dos artistas da área teatral de maneira a garantir maior visibilidade e apoio, em termos de recursos diversos, diante do governo do estado de SP. Criaram o FLIGSP por entenderem que a maior parte dos recursos da Secretaria Estadual de Cultura ficava na capital, deixando o interior desprivilegiado. Criado no ano de 2007, FLIGSP já tem resultados. Conseguiu alterar a lei de aprovação de projetos, exigindo que pelo menos 50% dos recursos vá para o interior. Além disso, obteve-se a inclusão de um prêmio exclusivo para o interior, o chamado “territórios”. É um edital exclusivamente para projetos produzidos no interior. Mas Fernando critica o mesmo e diz que ainda há muito a ser feito.

Ela ainda não abrange o interior, ela ainda é muito focada é... em projetos na cidade de São Paulo. Alguns projetos é que saem desse miolo; tem o circuito, a virada cultural, tem enfim uma série de projetos e tem a abrangência dos editais. Os editais, eles sofreram mudanças para tentar atender o máximo possível ao interior porque ele também não tinha essa abrangência, vamos dizer; os editais foram mudando. Então antes era 30% dos projetos aprovados tinha que ser do interior hoje no mínimo 50%; foi um avanço (FERNANDO, SJCampos, 2017, informação verbal).

Referente a subvenções, ele me relata que utiliza apenas os prêmios, o PROAC do governo estadual e, claro, o fundo municipal de cultura, que tem em São José dos Campos. O entrevistado, na sequência, me surpreende:

[...] mas a gente nunca teve um projeto aprovado nem no ICMS, nem na Rouanet que a gente tenha conseguido efetivar o projeto. Tivemos 3 projetos aprovados e não consegue viabilizar o recurso...não consegue é muito difícil. O artista independente, ou a produção que não faz parte do mercado, que não tem uns 'globais'... não conseguem captar recursos. Anda tem o fato das empresas quererem patrocinar só projetos para São Paulo (FERNANDO, SJCampos, 2017, informação verbal).

Há uma reclamação acerca da Lei Rouanet, na medida em que não atende aos pequenos grupos, situados no interior. Fernando revela que havia uma proposta feita ao governo Lula, há 10 anos

²¹ PROAC — É um programa de Ação cultural do estado de São Paulo e os beneficiados, escolhidos por uma comissão específica, recebem o prêmio para realizar o espetáculo proposto. Prêmio significa repasse direto, sem empresas intermediárias.

atrás, para transformar todo o valor da Lei Rouanet em recursos de Fundo, com repasse direto: *“isso ficou parado lá, agora, não há chances nenhuma de acontecer”* (FERNANDO, SJCampos, 2017, informação verbal).

A burocracia também é citada, pois, muitas vezes, o governo cria regras impossíveis de serem cumpridas, como o que aconteceu na época da exigência do registro na Delegacia Regional do Trabalho (DRT), o que não corresponde com a realidade da maioria dos grupos, especialmente devido ao preço alto. A inscrição custava na época cerca de 1300 (um mil e trezentos reais). Fernando me explica que exigir isso é se distanciar ainda mais da realidade do interior: *“No interior do Brasil não tem DRT, porque qual é a realidade do interior do Brasil? Né? Eu te conheço, a gente sabe que a gente gosta de fazer um trabalho na área de teatro, a gente sai para fazer, e a gente faz.... mas você não tem registro nenhum”* (FERNANDO, SJCampos, 2017, informação verbal). A questão é que a contratação por instituições como SESC, Prefeituras, não pode se efetivar se não for apresentado o DRT.

E aí? A prefeitura vai deixar de contratar seus artistas e buscar nas grandes cidades? Quanto tempo leva para regularizar isso? Tem grupos de 20, 40 anos que vão estar fora e o pior,... a direção do sindicato que saiu com isso é uma atriz...a presidente . É uma atriz, meu Deus do céu, uma atriz... que já passou por tudo isso (FERNANDO, SJCampos, 2017, informação verbal).

Ele me diz que, em momentos de dificuldade, como estes, os grupos de teatro buscam se unir para tentar dialogar e obter algum tipo de sensibilização do setor público. Falou com orgulho da reconhecida força de mobilização da área teatral e que, em São José dos Campos, foi criado um fórum dos grupos de teatro local para pressionar o governo em prol das melhorias que precisam. Esse grupo reúne praticamente todos os grupos de teatro, *“que é a área mais ativa, mais perturbadora da cultura nacional”*, mas lamenta o fato de tal cooperação ser realizada apenas nos momentos de grandes crises e dificuldades. Ele atribui essa inconstância ao fato de

Todos os grupos terem um espaço fixo e manter isso é muito difícil. Esse espaço tem um custo e eles têm que se virar para.....e aí essa integração fica muito difícil em função disso... Então essa integração acaba ficando difícil por causa disso... Porque assim, se a gente tivesse no país e, como consequência, nos municípios, uma política pública definida... não que resolvesse o problema, mas que desse mais tranquilidade, entendeu? Você sabe que tem um recurso por um determinado tempo e estabelece a sua prioridade, entendeu? Ou vai para o espaço, ou vai para o trabalho, etc, mas como isso não existe, você possibilita ou estimula o individualismo. Por exemplo, no meu espaço, eu não posso ter 20 alunos como se tem em outros espaços, eu preciso ter 40 alunos aqui e aí, o raciocínio começa a ser essa coisa mercantilista (FERNANDO, SJCampos, 2017, informação verbal).

Relativo a outras parcerias, ele me contou que realiza muitas do gênero, com grupos de fora do país, em outros estados ou municípios, sem custo e que a vantagem vem pela legitimação que o tal grupo dá a eles: *“vamos imaginar que, em junho, o grupo Galpão venha aqui, dá um status para o espaço, para a companhia. Todas essas parcerias que a gente tem são parcerias que não envolvem recurso. Nem a gente dá recursos para eles e nem eles para a gente”* (FERNANDO, SJCampos, 2017, informação verbal).

Internacionalmente, eles têm conseguido parcerias por meio de uma amiga que funciona como uma agenciadora, para eles. Ela já tem um circuito de teatro que realiza internacionalmente, que é o circuito de teatro de língua portuguesa. Ao chegar ao Brasil, ela os aciona para abrirem espaços para apresentações dos grupos vindos em São José dos Campos, seja no espaço da Companhia, ou em outros espaços maiores. Em seguida, Fernando e sua equipe ficam encarregado se realizar a produção aqui. Assim, já puderam se apresentar em festivais da Espanha e de Portugal. Ele me conta que, recentemente, se apresentaram em um festival, em Porto, de nome, *“Periferias”*.

b) Maria (Teatro da Vila)

“A gente se considera até vitoriosos pois, cancelamos pouquíssimos espetáculos, mas o público está baixo, o número de pessoas está bem restrito assim.... Como eu te falei é com espetáculos que sobrevivemos que nos sustentamos, e essa foi uma das atitudes. A outra atitude é que continuamos fazendo as mesmas coisas tentando a prefeitura, os SESIS outras cidades...São caminhos que a gente tem...”

Maria foi muito simpática e eu fiquei muito impressionada de ver a qualidade do grupo, um espaço físico bem estruturado que prevê inclusive dormitórios para receber artistas de outros grupos em parcerias. Parece que o Grupo da Vila tem uma força muito grande junto a outros artistas e a outros grupos de teatro. Eles articularam o fórum municipal para pressionar o prefeito. Foram os grandes articuladores. Pudemos perceber que estão dispostos a pressionar para forçar uma aproximação e serem ouvidos e, se possível, atendidos, querem se mostrar abertos ao diálogo.

Mesmo com suas dificuldades, eles se veem como com uma posição diferenciada no campo, em relação a grupos menores. Maria expôs a realidade dos grupos mais novos, que estão sem ter como se manter diante da crise. Diante desta fala, me pareceu que ela colocou o grupo em um outro lugar, mais estável, com mais domínio no campo, com mais capacidade de influência. *“o momento é de crise e está difícil para todos, mas é ainda pior para os grupos que não tem essa estrutura; eles têm outras fontes de recurso e os mais novos não[...].”* (MARIA, SJC Campos, 2017, informação verbal). Nos pareceu que querem articular com o setor público, mas isso não pode acontecer isoladamente; a briga tem que ter um objetivo muito claro, porque é um grupo que já tem uma posição no campo ali, no município e pretende mantê-la (Notas do diário de bordo realizada no dia 3 de julho/2017, as 16h30 min).

Maria contou sobre o funcionamento do grupo, a história do encontro entre os sócios e sobre a rotina do grupo. Contou que, no Teatro da Vila, são 4 (quatro) sócios e todos são oriundos do Teatro Dom João VI. Eram atores contratados que resolveram ter seu próprio teatro.

Tinham uns sonhos que tínhamos vontade de realizar e começamos a perceber que os objetivos não se encontravam muito. Falávamos que queríamos tal coisa e não tinha a mesma reproposta com s outros do grupo... Conversamos muito sobre, até que saímos. A ideia não era sair não, queria tentar integrar as coisas, mas aí acabamos percebendo que não dava e a melhor coisa era sair. Saímos e resolvemos criar um grupo, o teatro da Vila (MARIA, SJC Campos, 2017, informação verbal).

A entrevistada relatou o funcionamento do grupo e que cada membro tinha um papel, uma função dentro do grupo *“O Joaquim cuida da área financeira, o Antônio da parte de projetos, a Ana Cristina da área de produção e eu, da parte pedagógica, que são os curso, lá no Teatro Dom João VII já nos organizávamos assim...”* (MARIA, SJC Campos, 2017, informação verbal). Ela me conta também que os cursos mantinham o aluguel do espaço e o restante, era para as produções. Disse que se preocupavam com a questão financeira e que, a cada espetáculo, tentavam guardar um pouco do recurso para iniciar o seguinte.

Quanto ao uso das leis de incentivo, Maria conta que utiliza o PROAC, que é estadual, e o recurso municipal, que, atualmente, funciona apenas o fundo de projetos culturais, tudo com repasse direto. Mas afirma: *“nós viemos de uma época que não tinha editais então, fazíamos e vendíamos os espetáculos. Passar ou não em um edital não pode impedir a realização do trabalho. O ‘Cicatrices’ foi feito com edital, foi mais tranquilo, já o outro, a gente fez com os nossos recursos e estamos pagando até hoje a diretora”* (MARIA, SJC Campos, 2017, informação verbal). Diante disso, esclarece que sempre souberam que viver de teatro não é fácil

e que todos os membros do grupo têm outras atividades, tanto na área cultural quanto em outro setor, de maneira a garantir uma renda. Ela é palhaça e faz espetáculos com outros grupos, na medida do possível.

Ela relata sobre a dificuldade vivida no ano de 2017 no campo do teatro. Os novos prefeitos que assumiram chegaram cortando muitos recursos da cultura e inclusive, aqui em São Paulo, alguns festivais, “já tradicionais como o de Pindamonhangaba, não abriram inscrições. Estamos sentindo muito isso. É muito engraçado uma coisa que a gente percebe, a primeira coisa que as pessoas olham que não precisam pagar é a arte. As pessoas de uma forma geral tem essa cultura, querem ver a arte de graça, querem convites... não olham como o de um dentista, de um médico. E parece que uma coisa está ligada a outra, tem uma cultura que isso que fazemos é um hobby, não é vista como uma profissão. O que estamos fazendo diante disso? Uma das atitudes foi usar uma vez a nossa casa, pois isso não precisa de incentivo e de qualquer outra coisa, aí fazemos aqui. É um sufoco trazer gente aqui, pois aqui temos 36 lugares e a gente não consegue encher esses lugares. A gente se considera até vitoriosos pois cancelamos pouquíssimos espetáculos, mas o público está baixo, o número de pessoas está bem restrito assim... Como eu te falei, é com espetáculos que sobrevivemos que nos sustentamos, e essa foi uma das atitudes. A outra atitude é que continuamos fazendo as mesmas coisas tentando a prefeitura, os SESIS outras cidades... São caminhos que a gente tem (MARIA, SJCampos, 2017, informação verbal).

Quanto às parcerias, ela fala que eles precisam, sim, tanto para abrir caminhos de apresentações em outras cidades, outros espaços, quanto para troca de experiências e conhecimento técnico no teatro, avaliados como muito importantes para o crescimento do grupo. Conta que estão se aproximando do Eduardo, do Grupo Galpão, frente ao interesse para que ele dirija uma peça deles. O Grupo Galpão de Teatro é, uma vez mais, citado como de grande importância para a cena teatral, como modelo de gestão e sempre uma possibilidade de parceria, o que significa, nos parece, muito para legitimar o trabalho do grupo. É como se o grupo que está apoiado pelo Galpão já estivesse em um outro patamar de qualidade artística. O Galpão é um agente poderoso que sinaliza, ao menos nos grupos estudados, um capital simbólico capaz de determinar outras forças nesse campo.

Maria finaliza me dizendo que o grupo é a maior força deles, que os quatro têm garra, vontade de pesquisar e de produzir, o que representa o grande valor do grupo.

c) Antônio (Teatro da Vila)

A Fundação Cultural Cassiano Ricardo foi pioneira, foi revolucionária... nos moldes que ela foi pensada e criada, porque era, uma entidade pública de direito privado (breve pausa), não era uma autarquia, mas era um avanço no sentido institucional e isso foi quebrado (ANTÔNIO, SJCampos, 2017, informação verbal).

Realizei duas entrevistas com Antônio, uma em 06 de abril de 2017 e outra em 03 de abril de 2018, registrando sempre algumas anotações. Sobre a entrevista de 06 de abril de 2017, temos: “Que entrevista ótima. O Antônio falou muito sobre o grupo, sua experiência de vida no teatro, mas também sobre a participação do grupo na política cultural do município, articulando e tentando encontrar caminhos para se desenvolverem. Vi muita força e disposição em realizar as coisas, em lutar pela cultura, por um espaço digno de trabalho. Atua no Fórum de cultura junto com outros artistas e acredita muito na possibilidade de construírem algo a partir de uma participação política dos grupos culturais”.

Seguem apontamentos sobre a entrevista do dia 03 de abril de 2018: “Notei Antônio triste, ele estava um pouco sem paciência, não comigo, mas com os rumos que as coisas vão tomando. Disse que saiu do cargo que tinha no Conselho da Fundação de Cultura, alegou que já deu sua contribuição, mas, acho que estão precisando de grana para realizar os projetos. Conselheiro influi politicamente, mas não pode submeter projetos. Ele estava um pouco ácido ao falar da participação com os grupos e parece que está meio desgostoso de participar destes movimentos. Hoje, acho que foi um dia triste para ele, diante do que estão vivendo”.

Antônio é paulistano e foi morar em São José dos Campos quando menino, acompanhando a família, pois seu pai veio trabalhar na indústria, nas fábricas que estavam surgindo na região. Iniciou no teatro amador em 1993 e, profissionalmente, atua desde 2000. Antônio vive de sua arte. Além de ser um dos sócios do Teatro da Vila, é diretor de teatro, poeta e também participa da banda “*Experiência Dylan*”, que mescla música e poemas.

Antônio conta que ama o que faz e diz orgulhosamente da capacidade de gestão que a companhia tem. Esclarece que não utilizam leis de incentivo municipal e nem federal: afirma que a lei municipal ainda é muito burocrática e os valores são baixos; a lei federal é de “*impossível captação de patrocínio. Apenas os grandes conseguem captar. Eu, por exemplo, só conheço o Grupo Galpão, de MG que capta grandes valores e por isso é referência de trabalho e sustentabilidade nas artes. Não conheço outro, aqui em São José dos Campos, nenhum*” (ANTÔNIO, SJCampos, 2017, informação verbal). A impressão que se tem é que em São José dos Campos, com tantas indústrias, encontraríamos muitas empresas patrocinadoras via lei municipal e federal. Mas não é essa a realidade.

Ele e outros atores e empreendedores da área de cultura deram início em 2016 a um fórum de cultura que tem como objetivo organizar a classe cultural contra todas as perdas que vêm sofrendo desde o início do governo Temer. Em 2017, quando o governo eleito em São José dos Campos ameaçou fechar a FCCR, eles receberam no fórum artistas e produtores vindos de outras áreas e passaram a se reunir semanalmente. A intenção era fazer frente às ameaças que a classe vinha sofrendo.

Logo no início de 2017, foi travada uma disputa com o governo municipal, recém-empossado, pois o mesmo proibiu a utilização da rua para apresentações artísticas de qualquer espécie. O fórum recém-criado teve sua primeira batalha perdida. Depois de dias ocupando a câmara e lutando contra a votação do projeto de lei, um dia, depois das 22 horas, o governo aprova sua lei.

Perdem os artistas mais pobres, mais simples, que faz dessa ação uma possibilidade de ganho e perde a sociedade que não tem um malabares ali, uma música naquele outro lugar, uma esquete rápida de teatro, enfim, a cidade fica “limpa” de cultura, como a política higienista que tem sido pregada por aí quer... essa lei é terrível, acabar com a possibilidade dos artistas se expressarem na rua é terrível porque tira o espaço que é do artista. A rua é do povo, do artista e o teatro é a sua máxima expressão, expressão da vontade do povo. (ANTÔNIO, SJCampos, 2017, informação verbal).

O fórum de cultura dos artistas foi apresentado ao Prefeito que reconhece o fórum. Reúne com seus representantes, ouve as demandas e promete decidir baseado nas informações que o grupo lhe passa, mas, para o Antônio,

Ele (se referindo ao fórum), não é respeitado pelo prefeito. O governo escuta o fórum, mas não está disposto a negociar. Não quer enxergar o outro e chegar a um ponto comum. Na verdade... sabe aquele tio que em toda festa da família bebe demais e causa constrangimento a todos? Essa é a visão dos governos sobre os artistas. Somos o tio bêbado da festa, a turma do constrangimento, então eles escutam, mas deixam para lá.... (ANTÔNIO, SJCampos, 2017, informação verbal).

Relativo às facilidades e dificuldades, em se vivendo tão próximo a São Paulo, ele esclarece “São Paulo é vitrine, mas viemos para cá para nos destacarmos aqui, viemos para o interior para saltar para o mundo” (ANTÔNIO, SJCampos, 2017, informação verbal). Essa ida para o interior parece uma prática dos agentes teatrais diante da grande competitividade e dificuldade em se destacar no todo, entre aqueles que querem a mesma coisa, que querem ser vistos e reconhecidos no campo teatral. “Em São Paulo, a competição é muito grande e é preciso conhecer gente, ter contatos, que não tínhamos”. Mas o grupo estreou uma peça lá, com sucesso

de crítica, e, segundo ele, a resposta foi muito boa. A crítica positiva sempre ajuda a ter público, convites para festivais, mas “ainda estamos pagando até hoje essa ida a São Paulo, são dois anos pagando”. São Paulo parece perto. “*Estamos a uma hora de São Paulo, mas não é fácil ir lá todo dia para fazer qualquer coisa, nem assistir a outras peças, nem fazer contato. É caro, é demorado, não é simples como imaginamos. Leva-se um dia inteiro para se fazer qualquer coisa em São Paulo*” (ANTÔNIO, SJCampos, 2017, informação verbal). E ainda tem o fato do público consumidor de teatro; segundo Antônio,

a classe média se dispõe a fretar uma van e pagar 150 reais por um ingresso em São Paulo e acha difícil pagar 20, 30 reais num ingresso em São José dos Campos. Acho que não nos valorizam, acham que somos ruins, piores, que o que é apresentado em São Paulo é melhor (ANTÔNIO, SJCampos, 2017, informação verbal).

Finalizando a primeira entrevista, ele explica que entende a arte como sendo política. “*Arte é incômodo, é resistência*” (ANTÔNIO, SJCampos, 2017, informação verbal), ele diz. Ressalta a importância dos artistas se organizarem, de terem uma forma de planejar o que negociar, o que deve ser pedido, ao mesmo tempo me diz que não possuem um plano. Relata que a cultura é retaliada no Brasil o tempo todo:

Com um orçamento que dificilmente chega a um por cento do PIB, em qualquer crise, cortam recursos da cultura, mas querem é cortar a voz do incômodo, querem cortar o bobo da corte que fala verdades que ninguém tem coragem, sabemos o que cortam e por quê. O poder público não vê a classe artística como supérflua, mas querem controla. É tudo uma questão de controle, tem que controlar e esse controle, ele é exercido de várias formas: pela burocracia dos editais, pela, pela burocracia das prestações de contas, pela extrema vigilância que o Ministério da Cultura faz em cima de, de enfim, de licitações, de uma série de coisas que os outros Ministérios talvez não façam tanto. E também não sei por que se desconfia tanto dos artistas nesse sentido, se distribui tanto dinheiro para construtora e se restringe tanto o acesso à verba de quem trabalha com arte. Isso é político, é uma atuação política (ANTÔNIO, SJCampos, 2017, informação verbal).

Antônio tem o entendimento de que é preciso participar da política cultural da cidade, dialogar com o governo municipal e buscar realizar algo para a classe, algo que fique, que garanta estabilidade ao grupo. Por isso, ele e Joaquim, são membros do Conselho de Cultura que tem poder deliberativo e participam contribuindo e buscando o diálogo com membros de um grupo de 24 pessoas, sendo 20 de outras áreas bem diversas.

Na segunda entrevista, ele me pareceu triste e falou do Fórum com uma certa descrença, dizendo que muitos artistas estavam ali no Fórum para se promover, e não exatamente para elaborar um programa de ação e reação às políticas governamentais.

Os amigos votam nos amigos porque conhecem o projeto e tal, mas não é o que se espera de uma banca examinadora. Uma banca examinadora deveria, devia ser idônea, deveria ser isenta, mas não é isenta, e isso não acontece só aqui, imagino que aconteça no fomento em São Paulo, enfim, acontece em um monte de lugares aí. E o fórum, como ele fica um pouco nesse território, a gente pede um pouco de poder político e é isso vira uma igreja em que os amigos ficam pregando a mesma verdade sempre para quem já acredita e eu não consigo ver muita potência nisso, acho que começa a perder potência. Eu acho que o que a gente devia fazer é estabelecer canais de diálogo com a sociedade, entendeu? Mas isso ninguém está a fim de fazer (ANTÔNIO, SJCampos, 2017, informação verbal).

Ele explica que o foco na sobrevivência, na gestão na burocracia, faz perder o “trem da história” e fala da importância de se dialogar com a sociedade, de encontrar caminho para falar com as pessoas.

A sociedade tem que entender que isso que a gente faz é importante. Se ela não entender que é importante, porque que vai ser importante para mim, por que a gente vai continuar fazendo teatro para o próprio umbigo, por que que vai continuar fazendo artes plásticas para o próprio umbigo, escrevendo livro que ninguém lê, fazendo música que ninguém ouve? Porque não ouve, não ouve, não tem canais, enfim, não tem. Não se flui isso, né. A gente tem, tem artistas ótimos aqui em São José, acho que é chegada a hora de nos vermos como periferia para buscar canais alternativos. Periferia é tudo o que está fora do shopping (ANTÔNIO, SJCampos, 2017, informação verbal).

Ele explica que enxerga as pessoas, inclusive os artistas como muito acomodados. Existem artistas contratados para ministrar cursos pela FCCR e, assim, ministrando essas aulas, dá para:

[...] pagar as contas e fica feliz. Eu, aqui no meu grupo, a gente apresenta um projeto, aprova num edital e fica parecendo que tudo está bem, que tá bom do jeito que tá, só que a gente sabe que não tá bom porque o calo está apertando, senão, não teria tanto artista dando aula por valores baixos, na FCCR (ANTÔNIO, SJCampos, 2017, informação verbal).

A preocupação do Antônio tem sido a de encontrar meios de dialogar com o público, com o povo e acredita que o teatro tem que ser feito na rua, não o teatro de rua, mas na rua, para todos, de classes sociais distintas. É preciso sair do espaço do palco, que para muitos é pouco acessível. E aí, ele fala de suas impressões de São José dos Campos, uma cidade cortada pela rodovia Presidente Dutra. Uma rodovia no meio da cidade, separando a cidade. Uma cidade industrial e considerada desenvolvida em virtude de seu PIB: “*industrial, uma cidade que cresceu demais, é muito esticada, então. A gente hoje tem um tipo de excluído que é interessante, né? Não é um excluído só do capital, ele é excluído por questões geográficas*” (ANTÔNIO, SJCampos, 2017,

informação verbal). Ele considera que essa distância, a dificuldade de acesso dificulta os encontros, o caminhar na rua, a disposição para ir ao teatro.

Conversando sobre como as políticas públicas poderiam interferir nisso, ele me diz que, quando a FCCR foi criada, foi um momento de muita esperança da classe artística. A FCCR é fruto de uma luta intensa da classe artística e veio com uma legislação muito moderna, muito democrática, uma inovação para a época. A inauguração foi feita na praça pública, no centro da cidade com apresentações de teatro, dança, música. Era uma festa popular e que expressava um desejo antigo da cidade. Mas com o tempo, depois de alvos de um escândalo como aconteceu com o *Queer Museu*²², São José viveu um momento de ataque à FCCR e ao que era feito ali.

Olha, São José está na vanguarda do que vivemos hoje no Brasil (risos) está na vanguarda do retrógrado de conquista social, porque lá em 98 a gente tinha um governo do PT, para o mal ou para o bem, enfim, tinha, tinha diálogo, a gente estava estruturando uma série de coisas e conquistas sociais dentro da FCCR, a gente tinha uma Fundação Cultural que funcionava por meio de deliberações das comissões de cultura, compostas exclusivamente por artistas, eleitos pela classe, influenciavam nas decisões do executivo da FCCR, ou seja, era poder mesmo, poder democrático. Mas aí foram feitos uns materiais de divulgação com órgão sexual feminino e masculino, tudo isso de forma artística, tava lá, e aí, enfim, a gente tinha performances que aconteciam em áreas públicas e que tinha uma certa questão com o nu, que você pode discutir ou não, mas foi aí o início do fim da estruturação do Conselho deliberativo da FCCR. Enfim, mas isso não era motivo para ir cortando tudo e mudando toda a estrutura da fundação, né? (ANTÔNIO, SJC Campos, 2017, informação verbal).

Analisando os documentos de criação da FCCR (Lei municipal 5441/1999), pudemos notar, de fato, as mudanças na representação do Conselho, reduzindo a participação dos artistas a quatro (4), num total de vinte e quatro (24) membros, passando a ser a representação do campo cultural minoritária. Porém, o entendimento do que se passou exatamente e por que ocorria essa mudança veio à tona por meio das entrevistas e do entendimento do campo.

O que nos foi relatado é que esses membros têm baixa participação. Há muitas ausências e eles estão presentes a pedido do executivo, para votar algum assunto mais polêmico ou de interesse do executivo.

Não, não participam. Participam só quando tem assuntos mais urgentes ou mais polêmicos, aí vai. Então, é, ó, eu não vou ser, não vou ser injusto não, tem muita gente bacana e bem-intencionada, ok. Mas na verdade não basta ser bacana e bem-intencionado, né, a gente precisa realmente de gente que dialogue e que entenda o

²² Exposição com conteúdo de questões de gênero e conteúdo de diversidade sexual que foi cancelado, após protestos de parte da sociedade.

que está fazendo. A maioria dessas pessoas não faz mesmo a menor ideia do que é bom para a cidade, qual a função da arte, qual a função da cultura, que mercado é esse, o que se quer com política pública de cultura, aliás, quem sabe? (ANTÔNIO, SJC Campos, 2017, informação verbal).

Nesse ponto, o depoimento acima pode ser reforçado por meio da análise dos documentos relativos à regulamentação do funcionamento do Conselho de Cultura em SJC Campos. Quando criada, em 1986, por um governo do PT, o Conselho, com poder consultivo e deliberativo, era formado por representantes da área cultural, eleitos e representavam nove áreas culturais. O governo seguinte, movido por uma postura conservadora da sociedade, considerou censurar obras específicas adequado e o conselho que estava ali naquele momento, inapropriado. Buscou assim, um conselho “mais representativo da comunidade”. A alegação foi que aqueles artistas pertencentes ao conselho primeiro “faziam escolhas, apenas para eles próprios” (CLARA, SJC Campos, 2018, informação verbal) e por isso, alterou a composição do Conselho. Atualmente, o conselho continua sendo deliberativo e é composto por vinte e sete membros. A questão é que quando alteraram a composição desse conselho, foram reservados quatro lugares para a classe artística, os demais membros são representantes de secretarias municipais, representantes de clube de lazer da cidade, de igrejas, de órgãos de classe como CREA. Enfim, ao se “mesclar” o conselho de representantes do governo e agentes de outros campos, com pouco conhecimento do setor cultural, o governo, quando de seu interesse, atua no sentido de garantir que sua força no campo seja demonstrada e garante votos representem os seus interesses e não exatamente os da classe artística que possui apenas quatro representantes.

4.1.2.3 *Getafe*

FOTOGRAFIA 5 - Vista aérea da cidade de Getafe

Fonte: Prefeitura Municipal de Getafe (divulgação), 2019.

FOTOGRAFIA 6 – Foto dos grupos de teatro/ artes da cidade de Getafe

Fonte: Arquivos da Autora/ Grupos de Teatro, 2019.

Em 1326, a partir da união de vários pequenos povoados que se localizavam entre Toledo e Madri, nasceu Getafe. Getafe viveu guerras históricas, com invasões, períodos de fome, que deixaram marcas na maneira de sentir e na história da cidade (GETAFE, 2020).

Getafe é um município de pouco mais de 180 mil habitantes, situada no arredor sul de Madri. Seu crescimento no século XX veio muito acompanhado da sua característica militar, no ramo de aviação, com a instalação de uma base aérea militar, em 1911, e dois anos depois, com a inauguração de uma escola de aviação civil. Seu crescimento se sustentou por meio da indústria e da construção civil. As primeiras eleições democráticas municipais aconteceram em 1979.

a) Adriano (Teatro Luz de la Luna)

Entonces hay ahí un pequeño agravio comparativo a la hora vender tu arte. Yo hago en Cataluña y mismo es difícil vender un espectáculo en castellano. Pero a los catalanes es muy fácil vender en Madrid. Pero pasa con Castilla la Mancha, con Castilla y León, pasa con Extremadura, que cada comunidad tiene un sistema de protección, de primero lo suyo (ADRIANO, Getafe, 2018, informação verbal)

Marcamos a entrevista, por e-mail, e fomos nos encontrar em um café. Queria muito ir a Getafe conhecer o grupo, mas ele me disse que preferiria ter a primeira conversa em um bar, o que foi muito agradável. Depois entendi que a companhia de teatro já não tinha um espaço físico, fruto da grande crise econômica vivida no país e com forte impacto no setor da cultura. Ele se mostrou muito pronto a falar, contar sua história e as dificuldades vividas, sempre com um ótimo humor (Apontamentos do meu diário de bordo, 22 de novembro de 2018).

Adriano começa contando da sua história de vida e no Teatro Luz de la Luna. Adriano fez teatro desde menino, em Getafe. Ainda jovem, aos 15 (anos) se aproximou do teatro em virtude de pertencer a um grupo de jovens ligado à igreja católica, e ali faziam teatro, o que representava, para ele e seus amigos, como um clube onde se vai jogar bola e passar o dia se divertindo. Eles, com 15 anos, iam ao teatro, e, quando Adriano montou sua companhia, profissional, teve que contar com a assinatura do pai, pois ainda era menor de idade. Atualmente, a companhia já completou 30 anos. Conforme seu relato, a companhia viveu dois momentos muito difíceis em sua trajetória: (1) quando deixou de ser amadora para ser profissional, “*cuando empezamos a vivir desde el teatro, o al menos intentarlo (risas)*” (ADRIANO, Getafe, 2018, informação verbal); (2) quando, em 2008/2009, a Espanha viveu uma das suas maiores crises financeiras e o campo cultural foi profundamente afetado, assim como os demais.

Ele conta que o primeiro momento foi superado com a entrada de um diretor de teatro, que atualmente é sócio da companhia, um diretor com muita experiência, um argentino, que já ministrava aulas de teatro, na Universidade. “*La entrada de Fernando hizo que el grupo fuera*

más profesional, con escenas más limpias y mejor hechas, y desde entonces nos fue más fácil vender nuestros montajes” (ADRIANO, Getafe, 2018, informação verbal). Quando fala da crise recente, ainda sente as dificuldades que vivencia como consequência dela.

Estaba que muchas compañías de muchos años han caído, muchas otras han logrado atar y hemos subsistido, porque España es una país burocrático, con mucha administración, mucho papel y a veces te bajan los precios. A la época ésta han bajado los cachés de los espectáculos a niveles a veces insultantes. Pero a niveles insultantes siendo la propia administración la que te contrata, diciendo tú pretendes que yo te presente, por ejemplo, un alta de seguridad social o quieres que incumpla con la ley para que yo te facture y puedas venir a actuar aquí”, cosas a veces ya fuera de... fuera del margen del presupuesto que hay. Ya, claro, entonces, no programes. Y bueno, parece que estamos saliendo, más o menos, hay más contratación, hay más flujo, hay más movimiento...” (ADRIANO, Getafe, 2018, informação verbal).

Conta o que fizeram e o que continuam fazendo para se manterem, enquanto companhia de teatro sobrevivente:

Pues, yo creo que ha habido una connotación de que los que somos muy camaleónicos, esto no lo hemos vivido, mi compañía no vivimos al 100% de la compañía. Vivimos de la compañía y de otras cosas que tienen que ver o que están alrededor o pedimos apoyos, por ejemplo, Fernando Salva es profesor, desde hace doce años, entonces, lo que no gana como director o actor de la compañía, lo gana como profesor. Nosotros, mi otro compañero y yo trabajamos para Luz de la Luna, luego trabajamos para otras compañías, o teníamos una agencia para, porque, al fin y al cabo, como actores no descartas presentarte a un casting de cine o de televisión y que tengas la suerte de entrar en una serie o en una película o en un anuncio (ADRIANO, Getafe, 2018, informação verbal).

Além disso, informou que passou a teatralizar tudo. Foi um teatro de sobrevivência. Não dá para montar o que se quer, diz, mas o que é possível, e, por isso, recebem alguns pedidos de montagem por contrato, cujo contratante é, geralmente, as prefeituras e o estado, sempre em comemorações a festas, festejos ou para algum setor específico como teatro para crianças em idade escolar, sobre algum tema em particular.

Nestas apresentações, procuram aproveitar os figurinos que possuem, de maneira a tornar viável a contratação. Conta o fato de que, na Espanha, o Estado é o grande contratante, que há uma gestão dos teatros e espaços culturais e que os municípios, estado e federação tem que fazer a programação anual. E, para isso, há toda uma infraestrutura conhecida por todos como as feiras de teatro para a apresentação a programadores. Assim, há um certo planejamento em produzir cultura. Por conseguinte, eles sempre se candidatam e conseguem trabalho em todo o território nacional, em virtude disso.

Também há outros tipos de contratação de valores menores, que são muito utilizados. As prefeituras podem, até um determinado valor, contratar os grupos que quiserem, e eles, quando se fala em teatro de rua, se consideram em uma posição diferenciada, pois possuem uma grande experiência, estando no campo há muito tempo. Ele me diz que são reconhecidos pelo que fazem, pela qualidade do que realizam.

Sobre o relacionamento com os gestores públicos de cultura, foi passada uma impressão de confiança em uma estabilidade de conduta mesmo (e apesar) da crise vivida que mudou muito as regras do campo. Os valores de contratação foram muito baixos (me contou que chega a menos de 10 euros a hora), os tipos de contrato, mas deu a impressão o tempo todo de que o Estado, em suas esferas, estaria junto deles, sabendo das dificuldades. Reclama da falta de defesa do território do estado de Madri, a cidade não, mas o estado, que está sempre muito aberto para contratar grupos vindos de todas as regiões do país, gerando uma competição maior, enquanto que, reciprocamente, não há a mesma postura dos demais estados.

Explica que estar ao lado de Madri, geograficamente, é muito bom porque inicialmente há muitas informações:

Los beneficios y ventajas es que estamos en el centro y al lado de todo. Madrid es el centro neurálgico, culturalmente y administrativamente, cualquier solicitud o ayuda del Ministerio de Cultura, Comunidad, lo tienes. Cerca de Getafe, a Madrid no es nada, o sea, que tienes esta facilidad de la información, de... (ADRIANO, Getafe, 2018, informação verbal)

Já em Getafe, a relação que têm com o município, conforme Adriano é daqueles meninos que cresceram fazendo teatro ali, e muitos ainda os veem como meninos; logo, preferem manter uma certa distância que permita independência.

Éramos los chavales, éramos los chicos que crecieron en el teatro, cuando ya llegamos en Madrid nos creció la barba, nos ha salido canas, ya no soy aquel chaval que hacía teatro... La relación siempre ha sido un poco buena y mala en este aspecto de que nos han contratado cosas, pero no siempre y realmente en Getafe hacemos Festival de Teatro de Calle desde hace 20 años, pero obras de teatro no nos contratan desde hace seis o siete, o sea, no actuamos en Getafe salvo el festival (ADRIANO, Getafe, 2018, informação verbal).

O entrevistado me explica do funcionamento da contratação das companhias de teatro na Espanha: “Getafe es una ciudad que programa bastante, que programa mucho, programa en

redes, o sea, es más, España tiene muchas redes, red de Armonía Madrid, la Red nacional de actores, red de teatros, de museos, de todo” (ADRIANO, Getafe, 2018, informação verbal). As companhias devem estar nessas redes para ter facilidade de contratação. Além disso, tudo acontece a partir de um edital, ou chamamento das Secretarias de Cultura estaduais ou federais. Então, quando uma cidade contrata por meio de editais, uma parte é pago pelo governo federal ou estadual e outra pela cidade, como acontece no Brasil, no Sistema Nacional de Cultura, a partir de convênios entre o governo federal e municípios.

O que muito me chamou atenção nestas redes foi a questão das informações, dos dados disponibilizados aos usuários. Eles têm dados atualizados de tudo e com uma constância diferenciadora acerca do tipo de dados coletados, o que permite comparação entre cidades, parecido com o que o IBGE faz, mas o fato de estarem agrupados em redes por setores possibilita aprofundar mais e de uma maneira rápida. Uma característica da ferramenta é, como usuário, poder solicitar dados específicos, para que os mesmos passem a constar e ser disponibilizados no sistema. Igualmente, uma empresa ou universidade pode pedir estudos específicos, em cuja ação incorrerá um custo.

b) Daniel (Teatro Luz de la Luna)

Es más, más de la mitad de mi vida, más de la mitad de mi vida. Cuando estoy de normal, sí ha valido la pena, cuando no estoy con el ansia de que no me llega para comer o no me llega para no sé qué, sí, sí, sí, sí, sí, sí, sin ningún tipo, sin lugar a dudas ¿no? (DANIEL, Getafe, 2019, informação verbal).

Tentei por muitos meses marcar o encontro com Daniel. Ele tinha uma agenda muito lotada de trabalho. Nosso encontro foi em Pinto, uma cidade pequena, bem próxima a Madri. Conversamos em um café e tive a impressão de que ele foi muito acessível, visto que falou muito, por muito tempo, sobre tudo: família, escolha do teatro, o dilema de ter feito a escolha certa e os momentos difíceis que têm passado como ator, a relação dos artistas com o governo e vice-versa. Ele me pareceu uma pessoa sofrida, com muitas dificuldades financeiras, situação semelhante a de outros membros do grupo. Foi uma entrevista de muita empatia e gentileza, mas pesada pelo tom das falas (Fragmentos do diário de bordo, em 02 de abril de 2019).

Daniel começa me contando um pouco da sua vida e sua trajetória no teatro. Filho de pais trabalhadores, a família foi a Getafe para trabalhar no cinturão industrial de Madri. Logo cedo,

no colégio, ele teve contato com o teatro e se encantou. Aos 16 anos, conhece uma companhia de teatro e, mesmo sem a autorização dos pais (falsificava a assinatura para participar como ator em algumas peças pequenas), fazia teatro junto com esse grupo, mas de maneira pouco formalizada. Ainda não fazia parte do grupo.

Com uma família muito tradicional, o teatro não foi bem visto como uma profissão, e seu pai um dia lhe disse, depois de voltar de uma apresentação: “*Búscate un trabajo de verdad y no esto de andar por las carreteras*” (DANIEL, Getafe, 2019, informação verbal).

Sobre a instrução, ele relata que não tem formação na área de teatro, mas que, ainda assim, sempre fez muitos cursos de teatro e de habilidades para o teatro como equitação, esgrima e outros. Sempre que pode realiza cursos livres. Contudo, segundo o mesmo, essa é uma realidade dele que está há mais de 30 anos na área. Os jovens que entram agora têm que ter formação, é outro tipo de exigência, até porque, explica, cresceu o número de escolas oferecendo cursos de teatro, tanto públicas quanto teatro. Há hoje uma disponibilidade de oferta para formação que não havia há 30 anos, conforme Daniel.

O depoente me assegura que a função do teatro é romper com estruturas, é criticar, é se posicionar contra um poder hegemônico, mas, ao mesmo tempo, o artista tem que comer, tem que tomar um café e aí, algumas vezes, tem que abrir mão de sua arte para aceitar papéis em televisão, teatro mais comercial, etc. “*Me han llamado para un casting. Ah ¡qué bien! ¿Y de qué vas a hacer? No lo sé, pero pagan muy bien. Y era como, me rechinaba²³, pero es una realidad también ¿no?*” (DANIEL, Getafe, 2019, informação verbal). E completa, num dilema:

hay que comer. Pero, por otra parte, también hay una parte de responsabilidad del artista y de responsabilidad con las sociedades. Y nosotros vamos rompiendo, vamos rompiendo moldes, vamos rompiendo estructuras y cuando la estructura se queda, está formada, tenemos que romper también (DANIEL, Getafe, 2019, informação verbal).

Entretanto, Daniel afirma que há muitos fatores limitantes deste processo de rompimento de barreiras, de fazer o novo. O primeiro deles, diz, é a burocracia institucional que força o artista a fazer as mesmas coisas e que a mudança proposta pelo artista não é bem-vinda. No seu trabalho, de ator de teatro de rua, muitas vezes, faz produções imensas para uma única

²³ Era como se aquilo lhe triturasse, lhe agredisse, uma agressão.

apresentação, em um único evento. E isso é muito questionado. Gastam-se tempo, recursos, muito trabalho, para apenas um dia: “[...] *pero eso también es la parte bonita, de que nace y muere*” (DANIEL, Getafe, 2019, informação verbal).

Ele conta que conheceu Adriano com 16 anos, no colégio, e juntos viviam um momento de muita violência e uso de drogas na cidade, inclusive nas ruas, nos colégios em todos os cantos, “*nosotros nos salvamos gracias al teatro*” (DANIEL, Getafe, 2019, informação verbal). O teatro foi uma proposta de alguns padres da igreja católica que trabalhavam com jovens, como uma possibilidade de evitar que entrassem para esse mundo de drogas que existia ali fora. Eram padres de esquerda e exerciam a catequese e também a política e o teatro. “*Reunían a grupos de chavales. Se llamaba rojo porque tenía más que ver con, con, con el comunismo de aquel entonces, que con un sentido más religioso de la historia ¿no? De hecho, la mayor parte de aquellos párrocos dejaron... fue el teatro*” (DANIEL, Getafe, 2019, informação verbal).

Enquanto fazia teatro, se preparava para fazer a prova e entrar em uma universidade, no curso de Engenharia de Telecomunicações, e estudava eletrônica. Dedicava-se aos estudos e fazia teatro. A família exigia que fosse desta maneira. O teatro não era uma opção de vida. Mas o teatro e a associação cultural que montaram era uma espécie de espaço aberto. As mães estavam ali discutindo algo, os avós jogando, havia cursos de ponto de cruz, tudo no espaço cultural do teatro. Era um espaço que agregava. Ele me conta que a associação chegou a ter 65 pessoas agrupadas, fazendo teatro e outras atividades artísticas mais populares.

O teatro de rua veio como uma opção de independência do poder institucionalizado, do poder regulatório, uma vez que, sempre que procuravam salas para se apresentar, tinham que negociar muito e apresentar menos do que gostariam.

[...] de repente miramos lo que, lo que hacían y ¡ostia!, a mí, eso, no, me gusta ¿no? tengo por qué esperar a que la institución me diga, que está libre el teatro, porque la calle siempre está libre ¿vale? Y empezamos a trabajar esa línea de la calle sin abandonar, también es cierto, la parte de escenario ¿no? (DANIEL, Getafe, 2019, informação verbal).

A rua foi uma opção para fugir do domínio do poder municipal e das limitações impostas pelo mesmo. Eles queriam liberdade de atuação.

O grupo fazia um teatro nas ruas, experimental. Todos dirigiam e atuavam, até que perceberam a necessidade de se ter um diretor para tornar as produções mais profissionais e com maiores condições de contratação. Juan me diz que o grupo faz tudo, inclusive figurino e vestuário. Mas também contratam costureiras e figurinistas para grandes produções, a despeito da capacidade do grupo de realizar qualquer função.

O grupo chegou a ter 8 (oito) atores contratados, com salários fixos, além dos 3(três) sócios, ainda uma figurinista e uma cenógrafa. No entanto, tudo se acabou com a crise. *“Con la crisis, todo eso se vino abajo, con la crisis se vino abajo. Te digo, sí, es cierto, que hubo una época muy rara, muy rara, donde la gente pagaba mucho, había mucho y cuando explotó la burbuja inmobiliaria, todo eso se fue a la mierda ¿no?”* (DANIEL, Getafe, 2019, informação verbal). Hoje, o escritório do Teatro Luz de la Luna está nas casas de seus componentes. Pagam, mensalmente, o aluguel de um espaço de 400 m², em Toledo, que é mais barato que em Madri, para guardar seus figurinos e alegorias que são inúmeras e muito grandes, para serem vistas por um público nas ruas e à longa distância.

Ele me disse que a crise influenciou muito no modo de trabalhar e acabou com a rotina que tinham construído quando eram uma equipe com funcionários fixos e um espaço físico onde se reuniam para leituras dramáticas, ensaios, preparação de corpo, voz e ensaios. Ele me disse que tudo isso acabou. Agora, o grupo não tem rotina, e mesmos os encontros para ensaios são poucos. O pior é que cada um teve que buscar meios de sobreviver sozinho, fora da companhia, mesmo que na área do teatro. Contudo, ele me diz que estão firmes, que obtiveram mais agilidade, que as histórias estão aí e serão contadas. O Teatro Luz de la Luna não vai parar como muitas companhias fizeram, apenas mudou a forma, dentro do que é possível.

O entrevistado me conta da sua relação com as outras companhias com as quais tem se relacionado, além do Teatro Luz de la Luna:

Que no tengo ningún tipo de responsabilidad, pues, ahí, con las otras compañías, tú ves que cambio, desde cuando estás en tu compañía, a cuando vienes conmigo. Digo ya, yo aquí, siempre les tengo dicho, yo con vosotros no pienso, dime lo que tengo que hacer y yo lo hago. Lo ejecuto y punto y lo que pase, si voy en hora, si no voy en hora, si se tiene que retrasar, es historia. Pero no pienso hasta el punto de que no elijo ni los menús, sería, a mi dame lo que tengo que comer y yo me lo como. O sea, no quiero pensar, vengo aquí a ejecutar mi trabajo y ya, ya está. Y esa fue mi, está siendo mi incursión en otras, en otras compañías ¿no? Entonces hay una diferencia gorda (DANIEL, Getafe, 2019, informação verbal).

Daniel reclama um pouco da divisão das atividades na Companhia Luz de la Luna e acha que todos deveriam assumir a parte burocrática, mas ninguém quer, ninguém gosta dessa parte. Ainda assim, conseguem muitas contratações porque tem bons relacionamentos tanto nas prefeituras que já os conhecem, como também com os programadores.

No que se refere à relação com a Prefeitura de Getafe, ele diz que acha que a cultura se tornou uma área muito politizada e os governos tendem a classificar os artistas como estando de um lado ou de outro. Segundo sua visão, tal quadro é muito complicado. Eles já trabalharam com vários partidos, e me diz que jamais sentiram compromisso com esse ou aquele, mas, sim, com a classe artística e a de teatro, de rua, mais especificamente.

Quanto ao relacionamento com outros artistas, Daniel afirma que os festivais são os momentos mais interessantes e ricos para trocar experiências, conhecer novos grupos e construir algum tipo de relação interessante, tanto com artistas quanto com programadores. No entanto, depois da crise, quase não houve mais festivais, devido a uma redução muito grande. Com orgulho ressalta que, apesar de tudo, o Festival de Teatro de Rua de Getafe continua sendo realizado ininterruptamente há dezoito anos, sempre na programação do evento.

Ao final, ele me diz que não há pacto entre artistas e governos. Enquanto podem atuar juntos em um bem comum, com um projeto de ação, de desenvolvimento é muito bom, contudo:

cuando un político realmente tiene miedo y va a atacar en cualquier país, va a atacar a la gente y demás, suele empezar por el mundo de la educación y el mundo de la cultura, ataca esa gente, ¿por qué? porque son los que cambian mentalidades, abren y cierran mentalidades. Entonces, cualquier régimen que pretenda ser dictatorial y que sea de idea, de idea única, va a atacar esos elementos siempre, siempre y va a permitir un tipo de cultura, un tipo de inflación, exclusivamente. Y ahí, ya me da igual el signo político de esa persona, es una cuestión de dictadura o no dictadura, totalitarismo o no totalitarismo, la libertad de pensamiento, la libertad de pensamiento muchas veces es peligrosa, sí, pero es que ahí está la libertad, ahí está la libertad, de poderlo, de poderlo establecer, de poder establecer y combatir. Realmente, si tú quieres combatir una idea, ¿qué mejor que combatirlo con otra idea? Así de sencillo (DANIEL, Getafe, 2019, informação verbal).

c) Pedro

[...] cuando hubo crisis no había dinero. Durante 5 años ó 6 años no hubo dinero. Nada y nosotros hicimos el festival igual, sin dinero, o sea, sin dinero público. Muchas

veces la compañía ha pagado de su bolsillo los déficits del festival (PEDRO, Getafe, 2018, informação verbal).

O encontro com Pedro foi muito agradável. Nós nos encontramos no colégio particular onde ministra aulas de teatro para alunos. Pedro chegou muito elegante e conversou comigo em uma mesa da cantina que estava vazia (era um horário de aulas). Reservou 2 horas para nosso encontro e teve muito ânimo para me contar sua história no teatro, desde o início da sua trajetória na Argentina e em Madri, onde já vive há muitos anos. Parece vir de uma família tradicional argentina. Seus gestos, sua fala, sua elegância natural, tudo tem um reflexo na maneira de fazer arte, no modo de fazer teatro de rua (Apontamentos do meu diário de bordo, 11 dezembro de 2018).

Pedro conta que é um ator vocacional, que sempre atuou, em casa, em todos os lugares, mas que sua família não aceitava e que, para ter formação na área de teatro, fez dois cursos ao mesmo tempo, primeiro, direito e arte dramática, depois, literatura hispânica e artes dramáticas. Deixou o direito no meio do curso, pois só queria se dedicar ao teatro. Tão logo se formou, prestou um concurso para a Comédia Cordobesa, um equipamento público municipal, tornando-se assim, funcionário efetivo, em 1985.

Depois de viver momentos áureos na sua profissão, decidiu que queria mais e foi para a Espanha, com 21 anos. Foi estudar teatro clássico, que era sua paixão, e foi se aproximando do Teatro clássico até que teve a oportunidade de dirigir algumas peças, mas não foi muito adiante. Passado um tempo, conheceu a Companhia Teatro Luz de la Luna.

Eles precisavam de um diretor e eu havia sido recomendado. Eles não gostavam do teatro clássico e eu, tinha as minhas dificuldades com o teatro de rua.(tradução minha) “En el día de hoy yo reconozco que es algo que todavía me cuesta hacerlo y veo con qué facilidad tanto Adriano como Daniel lo hace (PEDRO, Getafe, 2018, informação verbal).

O grande acréscimo que pensa ter levado ao grupo foi apurar os movimentos, os gestos, fazendo que tivesse mais beleza estética em tudo o que fizesse. *“El teatro tiene que crear una ilusión”* (PEDRO, Getafe, 2018, informação verbal). Ele me conta do trabalho conjunto que tem com os membros do grupo e que sua direção se passa muito próximo a possibilidades de contratação e de caixa que Daniel lhe passa. E, nesse quesito, ele tenta cumprir.

Pedro relata, com um certo desgosto, que, após a crise de 2008, tiveram momentos muito difíceis. De 2011 a 2013, viveram os piores momentos, pois prefeitura alguma tinha dinheiro para nada e noventa e cinco por cento de todos os seus clientes são de prefeituras. Diz que agora as coisas vão tomando novo rumo e melhorando, porém, a falta de um espaço físico, para estarem juntos, planejando e também ensaiando e aperfeiçoando, faz muita falta. A companhia era mais unida, se aperfeiçoava mais e acha difícil pensar o que é ficar muitos anos sem esse processo anterior ao palco. Demonstra preocupação sobre tais aspectos.

Finaliza falando do relacionamento da Companhia com a Prefeitura de Getafe. O grupo se sente muito desvalorizado pelo poder público. A prefeitura faz muitas atividades e programas importantes para os artistas, e o Teatro Luz de la Luna já não é chamado. *“Getafe era su superhéroe, su supermamá, pero llegó un momento que Getafe no es nada más que una ciudad más y no, hoy por hoy, no nos ata absolutamente nada”* (PEDRO, Getafe, 2018, informação verbal).

4.1.2.4 Salamanca

FOTOGRAFIA 7 – Patio de las Escuelas, Universidade de Salamanca



Fonte: Arquivos da autora, 2007.

FOTOGRAFIA 8 - Grupos de teatro e Equipamentos Culturais da cidade de Salamanca



Fonte: Arquivos da Autora/ Grupos de Teatro, 2019.

Salamanca, cidade situada no noroeste da Espanha, na Comunidade de Castilla y León, tem pouco mais de 330 mil habitantes. Sua história remonta à época celta e é conhecida por sua arquitetura ornamental e pela Universidade de Salamanca (USAL).

A cidade cresceu em torno da Universidade, que em 2018 completou oitocentos anos. Foi um centro intelectual da Europa nos séculos XV e XVI. Inclusive, a viagem de Cristóvão Colombo para as Américas, foi decidida ali, após interrogatório dos professores da Universidade e também dos padres jesuítas que seriam os financiadores da viagem. Dizem por lá, que os cálculos de viagem estavam todos errados e que nem os especialistas nem os padres acreditaram que Cristóvão Colombo tivesse dados corretos, mas que o fascínio pela “descobertas” de novas terras fez com que os padres jesuítas se dispusessem a financiar a empreitada com a condição de poderem vir juntos para explorar a terra. (Site: ciudaddecultura.org; narrativas populares).

Essa vinda para Salamanca é, para mim, uma alegria imensa, mas também um alívio. Achei que não fôssemos conseguir coletar dados aqui. Essa vinda significou também conhecer outra cidade, diferente da que conheci quando fui aluna. Quando aluna, tive uma cidade de portas

abertas, agora, tivemos que contar com a ajuda do Prof. Juan Carlos (em Madri), de seu amigo, Professor da USAL, e suas indicações para que eu pudesse realizar minhas entrevistas. Assim, notei que a “chave” para acessar a cidade, é a Universidade. Marquei, nessa primeira vinda, três entrevistas, uma delas, com um ator de teatro bem conhecido na cidade, porém, ele não compareceu e nem teve a gentileza de me avisar. Fiquei parada na porta do teatro por uns minutos até que decidi ligar para ele. “*lo siento*”. Mas tudo certo. Começamos (Apontamentos do meu diário de bordo, Salamanca, 14 de novembro de 2018).

a) Miguel (Teatro de la Universidad)

[...] la gente, el público que nos viene a ver, pues, ahí también están familiares, amigos, pues esperan también y tú esperas que ellos se diviertan contigo. Entonces que sean obras informales y como más sencillas, a mí me parece que está muy bien para eso, para que la gente se anime a engancharse al teatro y continúe y luego ya profundizar más (MIGUEL, Salamanca, 2018, informação verbal).

Miguel foi muito gentil e estava disposto a me receber depois da indicação do Prof. Modesto Escobar, da USAL, embora o Teatro de la Universidad seja um grupo de teatro da Universidade Pontifícia, e não da USAL. Foi esse o caminho possível para chegar aos artistas de Salamanca. Miguel me passou muitos nomes, pois conhece toda a rede de atores e de teatros de Salamanca, e me prometeu que recomendaria que me recebessem. Mas o que muito me impressionou nesse encontro foi a beleza e a estrutura da Universidade Pontifícia. Grande, imponente, belíssima. O espaço onde o grupo ensaia é espetacular. Fiquei muito impressionada. Tudo é grandioso por aqui (Fragmentos do Diário de Bordo, 13 de novembro de 2018).

Miguel é ator profissional e diretor de teatro. Atualmente dirige o grupo de Teatro Amador da Universidade Pontifícia, um grupo que comemorou vinte e cinco anos de existência e que é um setor muito importante para a Universidade. Ele me conta do seu trabalho, de sua rotina com alunos vindos de todos os cursos. Ele me disse que, nesses vinte e cinco anos, o teatro universitário projetou no mundo do teatro mais de 300 artistas, que se profissionalizaram e que atualmente estão pela Espanha e pela Europa, atuando. Isso é muito bom, embora não seja o objetivo do teatro amador. O objetivo maior me diz é fazer uma integração dos alunos, buscar uma formação mais humana e aproximá-los do mundo das artes, o que deve ser feito de maneira leve para que os alunos fiquem ali e participem.

elegimos obras divertidas, que además podría gustar a la gente, el público que nos viene a ver, pues, ahí también están familiares, amigos, pues esperan también y tú esperas que ellos se diviertan contigo. Entonces que sean obras informales y como más sencillas, a mí me parece que está muy bien para eso, para que la gente se anime a engancharse al teatro y continúe y luego ya profundizar más (MIGUEL, Salamanca, 2018, informação verbal).

Fala que o teatro é também um meio de reduzir preconceitos, pois naquele espaço há alunos do mundo todo e muitos latino-americanos. E o teatro permite uma aproximação sem os julgamentos que normalmente se tem. A Universidade considera tal aspecto muito importante: *“creo que el teatro es un sitio de empatía social. Porque hay mucha gente que llega, que parece que ha estado toda su vida en casa, conociendo a la misma serie de personas. Y lo que haces es que de repente abres un mundo”* (MIGUEL, Salamanca, 2018, informação verbal).

Os encontros do grupo são realizados sempre aos sábados, com cerca de sessenta alunos. E, embora seja muita gente, ele me diz que já faz isso com muita tranquilidade.

Ele conta que o teatro “La Máskara” é reconhecido e valorizado na Universidade, que não poupa recursos em financiar o que o teatro precisa, e também na sociedade. As pessoas gostam de assistir aos espetáculos e cobram a participação dos alunos nas festas populares e nos festejos da cidade.

b) Pillar (Camaleón)

“Entonces, decidí formarme. Decidí que yo no podía participar en algo como eso sin tener una formación detrás” (PILLAR, Salamanca, 2018, informação verbal).

Pillar me recebeu no Teatro Malhabrada, onde fazia microapresentação, em um espaço denominado microteatro. Fiquei curiosa para saber o que era. Fui muito bem recebida. A entrevista foi realizada no bar do teatro. Conversei com ela e com Carlos no mesmo dia. Ela estava muito ansiosa e animada. Faria uma apresentação depois da nossa conversa. Eu assisti a três peças ainda naquele dia, uma com ela e outra com atores associados à companhia. Jamais pensei que fosse possível fazer um teatro denso e cheio de elementos em apenas 15 minutos (Fragmentos do meu diário de bordo, 14 de novembro de 2018).

Pillar está há doze anos na companhia de Teatro Camaleón, que é sua e de seu companheiro, Carlos. Pillar iniciou sua vida no teatro há exatamente 12 anos, quando subiu no palco pela primeira vez. Carlos, seu marido, era o diretor e, em inúmeras vezes, ela viajava com ele. Um dia, precisaram de uma atriz para um papel pequeno, e ela se animou a entrar no palco. Desde então, não parou mais. Mas para isso, estudou teatro paralelamente ao trabalho que tinha como Administradora, sua primeira formação: *“Yo estudié en Almad, en la Escuela de Arte Dramático de Madri, en el curso de adulto para poder compatibilizarlo con mi trabajo. Yo iba por las noches a estudiar e hice mis tres años de formación y entonces ya empecé a implicarme todavía mucho más”* (PILLAR, Salamanca, 2018, informação verbal).

Antes de me contar da rotina do grupo, ela relata que deixou o seu emprego em uma grande empresa multinacional e resolveu se dedicar ao teatro, isso há dez anos e, desde então, *“nos dedicamos al teatro única y exclusivamente, hay meses mejores, hay meses peores, pero nos dedicamos a eso”*. Considera isso um ganho porque *“el teatro ahora mismo en España está muy difícil a nivel económico. Es muy complicado dedicarse al teatro únicamente. La mayoría de la gente que trabaja en teatro tiene otro trabajo”* (PILLAR, Salamanca, 2018, informação verbal).

E me conta da sua rotina no grupo, procurando fazer um planejamento diário para trabalho de cada membro do grupo. Ela, além de atriz, é responsável por cuidar da página da internet para a qual produz criações gráficas. Pillar é também desenhista e tem domínio de programas computacionais que permitem um trabalho diferenciado. Pillar consegue, com antecedência, fazer uma agenda para apresentações anuais. Essa realidade dá segurança e uma certa estabilidade ao grupo. A sua rotina está em torno de Salamanca e de Madri. Trabalha de segunda a quinta-feira em Madri e de sexta a domingo em Salamanca. Seu trabalho em Madri consiste basicamente em apresentações teatralizadas em colégios e no metrô, a partir de temas solicitados pelos contratantes. Ela me explica que tal ofício em Madri é fundamental para se viver de teatro, pois realiza um contrato anual e recebe pagamentos fixos mensais, que permite, além do pagamento de seu salário, um valor para ser investido em produções diversas. *“Porque económicamente se sólo estuviéramos esto no podríamos vivir del teatro. Tendríamos que compatibilizarlo con otro trabajo”* (PILLAR, Salamanca, 2018, informação verbal). E viver do teatro é fundamental para Pillar.

A Camaleón tem uma atuação intensa. Faz o microteatro, faz festival de circo, de palhaços, ou seja, trata-se de um grupo com uma produção muito grande e intensa. O seu quadro de atores fixos é composto pela Pillar, pelo Carlos, o diretor e mais um ator. Tem também um administrador que é a pessoa que realiza a parte da produção e da busca e novos contratantes. Além disso, contam com muitos atores associados, que trabalham com eles, para peças específicas, e o valor pago a eles está relacionado com os ensaios e as apresentações.

Ela conta que, em Salamanca, tem possibilidade de fazer um teatro que jamais faria em Madri. Eles fazem ali mais experimentações, dentro de um formato que não são consideradas politicamente corretas:

hacemos de repente dramas a los que no están acostumbrados o sesiones golfas. Hacemos por la noche sesiones golfas que son más picantonas... yo muchas veces hablando con compañeros míos de Madri cuando les cuento lo que hacemos aquí a veces se escandalizan siendo actores (PILLAR, Salamanca, 2018, informação verbal).

Pillar reclama da “patrulha” feita às artes em geral, em realizar espetáculos politicamente corretos. Observa que em Madri já não se aceita, considerando público ou contratantes, um teatro muito subversivo e fala desta “*corriente muy de corrección política, de no ofender a nadie*” (PILLAR, Salamanca, 2018, informação verbal). Já em Salamanca, esse tipo de crítica ainda é muito aceita. Ela acredita que, pelo fato de a cidade ser pequena, mas com uma oferta cultural muito grande, as pessoas têm bastante acesso ao teatro e às artes o tempo todo, trata-se de um lugar de estudantes, gente do mundo todo, o que lhe confere um ar mais cosmopolita do ponto de vista cultural, do consumidor de cultura.

Pillar explica que a cidade de Salamanca investe muito em cultura. É um dos valores da cidade, a cultura junto com a Universidade, pública, a USAL. Há teatro nas escolas, para crianças, para idosos, há valorização do patrimônio público. A história da cidade e das artes atreladas a ela é o tempo todo contada por artistas, por rotas teatralizadas²⁴ que contam a história dos monumentos. Madri tem um programa assim também, mas quem o empreende são empresas privadas. Em Salamanca, é a prefeitura, pois não há tantos investidores. Conta que há editais

²⁴ Participei de uma rota teatralizada que durou das 19 horas até às 23:50. Eles nos disseram que marcam esse horário porque podemos ver a cidade ainda com sol e depois, com os prédios iluminados. Foi espetacular. O guia responsável pelas histórias contadas estava no grupo e é um argentino, que vive em Salamanca há mais de 30 anos. Arquiteto e historiador. Veio daí, a história que contei sobre o Cristóvão Colombo ser sabatinado na Universidade de Salamanca, antes de embarcar na sua viagem para a América.

de cultura, prêmios: “*está muy bueno*” (PILLAR, Salamanca, 2018, informação verbal). Fala com orgulho sobre os investimentos da prefeitura na área cultural. E conta ainda que a prefeitura conhece todos os grupos culturais e procura ter uma programação que atenda a todos.

A entrevistada fala também dos espaços privados que após a crise se abriram para as apresentações culturais, como o Teatro Malhabrada, por exemplo. Mas explica que houve, a partir daí, uma união do comércio, das pequenas empresas locais em garantir acesso dos artistas locais ao mundo do turismo, uma forma de assegurar uma renda mínima em um momento tão complicado. Assim, vários bares, restaurantes, galerias de arte e lojas passaram a ter espaços para apresentações culturais, espaços para exposição.

Na outra ponta, entre os artistas, foi criada uma rede de apoio para conseguirem sobreviver:

Entonces, unirse las compañías para crear sinergias, para crear algo nuevo, nos enriquece a todos y nos ayuda también económicamente. Yo de repente hago una inversión en una escenografía para una obra en concreto y a lo mejor algo que yo ya no utilizo se lo puedo pasar y prestar a un compañero que me presta el traje para hacer otra cosa. Entonces, digamos que vamos compartiendo tanto experiencias como materiales y sinergias para poder ayudarnos todos (PILLAR, Salamanca, 2018, informação verbal).

Ainda, a informante me explica que uma estratégia utilizada é a participação em feiras de teatro, que sempre conta com muitos programadores de teatro (públicos e privados); portanto, os grupos participam destas feiras mostrando seu trabalho, como uma oportunidade de ser contratado, não apenas na Espanha, mas também por programadores de outros países europeus.

O grupo não tem um espaço para ensaio, um lugar fixo para trabalhar. Ensaiam em casa, ou em um espaço emprestado, e o escritório é na casa de cada sócio. E diante disso, procuram manter uma boa comunicação para conseguirem atingir seus objetivos e garantir a manutenção do grupo, trabalhando.

c) Carlos (Camaleón)

[...] allí en Madri hay muchísimo, no digo todos, pero la verdad es que hay muchísimos locales que te tratan como un engranaje más de su industria. Les da igual que vayas tú o que vaya pepito. Porque mientras le lleves amigos y te llenen el bar y consuman en el bar y termines tu obra y venga al día siguiente otro con eso les vale (CARLOS, Salamanca, 2019, informação verbal).

O encontro com Carlos foi muito tranquilo e ele me falou de como ingressou no teatro e das diferenças que percebe entre atuar em Salamanca e em Madri, naqueles dias. Carlos é um ator de muita experiência e estava muito feliz porque naquele dia estavam sendo apresentadas cerca de 6 micropeças da sua Companhia. Ele não participaria de nenhuma apresentação, como ator. Estava recebendo as pessoas, os artistas que se apresentariam e estava muito à vontade.

Carlos é o diretor do Camaleón. Atua no teatro há 31 anos e teve sua vida na arte iniciada na televisão. Carlos é nascido em Bruxelas e foi para Madri aos 5 anos de idade. Ele se considera um madrilenho, nascido em Bruxelas. Ele me conta que foi para Salamanca por causa da Pillar, pois estavam juntos e que tem achado mais fácil fazer teatro em Salamanca, na atualidade, do que em Madri. Carlos fala que, para artistas como eles, que não estão em grandes companhias, ou em companhias de renome nacional ou internacional, “Madri é muito agressiva”. Os artistas têm que lotar os teatros, tem que levar amigos, conhecidos. As redes sociais têm agora um peso grande nas contratações, segundo Carlos. Grupos com muito seguidores costumam ocupar os grandes teatros privados. Eles querem grupos que levem público, grupos que facilitam o trabalho do teatro e inclusive, reduz o custo com divulgação. Isso não existe em Salamanca. Estar em uma cidade de médio porte como Salamanca garante mais dignidade ao trabalho artístico: “*Entonces, el hecho de que nosotros vengamos aquí y tengamos un cariño, nos sentimos cuidados. Tampoco exigimos un camarín, o una botella de agua especial, ni una bañera llena de leche, pero un mínimo de calidad humana*” (CARLOS, 2018, informação verbal).

Carlos compara Salamanca a Madri há dez ou doze anos atrás. Ele conta que, em Madri, depois da crise, a competição aumentou muito entre os grupos, e, claro, os gestores dos teatros privados se aproveitam disso. E fala sobre como percebe Salamanca hoje, do ponto de vista das artes:

[...] a mi es una cosa que me ha fascinado sabes, digamos, viniendo aquí Salamanca unos cuatro, cinco años y desde el primer día que llegué yo aluciné por eso: esa cantidad de oferta que tiene para todo, o sea, para culturalmente, pedagógicamente. O sea, culturalmente y pedagógicamente a mí me encanta porque no solamente estás disfrutando, sino que estás aprendiendo de historia, de arte, de música, de teatro, de todo. Y ahora en Madri, no te digo que no lo haya, pero igual también la ciudad es más grande y aquí se concentra todo más en este núcleo, todo accesible, disponible, aquí (CARLOS, Salamanca, 2019, informação verbal).

Carlos me explica que em Salamanca conseguem ter uma rede de profissionais de teatro, gente que atua, que faz cenário, figurino, dirige, enfim, tudo o que é necessário para que o espetáculo

aconteça. E como todos em Salamanca se conhecem, foi formada uma rede de ajuda muito forte entre esses agentes: *“Oye que me han llamado de este pueblo para hacer una fiesta de no sé qué”*. *“Vamos para allá” ¿Oye, que me han llamado no sé cuánto? ¿Lo quieres hacer?”* *“Venga, lo vamos a hacer” Y así. Con los demás grupos es igual”* (CARLOS, 2018, informação verbal). Ele me diz que essa rede cooperativa é fundamental para garantirem o trabalho no teatro e a aprendizagem, que também, de maneira indireta, possibilita ter mais trabalho, já que os agentes, em geral, passam a ter mais conhecimento e autonomia.

De sua experiência, Carlos afirma que, para ter uma área de teatro forte, de artes em geral, é necessário que haja instituições fortes e comprometidas com a cultura, cita como instituições os teatros públicos e privados e os governos. Ele defende que quem sustenta essa rede são as instituições que por suas ações e políticas garantem dignidade para sobrevivência.

Finaliza me dizendo que fazem um trabalho muito comercial, embora possam fazer de tudo, inclusive, um teatro crítico. Mas não fazem. Na Espanha, apenas grupos muito alternativos, vindos de movimento sociais, têm feito esse tipo de teatro, mas dificilmente têm trabalho. Dependem muito mais dos governos, de subvenções, que podem acabar, que não existirão para sempre. Por isso, optam por um teatro mais comercial. Conforme sua visão, há grupos que fazem, sim, esse teatro crítico, mas que imagina que as pessoas não gostem muito dessa vertente. Salamanca é uma cidade de turismo, de desfrutar e:

en sitios como éstos es un sitio de ocio, entonces la gente viene a tomarse una cerveza y a pasársela bien. Eso de hacerles pensar es complicado. ((acha graça)) Yo te puedo decir porque vengo de montajes con cierto peso, con cierto mensaje... Mensajes para que las personas se queden pensando y no entran aquí. “Dame una cerveza y algo para reírme (CARLOS, Salamanca, 2019, informação verbal).

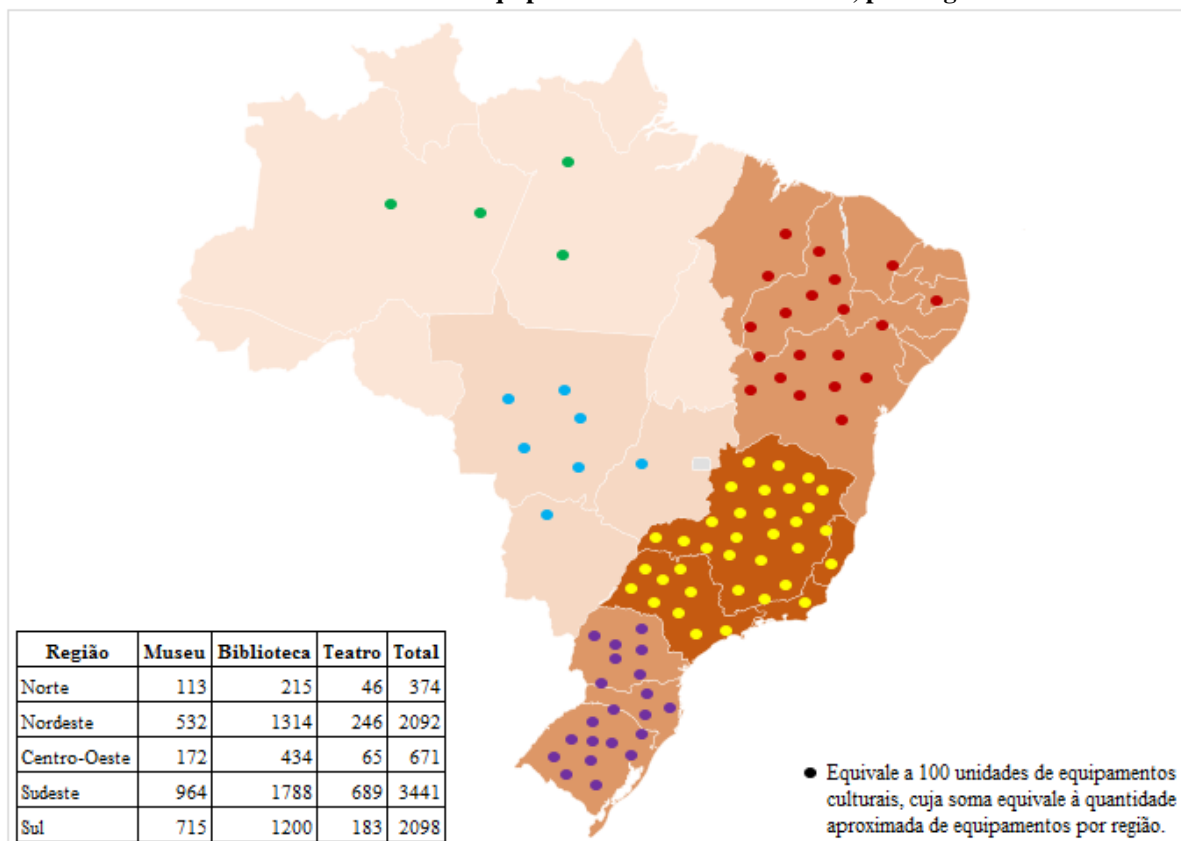
4.1.2.5 O agente institucional

Mostrando um pouco do campo teatral, sob a ótica do agente institucional, consideramos importante, de maneira simples, mas impactante mostrar as diferenças/ desigualdades relativas a quantidade de equipamentos culturais no contexto estudado.

Abaixo, os CARTOGRAMAS 1 e 2 apresentam a quantidade de equipamentos culturais no Brasil e na Espanha, com escala de 1/100 (cada ponto equivale a 100 equipamentos). Fica aí, uma evidente diferença neste parâmetro. Importante, no caso Brasileiro, ainda, perceber a

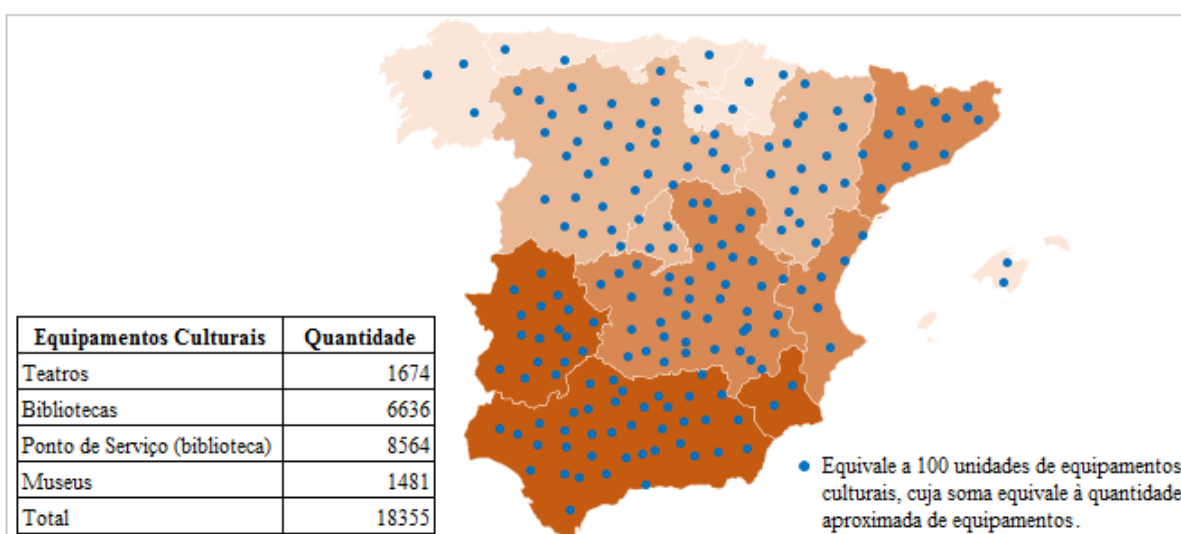
concentração de equipamentos culturais nos estados do sul e do sudeste brasileiro, ficando o nordeste e, principalmente, o norte, em muita desigualdade.

CARTOGRAMA 1 – Equipamentos culturais no Brasil, por Região



Fonte: Funarte/ Elaboração MinC, 2019

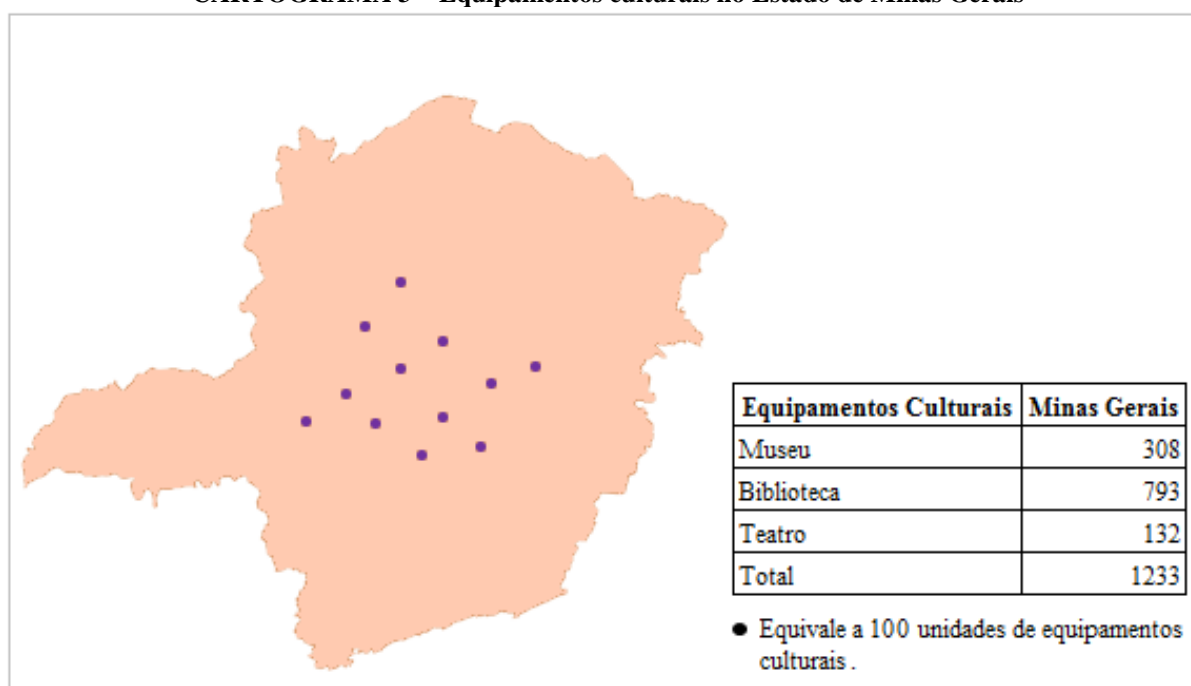
CARTOGRAMA 2 – Equipamentos culturais na Espanha



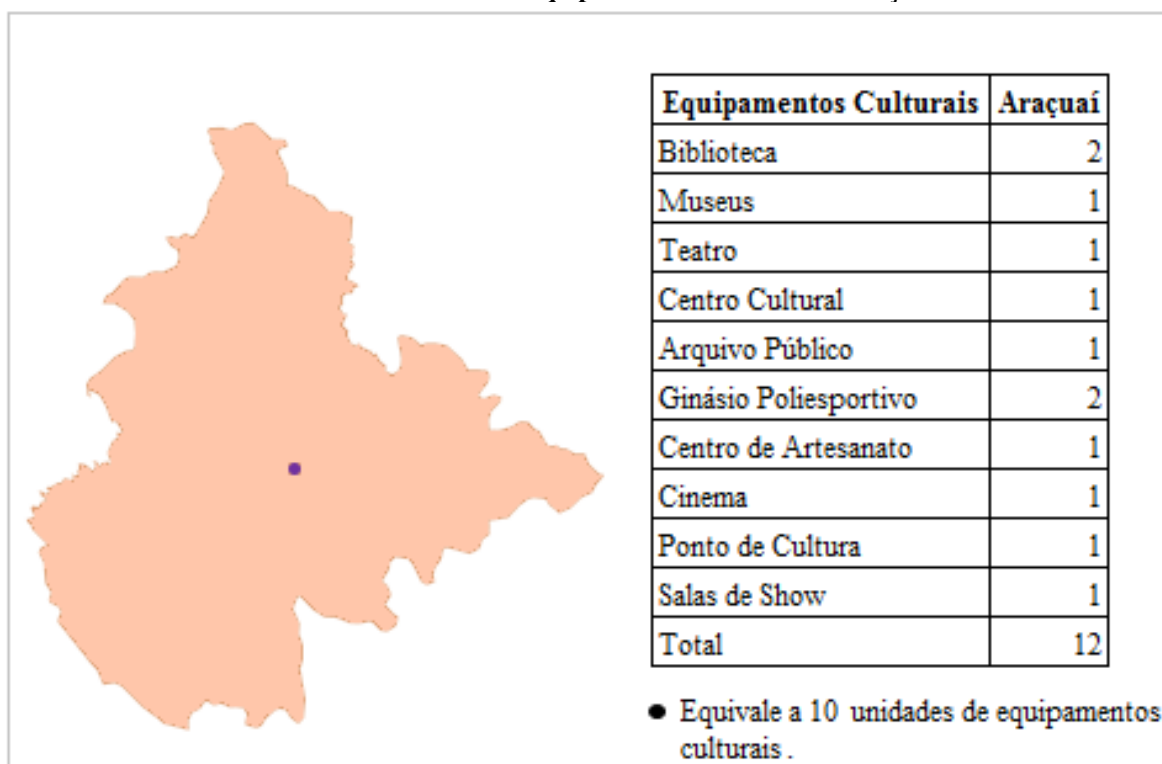
Fonte: Dados da Autora a partir de: Anuário de estadísticas culturales, 2019; Gobierno abierto, Es, 2019; Ministerio da Cultura ES, 2019.

Os CARTOGRAMAS 3 e 4 trazem uma representação da quantidade de equipamentos culturais nos Estados de Minas Gerais e Araçuaí e, São Paulo e São José dos Campos (CARTOGRAMAS 5 e 6). Importante ressaltar que os cartogramas dos Estados possuem escala de 1/100 e os dos municípios o de 1/10. Tivemos que mudar a escala em virtude de não ter como expressar se mantivéssemos o padrão de 1/100. A intenção é de mostrar, por meio de um simples olhar, a posição que tais municípios ocupam diante da capital, no que diz respeito ao campo cultural. Um passeio pelas cidades, com um olhar atento aos equipamentos culturais institucionalizados seriam reveladoras, mas acreditamos, que desta maneira aproximamos o leitor da realidade por nós, vivenciada, no espaço físico, nas cidades.

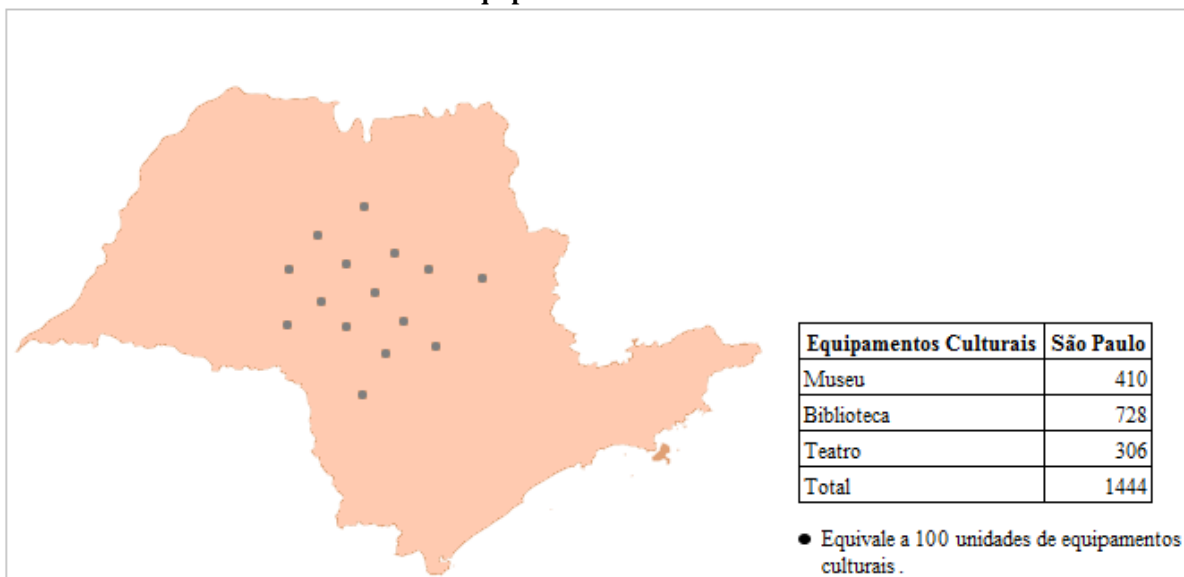
CARTOGRAMA 3 – Equipamentos culturais no Estado de Minas Gerais



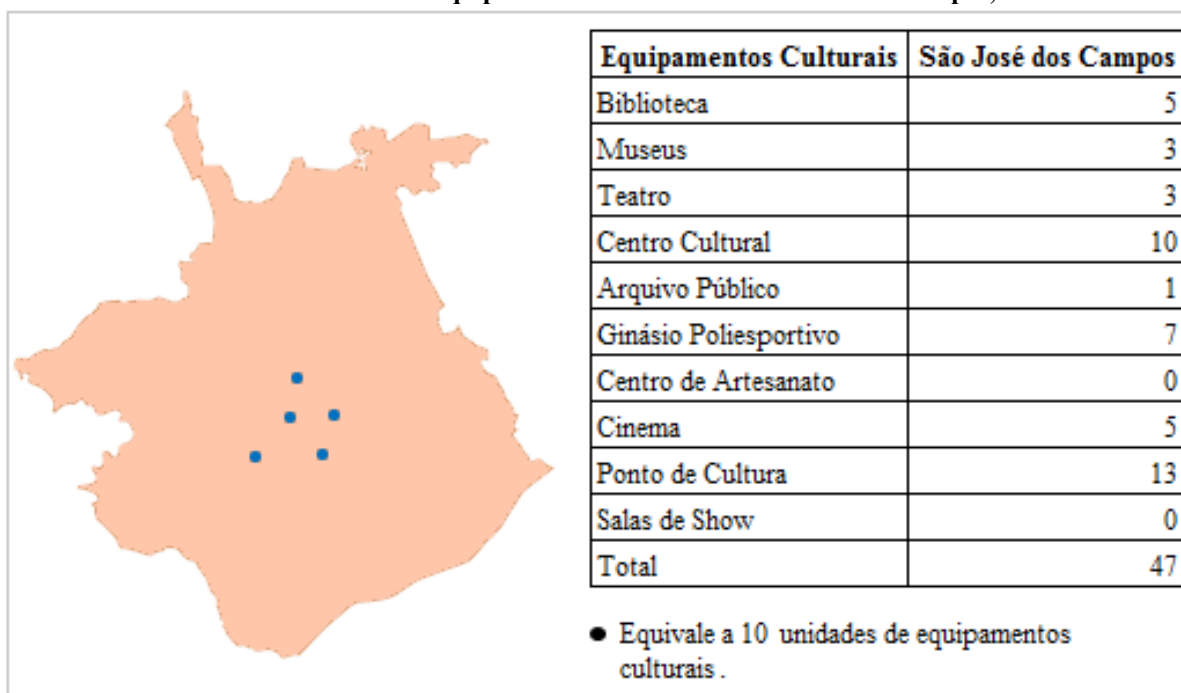
Fonte: Funarte/ Elaboração MinC, 2019

CARTOGRAMA 4 – Equipamentos culturais em Araçuaí

Fonte: Dados da Autora a partir de: Secretaria Municipal de Cultura, 2019; Guia da Folha de São Paulo, 2019; IBGE, 2019; Rede social de Cidades, 2019; Mapa Cultural de Belo Horizonte, 2019.

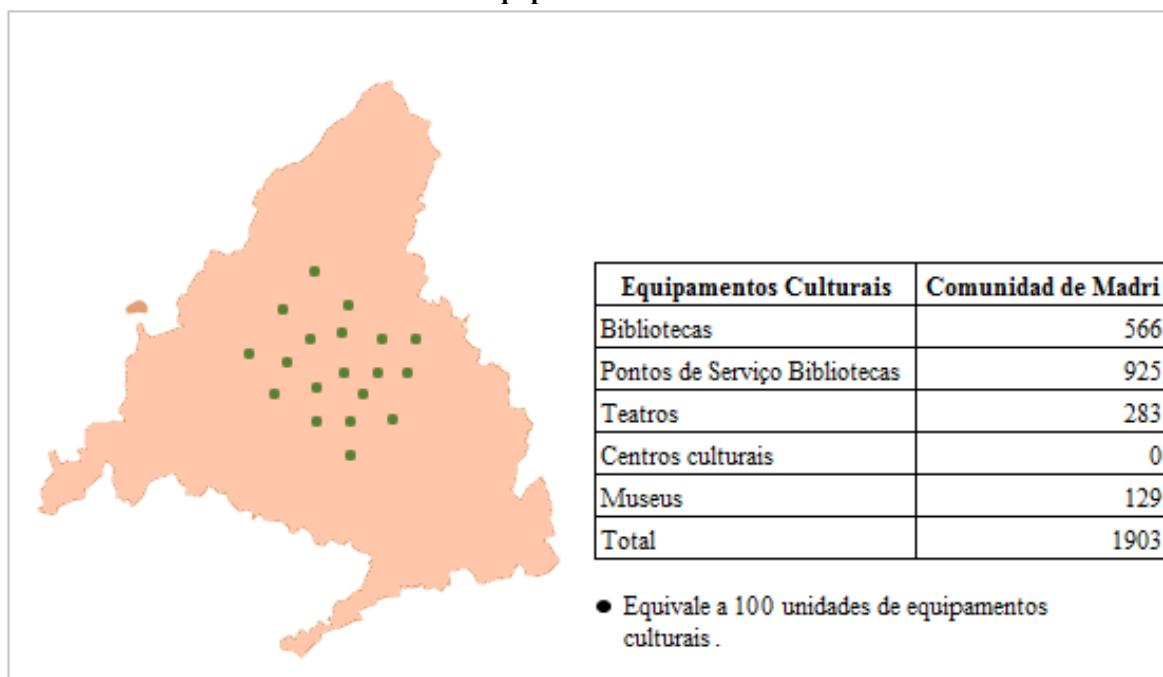
CARTOGRAMA 5 – Equipamentos culturais no Estado de São Paulo

Fonte: Funarte/ Elaboração MinC, 2019

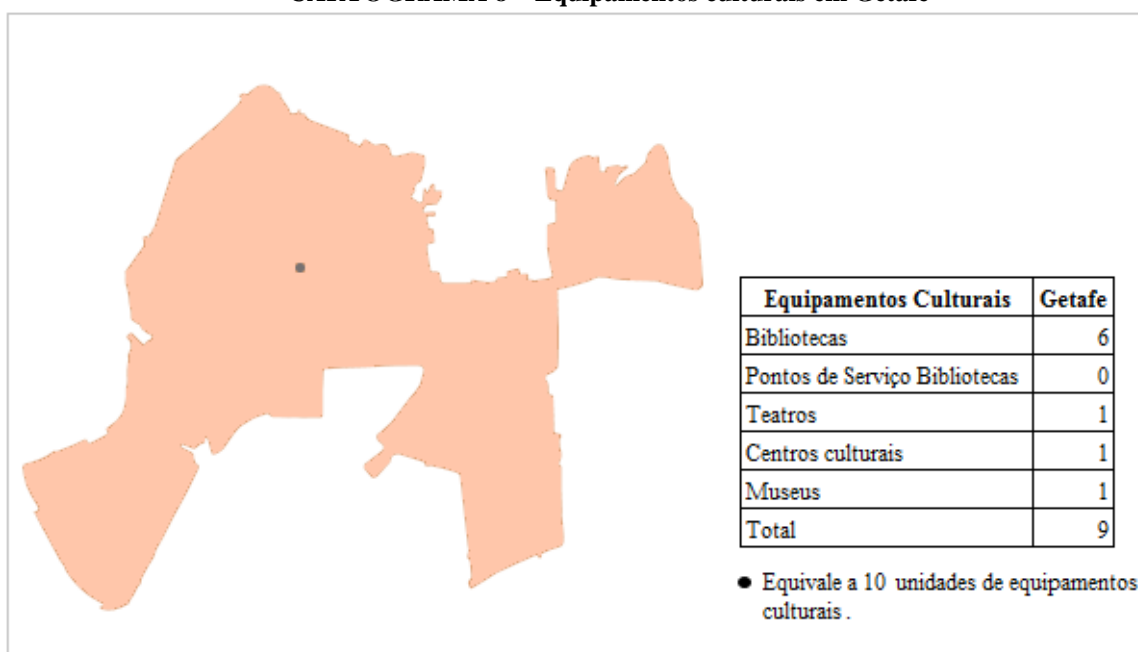
CARTOGRAMA 6 – Equipamentos culturais em São José dos Campos, SP

Fonte: Dados da Autora a partir de: Secretaria Municipal de Cultura, 2019; Guia da Folha de São Paulo, 2019; IBGE, 2019; Rede social de Cidades, 2019; Sistema Municipal de Bibliotecas, Prefeitura de São Paulo, 2019.

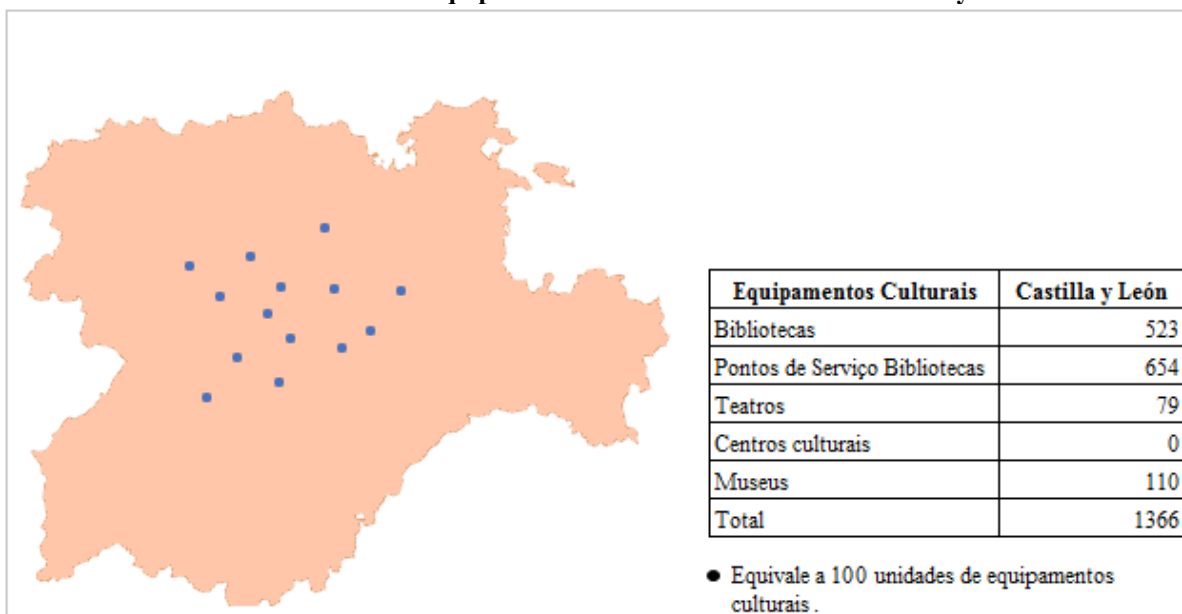
Os CARTOGRAMAS 7, 8, 9 e 10 mostram a quantidade de equipamentos culturais tanto nos Estados de Madri e Castilla y León, de maneira comparativa com os municípios Getafe e Salamanca, respectivamente, com o mesmo objetivo de demonstrar a maneira que a política cultural é projetada no lugar, na cidade e a partir daí termos maiores informações sobre as necessidades de movimentos dos agentes, das redes construídas, enfim, qual o contexto que cada agente vivencia no cotidiano.

CARTOGRAMA 7 – Equipamentos culturais no Estado de Madri

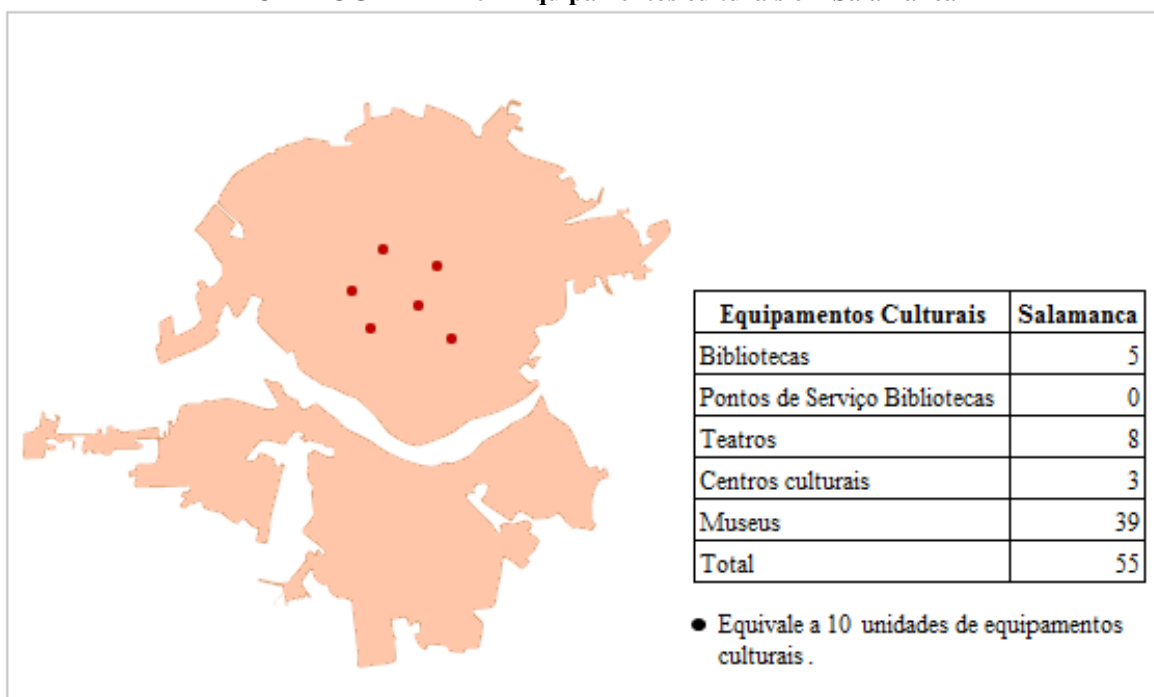
Fonte: Dados da Autora a partir de: Anuário de estadísticas culturales, 2019; Gobierno abierto, Es, 2019; Ministerio da Cultura ES, 2019

CARTOGRAMA 8 – Equipamentos culturais em Getafe

Fonte: Dados da Autora a parti de: Presupuestos gobierno, ES, 2019.

CARTOGRAMA 9 – Equipamentos culturais no Estado de Castilha y León

Fonte: Dados da Autora a partir de: Anuário de estadísticas culturales, 2019; Gobierno abierto, Es, 2019; Ministerio da Cultura ES, 2019

CARTOGRAMA 10 – Equipamentos culturais em Salamanca

Fonte: Dados da Autora a parti de: Presupuestos gobierno, ES, 2019.

a) Mário, Belo Horizonte

Eu só tenho que te dar um aviso. Eu, provavelmente estou nos meus últimos dias aqui na fundação, porque eu já me aposentei e não tenho expectativa de permanecer no cargo comissionado. A mudança é muito grande para que suporte uma pessoa que tem carimbo na testa feito eu (MÁRIO, Belo Horizonte, 2018, informação verbal).

Fazer a entrevista com Mário foi uma grande prazer. Além da quantidade de informações que me passou com serenidade, segurança, vi que ele queria falar, precisava falar reiteradamente e registrar, pelos meios que pudesse, essa experiência de luta na cultura. Trabalhamos juntos em 1995 na Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte, e então tive a impressão de que foi um encontro mesmo. Senti muita tristeza, uma profunda tristeza em cada avaliação que fazia, do que tinham sonhado e do que previa que aconteceria. Sentia a destruição das PPC iminente, e isso era motivo de sofrimento. Mas ele me disse que voltará ao teatro, como ator, para ter nova força e nova voz (Fragmentos do meu diário de bordo, 29/11/2018).

O Mário começou que iniciou sua vida na cultura por dois caminhos: o teatro, como ator e como historiador, a partir das discussões com patrimônio cultural. Em 1977 foi para a Fundação João Pinheiro e lá se tornou:

[...] pesquisador de História de Minas Gerais, História Econômica, Social, Política e Cultural de Minas Gerais. Mas também a Fundação João Pinheiro trabalhou muito também com patrimônio histórico das cidades históricas de Minas, então eu sou pesquisador da Fundação João Pinheiro há quase quarenta e dois anos. Agora no mês de janeiro de 2019 eu faço quarenta e três anos de Fundação João Pinheiro como pesquisador (MÁRIO, Belo Horizonte, 2018, informação verbal).

Em 1993 foi adjunto da Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte. Em 2009 foi para o MinC e ficou lá até 2015 (governos Lula e Dilma). No MinC:

eu fui coordenador, depois coordenador Geral do Sistema Nacional de Cultura, depois Secretário Substituto de Articulação Institucional. Eu nunca cheguei a ser efetivado como secretário não, mas exerci o cargo como substituto nos últimos um ano e meio. E também nessa condição eu presidi o Conselho Nacional de Política Cultural, como secretário nacional (MÁRIO, Belo Horizonte, 2018, informação verbal).

Mário me diz que todo o seu trabalho na área da cultura se resume a refletir, como pesquisador, e a implementar, como gestor, projetos de políticas públicas para os direitos culturais. Essa foi a dedicação de sua vida profissional na área da cultura:

Na verdade é um fundamento de tudo que eu propus e que está com um reforço muito grande da Constituição Brasileira, cujo artigo 215 começa: “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais”. Esse tem sido o meu mantra desde 2005. Então eu propus uma lista de direitos culturais, inclusive uma lista que foi objeto também do texto base da Segunda Conferência Nacional de Cultura. A ideia, então, era pegar cada direito cultural, criar programas para garantir o exercício deles e, aproveitando também a experiência que esses culturais já tinham. Muita coisa eu encaixei, as práticas deles dentro de uma dimensão e programa, de programas dentro de direitos. Então foi mais ou menos o que eu fiz, foi a minha orientação. Assim também como em Brasília, o Sistema Nacional de Cultura, o fundamento dele também são os direitos culturais. E também, além dos direitos culturais, no aspecto de gestão, o federalismo; você ter cooperação entre os entes federados (União, Estados e Municípios), mas o fundamento é o Sistema Nacional de Cultura estar a serviço da extensão dos direitos culturais, à população como um todo (MÁRIO, Belo Horizonte, 2018, informação verbal).

Ele me diz que, apesar de toda a luta, todo o trabalho, sente que as coisas mudaram pouco, que a desigualdade continua sendo uma realidade também nos programas culturais, nas políticas implementadas. Quando me diz sobre os motivos dessa realidade, ele reflete:

Eu acho que em primeiro lugar tem força da tradição, assim, no sentido de que as políticas culturais nasceram para atender um pouco esse público, intelectuais e artistas consagrados, vamos usar essa palavra, ou organizados. Então tem essa coisa da organização também, mais organizado, com mais capital social, vamos chamar assim, contatos políticos e coisas do gênero. “Tem alguns lobbies importantes de grupos que adquiriram prestígio e que estão sempre acionando, batendo às portas do Estado, muitas vezes nem vão à Secretaria de Cultura, já vão ao prefeito ou ao governador. Tem esses casos também. Traduzindo em palavras. Em Belo Horizonte, por exemplo, você tem um Grupo Galpão no teatro, um Grupo Corpo na dança, um Inhotim na área das artes plásticas.... Tem pressão, o poder de pressão associado a prestígio, o prestígio interessando ao governo, porque transfere para o governo o próprio prestígio do grupo cultural. E são coisas importantes. Quer dizer, quem é que vai abandonar uma Orquestra Filarmônica, por exemplo?” (MÁRIO, Belo Horizonte, 2018, informação verbal).

Ele me diz que esses grupos pressionam muito o governo e que, querendo ou não, são mais organizados que os grupos periféricos. Mas me fala das exceções, cita o Nélio, a Casa da Aldeia, que conseguiu se organizar por meio da legitimação do seu trabalho, realizado pelo Grupo Galpão, um agente dominante no campo. Essa proximidade permitiu à Casa da Aldeia estar na mídia, buscar apoios e patrocinadores para seus projetos via mecanismos de incentivo fiscal.

Mário relata a sua experiência no MinC e seus desafios. Disse que o Sistema Nacional de Cultura ainda não está consolidado e que, quando pensou no Sistema, desejou que funcionasse como o SUS (Sistema Único de Saúde), que é uma colaboração federativa na qual há transferências de recursos, da união para os estados e dos estados para os municípios com contrapartidas e distribuição de atribuições. Mesmo sem recursos, o trabalho foi de tornar o

Sistema Nacional de Cultura, institucionalizado, e, em 2012, foi aprovada a institucionalização pelo congresso. Ele conta sobre a experiência de Minas Gerais, que conseguiu, em 2018, aprovar a criação do Sistema Estadual de Cultura e me diz:

Temos uma lei que foi aprovada o ano passado, que ela englobou três coisas: o Sistema Estadual de Cultura, o Sistema de financiamento à Cultura do Estado, com o fortalecimento do Fundo Estadual de Cultura e a Política Cultura Viva Estadual. Os Pontos de Cultura, está tudo dentro do mesmo instrumento legal. Está muito interessante essa legislação. Foi aprovada agora em janeiro desse ano de 2018, tem um decreto que regulamentou agora em junho, então a expectativa é que isso entre em funcionamento mesmo agora em 2019 (MÁRIO, Belo Horizonte, 2018, informação verbal).

Avalia que no nível federal, sem recursos, é muito difícil de se haver uma consolidação. O entrevistado relata que o programa dos Pontos de Cultura cresceu mais do que a ideia do SNC, via emendas parlamentares. “O ministro Daniel tinha até muito ciúmes, porque o Ernesto [...] era praticamente um ministro, que administrava verbas de emendas parlamentares” (MÁRIO, Belo Horizonte, 2018, informação verbal).

Mário conta também do que avalia como tendo sido positivo. O SNC cresceu de cima para baixo e foi fortemente aprovado pela classe artística em geral.

Porque os grupos culturais, eles têm interesse que se crie uma estrutura institucional para a cultura. Os secretários de cultura, que não eram, antes, secretários, era coordenadores ou eram vinculados a outras secretarias, eles se empenharam também em fortalecer essas estruturas. Os prefeitos que eram um problema. Os prefeitos ficavam perguntando: “Quando é que vai chegar o dinheiro do Ministério?”. E com toda razão. Então muitos municípios, o sistema cresceu debaixo para cima. É curioso. E quando a gente fez um mapeamento do Sistema Nacional de Cultura lá em Brasília, um mapeamento mesmo, a gente verificou que ele estava se espalhando justamente as áreas pobres do Brasil, onde os recursos do Ministério não chegavam. Então era uma espécie de expectativa também de acionar políticas públicas nacionais, então eles cresceram. Agora, eu não tenho avaliação de como é que está hoje. Eu imagino que em muitos lugares houve retrocesso. Aí sobe um prefeito, “não vou ter Secretaria de Cultura mais”. Isso está acontecendo no estado agora e acabou de acontecer na União agora também. Não sei se você viu ontem, a cultura foi juntada por esporte, desenvolvimento social, Ou seja, o Sistema Nacional de Cultura vai entrar em retrocesso, todas as políticas públicas no Brasil, com certeza. (MÁRIO, Belo Horizonte, 2018, informação verbal).

Ele traz o depoimento de como foi liderar os encontros da Conferência Nacional de Cultura que chegaram a ter 1500 participantes, vindos de todo o Brasil, todos representantes da cultura popular.

O campo erudito não precisava de ir para conferência. Ele tinha acesso à lei Rouanet. Então era gente sem acesso é que ia para Brasília, que comparecia nas conferências municipais, conseguia ser eleito para as conferências estaduais, para conferência estadual e para conferência nacional. Então era essa representação que chegava a Brasília, e com uma energia de demanda muito forte (MÁRIO, Belo Horizonte, 2018, informação verbal).

Ele conta, achando divertido, que o Conselho Nacional de Cultura chegou a ter mais de 500 pessoas, vindas de todo o Brasil e com representação indígena, cultura afro, cultura popular e que coordenar isso era um desafio tremendo, mas que fazia com muito gosto.

Mário avalia que a ocupação da Funarte pelos artistas que se deu no governo Temer sinalizou que as PPC vinham fazendo as coisas certas, apesar das dificuldades e, em vários estados, de uma maneira ainda não igualitária, mas com forte trabalho na redução das desigualdades.

b) Ernesto, Campinas

E é muito dessa cultura do popular, tradicional, comunitária, que não é a de ser servir, você tem que oferecer, que é o mesmo... Você sabe que os Guarani, a pessoa mais pobre numa Aldeia Guarani é o pajé, é o cacique. Por quê? Porque o cacique, para ele ser cacique, ter legitimidade como cacique, ele tem que atender àquela coletividade. Então essa é a forma de consciência política, do espaço público do político para o povo Guarani e como também com vários outros povos, como eu aprendi com o Paulão, esse mestre de cultura popular. Na época nem tinha o termo. Ele já morreu e tudo, mas ele seria um “griô”, um mestre da sabedoria popular. Eu me lembro dele tocando viola, dele contando estórias. Depois do Cineclube eu ficava lá. Depois, como Secretário de Cultura, eu vim a implantar a Ação Griô, no Programa Cultura Viva. Mas isso vinte e tantos anos depois. Para mim ele foi o meu primeiro griô, digamos assim. Então a minha entrada na cultura se deu por aí. Depois acabei me formando. (ERNESTO, Campinas, 2019, informação verbal).

O Ernesto foi muito disposto a me dar entrevista e a duração foi de 2 horas e 15 minutos, mais ou menos e ele muito tranquilo, disponível. Garantiu-me que essa conversa comigo seria a última relativo a pontos de cultura no Brasil. Pareceu-me cansado e triste com o desmonte do cultura viva que ele criou e viu ruir, ainda num governo de esquerda, no governo Dilma, ele faz questão de frisar.

Num momento da entrevista, ele pede licença, sai e retorna com inúmeros livros que narram a importância dos pontos de cultura, relatórios dos pontos de cultura, estudos de centro de pesquisas oficiais. Cada ponto de cultura tinha um estúdio multimídia para produção da narrativa das conquistas e do que estavam fazendo e isso fez gerar um material absurdo e grande com as vivências e experiências dos pontos de cultura. Cita também as dissertações de

mestrado, teses de doutorado, a respeito dos pontos de cultura e o seu resultado. E me mostra livros, livros e muitos livros sobre os pontos de cultura em vários idiomas, na América latina, na Europa. Enfim, o programa brasileiro parece de fato, único no mundo e com uma capacidade criativa, com poucos espaços físicos construídos, pouco comum no mundo.

(Fragmentos do meu diário de bordo, 18 de fevereiro de 2019).

Ernesto começou me contando da sua vida e como entrou para o mundo da cultura. Muito jovem, com 18 anos, passou num concurso para a Prefeitura de Campinas e foi trabalhar na área da cultura. Tudo era novo e inspirador. Era o fim da ditadura militar e vários filmes, antes proibidos estavam sendo liberados e ele assistia a todos com muita curiosidade. Resolveu levar esses filmes para as periferias com as quais atuava, pela democracia, contra a ditadura, na clandestinidade.

Eu propus que ela me deslocasse (a sua chefe) para que eu organizasse feiras de artes e cineclubes em favelas e bairros da cidade. Na época não tinha isso de agente cultural na periferia. Tinha antes de 64. Mas naquele período não tinha políticas culturais assim, nem na Prefeitura de Campinas, que era tudo mais voltado a programação de teatro, (ERNESTO, Campinas, 2019, informação verbal).

Conta que Campinas, naquela época vivia um momento de muita cultura, muitos teatros e cinema, mas muito na parte central da cidade, muito localizado e aí o sua ação, de forma muito natural foi levar para as periferias.

Eu ia, por exemplo, numa favela, uma favela que tinha 420 barracos, a Favela do Jardim Flamboyant, nela eu aprendi muito, porque tinha... Nela havia também um outro militante comunista, assim, o líder da favela. Era o Paulão. Era uma pessoa, um negro, alto, fazia Folia de Reis, era mestre de Folia de Reis. Ele era analfabeto. Ele que pedia para que eu lesse os livros para ele. Isso aí é algo muito marcante na minha vida. A ponto de que essa favela, ela ficava no meio de uma floresta de eucaliptos, era conhecida também como Favela dos Eucaliptos. Grandes eucaliptos. Então eu me recordo do cheiro do eucalipto, do som quando ventava. (ERNESTO, Campinas, 2019, informação verbal).

Ele me contou que, um dia, em 1980 que dormiu na favela e que teve uma chuva e derrubou 420 barracos matando 6 pessoas. Conversou com o Paulão e resolveram vender eucaliptos para iniciar um processo de urbanização das favelas. O Toninho²⁵ do PT, que era arquiteto, elaborou o projeto de urbanização para eles. Ele me conta que além da construção das casas, fez também tijolos e tudo o que era necessário. Sua relação de proximidade com o Paulão o marcaria

²⁵ Toninho assumiu a Prefeitura de Campinas em 01 janeiro de 2001 e foi assassinado em 10 de setembro de 2001. O assassinato nunca foi esclarecido.

profundamente e inspirado no saber popular deste mestre. Ernesto criou Ação Griô, no Programa Cultura Viva e foi uma ação de valorização da oralidade como patrimônio imaterial e cultural a ser preservado.

“Mas isso vinte e tantos anos depois. Para mim ele foi o meu primeiro griô, digamos assim. Então a minha entrada na cultura se deu por aí. Depois acabei me formando em história”. (ERNESTO, Campinas, 2019, informação verbal).

Ele conta sua experiência na favela dizendo que não havia nada do Estado ali. Nada. Até a água era compartilhada entre as casas. Havia algumas torneiras para uso comum da comunidade e que o Estado apenas entrou quando tudo já estava construído, mais organizado.

Ernesto assumiu a Secretaria Municipal de Campinas com 28 anos. Ele conta uma história muito interessante que tem como objetivo mostrar o quanto as pessoas já tem solução para o que os seus lugares necessitam. Elas precisam apenas ser ouvidas e amparadas, me diz.

No dia que eu assumi como Secretário de Cultura chegou um grupo de mães, foi no mesmo dia, elas foram na Biblioteca Municipal e elas vieram com a seguinte proposta: queriam que a prefeitura abrisse uma biblioteca no bairro delas. Era uma vila de Cohab, fica a dezoito quilômetros do centro da cidade. E essas mães queriam isso. Quem foi liderando era uma empregada doméstica, a Marquesa. Eu conto dela no meu livro também. Ela era da Associação de Empregadas Domésticas. Eu a conhecia porque era da Associação de Empregadas Domésticas. Elas foram na biblioteca, a chefe da biblioteca pediu para falar comigo no mesmo dia, aí a gente conversou. E o incrível é que elas vieram com a solução. Então foi o primeiro trabalho que eu fiz como Secretário de Cultura. Elas propuseram o seguinte, que a gente comprasse livros, doasse para a comunidade. Elas queriam ter aula na biblioteca, para saber como manejar os livros, orientar os filhos. Aí eu falei: “Mas nós não temos verba. A cultura nunca tem recurso assim, nós não temos local para fazer isso tão rápido”. Aí elas falaram: “Não, tem o local”. Eu nem sabia. Para essas vilas de Cohab, a Cohab fazia uma casa protótipo, para as famílias irem visitar. Depois derrubavam a casa. É como de prédios, o pessoal vai e vê lá como que vai ser o apartamento. Aí elas queriam... E a Cohab era a Companhia Municipal. Elas queriam que, como Secretário de Cultura, eu pedisse a casa, para que ela não fosse demolida, entregasse para elas, e ali montasse a biblioteca. Uma casinha simples: sala, dois quartos, cozinha e banheiro. Essas de Cohab mesmo. E foi assim que nós fizemos. Eu pedi a casa, conseguimos a casa, compramos os quinhentos livros, quinhentos títulos, elas tiveram a formação. Em seguida fizemos o Projeto Recreio, a partir dali, e que deu um estrondo. Foi para noventa mil crianças logo na primeira edição. A cidade todinha.

Ele me conta que enquanto secretário municipal de cultura em Campinas deixava a porta de sua sala aberta para que as pessoas pudessem entrar e conversar, pedir, ele queria mostrar que era acessível. Desta maneira, ele acredita, sua gestão foi de muitos bons resultados. Ele conta que inclusive, começou a ser entrevistado pela mídia tradicional para contar sobre sua experiência

à frente da Secretaria Municipal de Campinas. Ele conta com tristeza que um dia, numa entrevista, a repórter pergunta se ele não tinha medo que, ao sair da Secretaria, tudo fosse desfeito, se um novo prefeito de um novo partido não acabaria com tudo aquilo que ele estava promovendo. Ele me conta que, ingenuamente, respondeu com muita segurança que não porque as comunidades já haviam se apropriado deste trabalho. “*Ledo engano*”, me diz. Na época, ele tinha muita convicção de que tudo permaneceria, mas viu tudo ruir:

Mudou o governo, as coisas foram sendo desmontadas. Isso me marcou muito. Isso foi em 92. A partir de 93. Me marcou muito o desmonte desse trabalho, que foi uma fase da minha vida também que eu me dediquei muito, com muita intensidade. E aí eu fui tentar entender porque que não tinha dado certo, porque se desmontou com tanta facilidade. Mesmo as Casas de Cultura. Nós éramos treze²⁶. (ERNESTO, Campinas, 2019, informação verbal).

Ele explica que os Pontos de Cultura seguiram essa mesma lógica. Sempre o recurso era para as pessoas e para as comunidades, a estrutura física nunca foi prioridade.

Achava uma garagem, era uma garagem. Achava um Armazém de Cobal que era desativado, pegava o armazém. Ia adaptando. Mas a população que ia fazendo. A gente entrando, pagando oficinairo, pagava a gente comunitário na comunidade. Sempre, toda a minha experiência, ela foi na relação direta com esse empoderamento comunitário. Também não havia esse conceito de empoderamento. E aí fui tentar entender porque que apesar de achar que estava tudo muito sólido, porque as coisas foram desmontando. Fui analisar isso a partir da experiência de uma das Casas, em que as coisas não desmontaram. Era a Tainã. A gente também tinha feito. Aí a Tainã funcionava meio que como um quilombo urbano. E aí eu fui vendo o forte vínculo de rede, a relação com os mestres da cultura tradicional do bairro, um outro bairro, e eles eram minuciosos da autonomia deles. (ERNESTO, Campinas, 2019, informação verbal).

Ele disse que a estrutura do Cultura Viva foi baseada nessa sua experiência anterior e teve como tripé: a autonomia, protagonismo sócio-cultural e empoderamento comunitário.

Em 2004 foi chamado para trabalhar em Brasília. Estava antes, em São Paulo, no governo da Marta Suplicy e implantou um grande projeto de que as crianças das escolas públicas pudessem conhecer museus, teatros, escolas de música. Ele me diz que gosta de projetos grandes: “*Eu gosto muito de pensar nessa escala. Eu não sou uma pessoa de trabalhar numa ONG, numa ação localizada. Chega algum projeto, eu já vou pensando para cem mil, um milhão. É o que me dá ânimo*”. (ERNESTO, Campinas, 2019, informação verbal).

²⁶ Eram treze casas de cultura espalhadas por Campinas.

Chamado em Brasília, o Ministro Gil o apresenta um projeto que se chamava “*Bases de Apoio à Cultura*”.

Esse programa, ele visava construir prédios nos centros culturais, pré-moldados, feitos pelo arquiteto Lelé. Não sei se você já ouviu falar. Um arquiteto baiano, que trabalhou com o Niemeyer. Eram construções pré-moldadas, metálicas. Mas era basicamente um projeto focado na construção física. (ERNESTO, Campinas, 2019, informação verbal).

Diante daquele projeto, ele quis saber quanto custaria a manutenção daquilo ali e quando seria a manutenção e imaginou que só o posto de guarda custaria uns 5 mil reais e ficou pensando para quantas pessoas esse dinheiro poderia ser distribuído? E se utilizassem a rede de quem já vinha fazendo cultura nas comunidades? E pensando assim, foi para o hotel e fez o projeto do Cultura Viva, em quase dois dias. Foi feito rapidamente e com muita segurança porque trazia a experiência de sua vida na cultura e com projetos com essas características. Fez e apresentou ao Gil. O Ministro gostou, aprovou e disse “*vá então fazendo os dois projetos*”. Mas o Ernesto não queria fazer projeto de construir equipamentos culturais, não com tão pouco recursos. Focou no Programa Cultura Viva e em 40 dias: “*consegui deixar tudo estruturado, com orçamento, com cronograma, os conceitos definidos, levou quarenta 40 dias*”. (ERNESTO, Campinas, 2019, informação verbal).

Ernesto conta com orgulho que assumiu no dia 30 de maio e dia 14 de junho/ 2004 o programa já abria o seu primeiro edital, pronto para receber 100 Pontos de Cultura e aí os projetos que chegaram eram, segundo ele, muito bons que aprovaram, neste primeiro edital, 270 (duzentos e setenta) projetos. Ele me conta que a questão o orçamento sempre foi muito difícil, sempre. O Programa Cultura Viva tinha 5 milhões de reais de orçamento. Depois de muita negociação conseguiu aprovar, junto ao governo, um orçamento de 12 milhões para 2005, mas Ernesto não ficou satisfeito. Foi para o congresso, negociou com os parlamentares e conseguiu mais 55 milhões para o Cultura Viva.

Aí nós conseguimos 55 milhões. Foi aí que houve o salto. Eu sei que o orçamento era de 12, que seria para 2005, nós conseguimos mais 55, então fomos para 67. Aí eu pulei de 5 para 67. E este projeto, embora tivesse muito da minha experiência e do que eu acreditava, ele tinha a cara do Gil, do governo. Quando a gente apresentou o resultado do primeiro Edital de Ponto de Cultura, aí foi com o Gil, fizemos uma coletiva e o Gil se emociona, ele chorou no anúncio. Os jornalistas aplaudiram, no final, o projeto. (ERNESTO, Campinas, 2019, informação verbal).

Aí ele diz sobre o crescimento do programa, a importância que tinha para as periferias e sua organização em rede capaz de gerar uma potência ao envolver, em cada ponto, mais de três mil pessoas²⁷ e que para conseguir isso, o governo se colocou na posição ofertar os recursos que detinha e não determinar o que deveria ser feito. O governo nesse projeto, inverteu a relação de implementação de políticas públicas e ao invés de um programa *top-down*, deixa partir da comunidade, tudo o que seria feito, como o projeto seria conduzido.

Como toda concepção do Cultura Viva era articulação em rede, e cada Ponto podia desenvolver o trabalho de uma forma autônoma, de acordo com suas realidades... Nunca foi o Estado dizendo o que tem que ser feito. A gente dizia o que a gente tinha. É o que é chamado “dispor”. A gente dispunha 60 mil reais por ano, para cada Ponto, e a comunidade é que dizia o que ia fazer com isso. Então ao invés de impor, porque a relação de estado sempre é de cima para baixo, de imposição, a gente dispunha. E aí ... O que que eu...? ah, sim! A gente precisava... Só tinha um Ponto obrigatório de todos os Pontos de Cultura, que era o estúdio multimídia. Como tinha essa concepção da articulação em rede, era necessário que os Pontos de Cultura se auto documentassem, tivessem um estúdio de gravação, uma câmera de vídeo, e produzissem a sua narrativa por eles: Veja, hoje o grande debate é sobre narrativas. A gente trabalhava isso em 2004. (ERNESTO, Campinas, 2019, informação verbal).

Ele contou que viajou muito nesses anos que esteve no governo, que dormiu em aldeias indígenas no Amazonas, que acampou no sertão brasileiro, para estar próximos de Pontos de Cultura localizados em zonas rurais, com pobreza material e produzindo arte e cultura. Afirmou que essa era uma exigência do Presidente Lula que não queria ver nem ministro, nem gestores de programas especiais em Brasília a maior parte do tempo. Segundo ele, Lula dizia: “*vai conhecer o Brasil e como são as pessoas que vão viver isso aí que vocês estão construindo*”. (ERNESTO, Campinas, 2019, informação verbal).

Mas com a saída de Lula, já no primeiro governo Dilma, quando saiu a Marta Suplicy, que já tinha tratado com desdém o programa, o programa rui, segundo ele.

Ele afirma que enfrentou problemas de resistência ao Programa Cultura Viva no próprio MINC mesmo quando estava lá. Desde aprovação das prestações de contas dos contratados (que o estado não estava pronto para entender o pequeno produtor cultural, o interior sem conhecimento formal das questões contábeis e leis de licitação), como questões de priorização de institucionalização do programa. Ele me disse que institucionalizar nunca foi prioridade, mas

²⁷ Dados do IPEA (2017). Fonte: http://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/7441/1/td_2273.PDF

que no governo Lula, o cultura viva era um programa Presidencial²⁸, O único na área de cultura e que o Presidente Lula e o Ministro tinham especial interesse no programa, mas não o restante do ministério. Ele inclusive, se candidatou a deputado federal em 2010 para tentar viabilizar no congresso a aprovação da votação do Cultura Viva como uma política cultural, institucionalizada. Perdeu as eleições e depois disso, passou para a Deputada Jandira Feghali a missão de negociar essa aprovação, o que foi conseguido em 2014, quando tudo já estava em desmonte total.

Ele fala que umas das questões que “*pegaram muito*” no governo da Ana de Holanda (MINC) é que ela se agarrou nos direitos autorais e que a utilização dos softwares livres era muito mal visto pela nova equipe de Dilma/ Ana de Holanda que essa atitude foi um retrocesso, ainda maior para os pequenos produtores de cultura. É o momento em que ele chama a postura do Estado diante dos produtores de cultura do Cultura Viva como “*criminalização*” dos Pontos de Cultura. E Ernesto fala que foi uma experiência triste e uma traição do destino mesmo, já que um dos embasamentos filosóficos para o cultura viva era a visão do pai dela, o historiador Sérgio Buarque de Holanda. Mas que ele tem consciência de que ela estava ali, defendendo os próprios interesses e da famílias, como herdeira de direitos autorais, tanto do pai, quanto do irmão.

Eu que ia nos lugares. Fui em muitos lugares. Fui em mais de seiscentas comunidades, algumas eu repeti várias vezes a ida, o que foi uma maravilha. Mas, enfim, isso exigia também, de trabalho, de afeto, de envolvimento emocional, e a partir de 2011 eu vi o desmonte dessa política.... acho que é uma sina. Lembra do que te contei do que aconteceu em Campinas? Pois é... Essa conta, no caso da política da Cultura Viva e do Ponto de Cultura, lamentavelmente ela não recai sob o Temer. Sob o Bolsonaro menos ainda, porque já está tudo desmontado. Ela aconteceu num processo contínuo de desmonte promovido sob o governo da Dilma. Isso foi na primeira gestão da Ana de Holanda, foi uma perseguição. Foi assim, uma perseguição, uma visão burocrática... Nunca acabaram com o programa. Não tem uma declaração de alguém falando mal do programa, mas a burocracia e o atrofiamiento burocrático que produziram, levou a um desmonte, a uma perseguição mesmo a entidades comunitárias e tudo. Só que aí eu vivi um paradoxo. Porque enquanto, aqui no Brasil o governo falava, desmontava. Pela América Latina era chamado, até independente de governos. Mesmo governos conservadores. Lá na Argentina, é o governo Macri, hoje tem mais de setecentos Pontos de Cultura na Argentina. (ERNESTO, Campinas, 2019, informação verbal).

²⁸ O Ernesto me explicou que esse Programa Presidencial eram os programa prioritários para a Presidência e que na área da cultura, o Cultura Viva era o único. Nem Mário, nem Daniel me falaram sobre esse Programa (demonstraram desconhecimento a respeito do assunto) e não encontrei nada em documentos oficiais.

Essa entrevista do Ernesto mostra a contradição do campo cultural considerando o agente “poder político”. Uma instabilidade constante muito relacionada a ocupação dos cargos de gestão, de elaboração e implementação de PPC por pessoas da elite, como é o caso de Ana de Holanda, ou mesmo de Marta Suplicy, pessoas ligadas a outro campo que não o cultural, com disposições e posições a serem defendidas, muito distintas, daquelas que possuíam (e possuem) os agentes para os quais as PPC se destinam, no caso, em um governo democrático e de trabalhadores, que busca a diversidade. Uma contradição e que mostra a força e o poder deste campo “poder político” e sua influência no campo cultural.

Essa realidade mostra na prática, uma contradição das políticas culturais anunciadas por Bourdieu e Wacquant (2005, p. 139), quando questionado sobre as bases sociais de uma política cultural e se era possível esperar de aqueles que tem um monopólio sobre o universal trabalharem para reduzir seus próprios privilégios e ele responde que não. E aponta “estratégias de má fé” por meio das quais, os privilegiados da cultura tendem a perpetuar o seu monopólio, mesmo sob uma aparência de sacrificá-los.

e a condenação verbal da desapropriação cultural (atualmente atribuída à suposta falência do sistema escolar) ou reabilitações, espetaculares e ineficazes, visam universalizar as demandas culturais sem universalizar as condições que os tornam acessíveis. (ERNESTO, Campinas, 2019, informação verbal).

E aí, podemos ir um pouco mais além, para o caso dos periféricos, segundo a teoria de Certeau (1998) que explica que a cultura não precisa de ter um caráter iluminista, de levar cultura (de um grupo que tem), luz, para um povo (sem cultura) ou grupo específico”, mas de “*iluminar a cultura feita nos lugares*”, como nos diz, Ernesto. Iluminar as vozes diversas, capazes de expressar a identidade de cada nação, de cada minoria tem sua própria cultura e precisa ser ouvida. A voz da periferia, que “*se espalhou como fogo, uma imensa terapêutica nutrida pelo que ela produzia, contagiosa com toda prescrição e todo diagnóstico. Isso deu a todos acesso a ... esses debates que assolavam barreiras profissionais e as dos meios sociais. Isso transformou os espectadores em atores*” (CERTEAU, 1994 *apud* AHEARNE, 2009, p.42). É essa transformação do agente de espectador em atores/ agentes é que o Cultura Viva representou no cenário político e cultural brasileiro e por isso, se intitula um programa contra-hegemônico. Contra a hegemonia das estruturas do próprio estado que o legitima.

c) Pablo, Getafe

no es una doble vida, pero es una vida...muy ligada a la pasión por la música y desde mucho pequeño, estudié en el colegio...y tuve una pasión con la guitar y desde mucho pequeño empecé a mirar artistas latinos como Silvio, como Caetano Veloso y me convertí en una persona que vertía mis emociones a partir de la música (PABLO, Getafe, 2019, informação verbal).

O encontro com o Pablo aconteceu em abril de 2019, mas já vínhamos falando há muito tempo, desde outubro de 2018, quando cheguei a Madri, por indicação do Prof. Daniel (professor que me recebeu em Madri), orientador do seu curso de Doutorado, o qual conhecia sua história na cultura de Getafe. Por isso, foi um encontro esperado, já que nos falamos inúmeras vezes por e-mail ou telefone, quando ele me dava dicas sobre pessoas e entrevistas possíveis. Assim, nós nos reunimos na Universidade Carlos III, em Getafe, onde estava contratado há pouco tempo. Antes disso, ele vivia em Valladolid, e, por isso, a dificuldade em nos encontrarmos antes. Foi uma conversa de 1h10min, quando me contou sobre sua experiência como gestor cultural e o que pensa serem os desafios das PPC, em cidades de médio e pequeno porte.

Ele relata que desde muito cedo se encantou pela música, mas que por saber das dificuldades de se sobreviver tendo a música como profissão, traçou uma formação acadêmica paralela. Inclusive ele me diz que mesmo como pesquisador que é, acredita que passou a ser mais reconhecido a partir do momento que deixou de lado as pesquisas na área das artes e da cultura para trabalhar como sociólogo com pesquisas no campo do trabalho.

Em 2015, quando o partido socialista ganhou as eleições municipais em Getafe, foi convidado para ser diretor de cultura, por atuar nessas duas vertentes. Esteve como Diretor Cultural em GETAFE por dois anos.

Fue una etapa muy hermosa, apasionada, pero también muy dura, con muchas contradicciones, con muchas tensiones, que tiene la administración pública, con mucha responsabilidad y con una gran dedicación de tiempo. Trabajar con la administración pública en la cultura implica trabajar todo el día y también de noche, y esto también tiene un costo familiar y personal (PABLO, Getafe, 2019, informação verbal).

Ele conta que viu o quanto é sacrificado produzir cultura. Fala da pouca valorização dos profissionais, da dedicação dos técnicos que são, em sua maioria, subestimados, desvalorizados. Trabalham muito mais do que recebem, muitas horas a mais. E em Getafe, eles têm baixa formação formal, mas realizam muitos cursos de qualificação.

Conta que, quando esteve na Direção cultural do município de Getafe, optou por uma gestão que abrisse espaços para uma arte de qualidade, mas que pudesse dialogar com os cidadãos. Defende a ideia de que a arte não precisa de um lugar, mas que está em todo lugar. Implantou o Festival de Poesia de Getafe e o propósito era dialogar com os jovens que escutam rap, trap, mostrando que há uma poesia urbana aí e valorizando a busca de um intercâmbio entre vários tipos de poesia. Assim, a poesia passou a ser vista em grafites, nas ruas, nos muros: *“Entonces, trabajé mucho com la poesia y el teatro de calle”* (PABLO, Getafe, 2019, informação verbal). Conta que optou por uma política cultural que estivesse em todos os lugares e feita por toda a diversidade da cidade, em detrimento dos espetáculos audiovisuais, que eram frequentes, antes de assumir. *“Lo que hicimos en estos dos años fue recuperar esta idea de que el arte estaba en todas partes y que había arte de calidad”* (PABLO, Getafe, 2019, informação verbal). Ele está se referindo aqui à arte de rua, à arte feita pela periferia fora dos equipamentos culturais, tradicionais.

Relativo ao teatro de rua, ele disse que enxerga ainda um preconceito muito grande quanto ao teatro de rua na Espanha, que ainda é visto como uma arte menor. Afirma que há uma construção criada por determinadas elites que dividem o teatro bom, de qualidade que é o feito no espaço fechado, no equipamento cultural como os teatros municipais, e o teatro de rua, de baixa qualidade. *“Vi cosas muy impresionantes y de alta calidad en el teatro de calle y vi cosas de muy baja calidad en los teatros”* (PABLO, Getafe, 2019, informação verbal). Explica que é como fosse necessário estar em um museu para ser obra de arte e como se teatro tivesse que ser em um recinto fechado, elegante e com ar-condicionado.

Creo que las PPC tienen el deber de interferir”. La belleza está na distonia, nas diferenças. Estar en un mercado y tener un espectáculo teatral es maravilloso, en una calle aspera para tener un espectáculo de baile ... eso me encanta. Repensar los lugares públicos como lugares para hacer y disfrutar de la cultura es, para mí, algo muy nuclear. Y así fue, en nuestro trabajo aquí (PABLO, Getafe, 2019, informação verbal).

Ele conta que Getafe tem um Centro Nacional Público de Poesia, o Centro de Poesia José Hierro, um investimento da Prefeitura de Getafe e do Estado de Madri e que necessita de um recurso de aproximadamente 150 mil euros anuais, cujo objetivo é formar agentes em poesia. Gente que vai ensinar outras pessoas a descobrirem a poesia no cotidiano. *“Y creo que esta es*

la fuerza del poder público, de la posibilidad de reducir el carácter hegemónico del PPC” (PABLO, Getafe, 2019, informação verbal).

Aqui, cabe fazer uma observação: é o segundo momento desta pesquisa em que um gestor me fala a respeito de PPC como tendo um papel de romper ou de criar brechas na hegemonia cultural por meio dos instrumentos de política pública (BARBERO, 2010), tendo sido o primeiro, o idealizador do Programa Cultura Viva, Ernesto.

Em seguida me fala que há em Getafe, uma companhia de teatro de rua que é da mais alta qualidade, o Teatro Luz de la Luna, e fala que a companhia é muito importante para a cidade, já que faz parte da história de algumas gerações. O festival realizado pela companhia mobiliza os jovens que se orientam pelos mapas para ver onde tem teatro para usufruir de tudo. *“Es un grupo muy interesante. Trabajan a nivel nacional, sin parar. Es una compañía muy destacada”* (PABLO, Getafe, 2019, informação verbal).

Relativo aos recursos para a cultura, disse:

la cultura es lo que nos gusta de ella, pero no la queremos mucho. Siempre hay una priorización de otras áreas que tienen más visibilidad y la cultura es un área deseada, pero no debería crear problemas. Y además, no es posible disputar el espacio con la seguridad social y la educación, por ejemplo. La cultura debe estar allí, pero no es una prioridad para los gobiernos ni para las personas. En la crisis, el dinero se toma de la cultura (PABLO, Getafe, 2019, informação verbal).

Na cidade de Getafe, ele diz que ainda há um forte investimento do orçamento (cerca de cinquenta por cento de) gasto em festas como Natal, carnaval e festejos, o que limita muito a determinados eventos e aniversários da cidade. Os recursos são sempre insuficientes, e sempre serão. No entanto, há hoje, na Espanha, uma linha de subvenções federais que são muito fortes, muito potentes e que permitem aos municípios se planejarem e utilizarem recursos. Getafe, por ser muito próximo a Madri, se posicionou como sendo diferenciada de Madri, pois, caso contrário, haveria uma concorrência.

Nesse momento, ele fala um pouco das dificuldades das prefeituras pequenas e médias para obterem investimento das grandes empresas nacionais ou estrangeiras

no quieren estar en un teatro en Getafe, quieren tener su nombre en un cartel luminoso en la Gran Vía²⁹, en Madri. Y si quieren venir a un teatro en Getafe, quieren el municipal. ¿Pero permitiremos que el teatro más importante de la ciudad sea reemplazado por la marca de la compañía patrocinadora? No llegan aquí [...] (PABLO, Getafe, 2019, informação verbal).

Há as parcerias com o ministério, e aí, sim, há um programa muito potente que garante que grandes obras venham ao município como Getafe, onde o município paga vinte ou trinta por cento do valor. Getafe é uma cidade que investe muito em festivais. Getafe é uma alternativa a Madri Capital, de fato, passam eventos de muita qualidade por aqui, embora depois da crise imobiliária de 2008, ele me diz, tenha havido uma redução muito forte na realização dos festivais.

Pablo afirma que o maior impacto da crise, na cultura, além da redução dos investimentos, foi a redução dos cachês dos artistas que sofreu uma redução drástica. Antes, quando havia dinheiro, podia pagar o que fosse pedido, inclusive, fora dos parâmetros de mercado, porque a arte não se regula pelo mercado. Há nomes cujas trajetórias justificam valores muito acima. Depois disso, muita gente teve que se reinventar.

Ele ressalta que, antes da crise, havia muitos problemas também como a quantidade de profissionais, intermediários, envolvidos na contratação de um artista, e esse esquema teve que ir ficando mais simples, mais barato, com menos intermediário para viabilizar as contratações.

As administrações públicas também tratavam o artista como se elas próprias não fossem públicas. Muitas vezes pagavam em dinheiro, não seguindo um ritual comum para as outras áreas.

Muchas veces, antes de actuar, recibieron el soldo y esto no se puede hacer. Debe haber un ritual para hacer el pago, esto se ha corregido. El artista, la lógica de la cultura debe entrar en la lógica de una administración pública. Cualquier empresa que reciba su pago tarda aproximadamente 30 días, ingresa con la nota, con sus documentos y espera el pago. La cultura no era así. Así que para mí fue un gran trabajo, pero hice enemigos, perdí amigos. Algunos amigos publicaron en las redes sociales que no les pagué. Ojála, tenía dinero. El dinero no era mío. Una cosa soy yo en mi casa y otra cosa soy yo en la administración pública. Hay una serie de cosas que deben hacerse. Hablaríamos de Max Weber y estas disfunciones de la burocracia, pero vivimos en este sistema (PABLO, Getafe, 2019, informação verbal).

²⁹ A Gran Vía é uma avenida na região central de Madri com centenas de teatros de vários tamanhos. Há muitos luminosos por todo lado, cada um querendo aparecer mais que o outro. Estivemos ali algumas vezes à noite, sempre lotados, tudo lotado. Sempre muita gente, muita vida. Ali está localizado o Teatro Movistar, cujo nome é Cine Rialto, mas cujo nome foi ocultado devido ao patrocínio da empresa.

Ele entende que a lei deve ser cumprida, e o gestor público não deve encontrar caminhos para praticar o que quer, acha muito perigoso. Mas essa realidade se depara com questões que são um dilema, já que as ordens são para que, em caso de prestação do mesmo serviço, a opção seja pelo menor preço. E tal opção na arte é difícil.

Todos cantan, pero el artista es el artista, es diferente. Entonces, el artista debe tener un precio de mercado y podemos considerar que es caro. Así que hasta 18000 euros puedes contratar a quien quieras. Después de eso, tiene que haber una alternativa. Por ejemplo, quiero contratar a Joaquim Sabina y ser más barato, ¿cómo debo hacerlo? Cortar un brazo? ¿O es más barato si eres afónico? Entonces, lo que hacemos ahora es encontrar agentes que vendan los espectáculos de estos cantantes y artistas, en general, y que hagan precios más apropiados, porque hay personas entre el artista y el que contrata que cobran precios absurdos. Y en tiempos de crisis, este "intermediario" es terrible (PABLO, Getafe, 2019, informação verbal).

Ele pensa na possibilidade de ter no Ministério da Cultura, um agente capaz de fazer essa ligação, essa ponte entre contratantes públicos e contratados. Ainda avalia que, por serem recursos públicos, do povo que vive na cidade, esse espírito de economia deve ser mantido. Cita um outro exemplo com Caetano Veloso:

Solo un Joaquim Sabina, solo un Caetano Veloso. Pero hoy, lo que hacen los ayuntamientos para tener valores más bajos es ir directamente al artista. Queremos a Caetano Veloso, pero este año, vamos tras Caetano Veloso y si no puede hacerlo más barato ... ¿dejar que venga otro artista que hace bossa nova y puede cobrarlo más barato? Esto no es posible en la cultura, es un problema. Cuando quieres a Caetano, tu brillantez, tu arte, solo puedes tenerlo, nada lo reemplaza. Por mi experiencia, lo que vi con mi experiencia y con la deslegitimación de la política, siempre veo un control muy serio de todo lo que es de la cultura por parte de los empleados efectivos. En la cultura, debe haber calidad. Es como un mecánico que voy a contratar, no necesito más servicios, necesito calidad en lo que estoy contratando (PABLO, Getafe, 2019, informação verbal).

Pablo explica que para driblar os poucos recursos durante a crise, introduziram cláusulas sociais nos contratos de cultura, e um dos critérios foi o valor pago ao trabalhador da cultura. Quem pagasse mais ao trabalhador, teria maior pontuação no momento da avaliação do projeto.

Importante aqui, ressaltar um ponto em comum entre essa política espanhola em garantir renda ao trabalhador e os pontos de cultura, no Brasil. Os pontos de cultura privilegiaram o pagamento dos profissionais em detrimento da construção de equipamentos culturais. Segundo Ernesto (2019, informação verbal) afirma que, isso foi feito por entenderem que a a institucionalização de uma PPC deve priorizar o que já existe, o que já ocorre independente do Estado e representa

a legítimo fazer artístico e cultural do povo, da base da sociedade. Opção que além de rápida, teria maior capilaridade pelo interior do Brasil. E assim, o modelo é pensado com o intuito de garantir renda ao trabalhador e trabalhadora da cultura que já vem atuando, como é possível. Nesses lugares, a necessidade de garantir dignidade ao trabalhador da cultura foi eleito como sendo prioridade.

Sobre os dados da cultura e as estatísticas das diversas esferas de governo, ele me diz que elas existem, mas não de forma sistemática e que, muitas vezes, não há informações sobre todo o país, havendo maior concentração de informações sobre as capitais. Reclamou do fato de que falta continuidade no formato dos dados culturais, o que permitiria a realização de estudos e análises mais minuciosos e aprofundados.

Ele me conta que Getafe faz um trabalho muito profissional na área de cultura e que tem um programa apenas para os artistas que se chama “*Hecho em Getafe*” (PABLO, Getafe, 2019, informação verbal), que garante que, dois meses ao ano, o teatro municipal esteja reservado para artistas locais. Durante o restante do ano, o teatro é utilizado pelos critérios dos técnicos programadores que exigem muita qualificação. São os técnicos de cultura, que também são muito qualificados, que fazem essa escolha (os chamados programadores). Os mesmos critérios são utilizados nas festas da cidade, nos festejos: “*Todo es muy bonito*” (PABLO, Getafe, 2019, informação verbal). Para elaborar a programação, tem que se conhecer o contexto cultural e social da cidade. Os técnicos são muito capacitados e sabem que tipos de dias e que tipos de artistas, horários, funcionam melhor para cada tipo de público. Eles fazem tudo, ele afirma, sempre em consenso com a Prefeita e o Diretor de cultura, logo se toma uma decisão dos artistas que virão e “*apostamos por ellos*” (PABLO, Getafe, 2019, informação verbal). A regra é a seguinte, me diz: os grandes artistas são procurados pela prefeitura, já os pequenos e médios vão até a prefeitura para oferecer sua arte e aí se vê a possibilidade de fazer o encaixe. Recebem também grupos teatrais alternativos oriundos de Madri, “*incipientes, finos, muy bonitos*” (PABLO, Getafe, 2019, informação verbal).

Pablo explica que se localizar próximo de uma grande cidade exige ter diferenciação para conquistar qualidade, isto é, atrair tanto apresentações importantes, como ter público constantemente. Getafe tem a facilidade de estar muito próxima de Madri a um custo muito baixo para os contratantes e conta com um sistema de transporte público que garante quinze

minutos da Plaza do Sol, em Madrid e o principal teatro de Getafe. O teatro de Getafe é um belo local, segundo ele, com 800 lugares, estilo italiano, do século 18 cujo aluguel sai por 700 euros, incluindo um técnico de som, um de cenário e uma pessoa para a bilheteria. Mas não basta querer alugar o espaço. Queremos saber o que se passa lá, se tem qualidade, o que é feito. É o nosso teatro municipal. Um teatro similar em Madri custaria entre 4000 e 5000 euros. A questão é que o dinheiro arrecadado com o aluguel do teatro vai para um caixa único que é do governo, e muitas vezes, o valor não volta para a cultura, na forma de investimento. Essa é uma das facetas da burocracia.

Sobre viver de arte na Espanha, ele me diz que é complicado. São muitas as companhias, e os recursos são finitos; junta-se a isso o fato de as prefeituras fazerem uma aposta em estilos de arte mais conservadoras em virtude do público, já que precisam atender a maioria. Entretanto, ele afirma:

Debería haber un mayor riesgo, una mayor innovación al optar por la programación artística. Pero no lo hay. Los inversores privados, por otro lado, hacen la inversión, pero quieren ganancias absurdas, quieren seguridad para la inversión. Y hay cosas maravillosas que dicen "es brutal, pero no apostaría por eso, pues dame miedo. Porque estaría en riesgo ser exhibido en un contexto conservador. (PABLO, Getafe, 2019, informação verbal).

d) Dr. Antonello (Chefe de Gabinete e Assessor Jurídico da FCCR), SJCampos

A gestão é nova e havia até 2012, uma linha a ser perseguida como política cultural. Em 2012 houve uma mudança de prefeito, e se adotou outras políticas públicas para a Fundação e agora estamos retomando com a visão nossa, políticas públicas que estão em construção (ANTONELLO, SJCampos, 2017, informação verbal).

Tive que fazer uma solicitação por escrito para a realização da entrevista com o Sr. Antonello, deixei uma série de informações e uma carta de apresentação assinada pelo orientador para ser atendida. Fui bem recebida. Ele me mostrou o espaço físico da Fundação, me apresentou às pessoas e se interessou pelo meu tema de pesquisa. Fiquei com a impressão de estarem vivendo um momento difícil para a administração recém-empossada. Saía um prefeito que a classe artística conhecia e apoiava, agora entrava um outro que, durante as eleições, não foi apoiado pela classe artística. Tão logo que chegaram, extinguíram com a orquestra sinfônica da cidade e havia rumores de que queriam acabar com a Fundação de Cultura. Como eu já tinha falado com alguns artistas, achei que era interessante conhecer a gestão pública, o poder institucionalizado, mesmo no “olho do furacão”, pensei que poderia ser interessante. A

impressão que tive foi que estavam muito preocupados em serem muito confrontados. A entrevista foi interrompida duas ou três vezes porque eles estavam muito incomodados em como responder a um jornal que tinha publicado uma crítica quanto à nova gestão da FCCR diante dos artistas da cidade. No início da conversa, ele pegou a lei de criação da FCCR e começou a ler para mim. Tentei deixar mais leve a situação para que ele ficasse mais à vontade e parece que foi se soltando durante a entrevista, mas não foi exatamente leve. (Apontamentos do meu diário de bordo, 21 de março de 2017 às 9h16 min).

O Dr. Antonello é o Chefe de Gabinete e também assessor jurídico da FCCR. Havia tomado posse em janeiro daquele ano e estava ainda sem conhecer muito do setor, embora já tivesse trabalhado ali na gestão anterior à que havia deixado o governo. Ele via, nesse retorno, a possibilidade de retomar “o que era em 2012”, mas ainda não tem claro o que seria exatamente, diante deste novo cenário que se apresenta. Ele diz que estão, nessa fase inicial, se aproximado da classe artística e dos demais componentes da “área”. E afirma que a meta da nova administração é

[...] olhar para a periferia. Nós temos um compromisso muito grande de proporcionar às camadas menos favorecidas, acesso à política cultural, aos bens culturais e investimos pesadamente nisso. Então, fazemos triagens socioeconômicas. Se uma criança da classe média fosse matriculada em nossos cursos, é aberto, uma criança vinda de classe alta não há diferença nenhuma. A única seleção que a gente faz é... após todas feitas todas as inscrições, a gente faz um sorteio eletrônico para cobrir as vagas que a gente disponibilizou (ANTONELLO, SJC Campos, 2017, informação verbal).

Quanto à participação dos artistas e de agentes culturais nessa fase de (re)construção de Políticas Públicas para a Cultura, ele diz que:

Nós estamos nesse contexto, da interligação dos processos de nível federal e estadual... o municipal é nosso. Nós temos convênio com o MINC para incentivar pontos de cultura. Nós temos alguns pontos de cultura que nós recebemos as verbas do governo Federal e somos responsáveis pelo repasse³⁰. Quanto à classe artística, a gente considera e trata como parceiras. Nós não temos os elementos artísticos para sair a campo explicar o que a gente projeta. Eles são nossos parceiros, fazemos a seleção desses parceiros através de um credenciamento aonde a princípio, ninguém é deixado por fora; fazemos um ranqueamento levando em conta a experiência e formação acadêmica, se é um autodidata ou não....Ranqueamos esses artistas através de pontuações (interrupção da entrevista por uma funcionária). Depois as pessoas são chamadas para dar aula. O primeiro escolhe suas aulas, depois vai o segundo... e assim sucessivamente até se esgotar (ANTONELLO, SJC Campos, 2017, informação verbal).

³⁰ O Minc já não estava fazendo transferência de valores para o programa Cultura Viva, e, embora já houvesse grupo cadastrado, apenas 2 chegaram a receber recursos, até fevereiro de 2020.

O entendimento de parceria (ou participação) para construção de uma política pública de cultura foi revelada como a possibilidade da contratação de artistas para atuarem como professores da FCCR (relação de subordinação trabalhista e precária, pois o pagamento é feito com nota fiscal ou pagamento de pessoa física). Pareceu-me haver maior preocupação com os parceiros institucionais como o Estado e a Federação, do que com o artista ou outro agente do campo da cultura, ali naquele momento. Talvez seja pela quantidade de programas do governo federal que, em parceria, permitiam repasses de verba aos municípios e estados.

Ele contou sobre o funcionamento das Casas de Cultura, que são 10 (dez) espalhadas pela cidade, em regionais, regiões periféricas, em sua maioria, e que são utilizadas pelos artistas amadores da região tanto para formação, já que ali são ministrados cursos de formação básica (sempre nível básico), quanto para ensaios e encontros. Ali bandas ensaiam, mulheres bordam, ou seja, é um espaço de lazer nas periferias. Segundo o depoente, pretendem investir nestes espaços, logo, para administrar, contrataram um diretor cultural vindo de outra cidade, longe do campo cultural de São José dos Campos.

Nós queríamos um diretor cultural novo que nunca tivesse trabalhado aqui³¹, disponível no mercado e que quisesse vir para São José dos Campos. Esse diretor ele estava residindo em campinas, e ele passou pelas orquestras, tem formação no exterior na área cultural, mestrado na Espanha... ele aceitou porque tinha acabado de voltar do exterior e não estava alocado. (ANTONELLO, SJCampos, 2017, informação verbal).

Fala da preocupação em se incluir, na Política Pública de cultura a ser “construída”, o item de formação de público e explica que a Orquestra Sinfônica era, desde 2012, a área da FCCR responsável por fazer essa formação de público. “*A formação de público nós tínhamos um mecanismos de formação de público que foi muito utilizado até 2012 que a orquestra sinfônica estava na fundação e nós tínhamos os concertos, aonde a rede municipal de ensino; que é a maior parte de São José, frequentava*” (ANTONELLO, SJCampos, 2017, informação verbal).

(trecho da entrevista)

Entrevistadora: *Mas a orquestra foi extinta, não?*

Entrevistado: *A administração que ficou em 2012, ela não renovou o contrato para manutenção da orquestra sinfônica.*

Entrevistadora. *“Dr. Antonello, foi extinta agora em 2017. 2012 não, 2017”.*

³¹ Esse diretor ficou no cargo por menos de um ano. Foi substituído por um profissional de São José dos Campos. Realizamos uma entrevista com ele que foi descartada porque foi um momento de tensão entre entrevistado e entrevistador, criado pelas posições ocupadas no campo.

Entrevistado: *Ah... sim, com o fim do convênio em 2016 e sabendo que não iriam fazer outro convenio em 2017, eles foram dispensados. A problemática do convênio, nos moldes que eram feitos até 2016 em 2017, não poderá mais ocorrer. Existe uma lei nova que ela está em estudo aqui conosco e a prefeitura também está estudando, onde a obrigação é do chamamento público agora, ou seja, não podemos mais escolher fazer convênios.*

e) Clara, São José dos Campos

“Você olha todas as secretarias, as fundações da cidade, todas têm alguma política de pessoal e de condução da política pública mesmo, já definida, estruturada. Para a área cultural você não tem” (CLARA, SJCampos, 2018, informação verbal).

A Clara foi apresentada a mim, pelo Dr. Antonello. Uma pessoa simpática, que conhece muito do funcionamento da FCCR e de tudo o que acontece ali. Tem prazer de falar sobre seu trabalho, suas impressões, sobre tudo. Tivemos duas entrevistas, uma na Fundação, mas, como fomos muito interrompidas, marcamos uma outra em um café, num sábado, no final de tarde, quando conversamos sobre muitos aspectos da FCCR, seu papel e importância para o município. Marquei a segunda porque a minha impressão na primeira entrevista foi de que não estava à vontade para falar ali na FCCR. Muitas vezes falava baixo, ou dava um sorriso antes de falar algo, meio que dizendo “será que posso falar isso?”. Fomos muito interrompidas. A segunda foi uma longa conversa, tranquila e com muita abertura (Apontamentos do diário de bordo, anotados em 31/03/2018, com duração de duas horas e vinte, e em 28 de março de 2017, que durou 42 minutos).

Clara é funcionária efetiva, concursada da FCCR desde 1996, formou-se como Tecnóloga em Gestão Pública e tem especialização em Economia Criativa. Quando entrou, coordenava o setor da Lei de Incentivo, mas já passou por diversos departamentos como o jurídico e, atualmente, é coordenadora das Casas de Cultura, que são 11 distribuídas pela cidade. Ela me conta que o forte destas casas são os cursos de formação oferecidos, sempre no nível básico. Depois disso, caso haja, de fato, interesse, a pessoa deverá buscar se desenvolver por meio de outros meios. E se orgulha do caráter democrático que percebe na administração destas casas:

As oficinas culturais que a fundação propõe nesses espaços variam de acordo com a demanda da comunidade, porque cada casa vai ter as características daquela comunidade e também do coordenador que atua ali. Elas variam, cada uma é completamente diferente da outra, cada uma é um universo. Algumas casas se destacam a cultura popular, outras a dança... em alguns equipamentos a gente tem mais a cultura hip hop.... e a função da coordenação é exatamente não deixar que fique só para um lado... que utilize só um tipo de arte; que uma proporção fique desbalanceada. Vai oferecendo novas possibilidades, vai conversando tanto com o coordenador, quanto com a comunidade... olha experimenta um pouco disso também, é legal, é importante... e sugere experimentar outras coisas... e a gente vai trabalhando assim... (CLARA, SJCampos, 2018, informação verbal).

Percebi que não há uma integração entre as Casas de Cultura. Os coordenadores se reúnem semanalmente ou quinzenalmente, para discutirem o que será feito, mas não há o entendimento acerca da importância de se promover algum tipo de intercâmbio entre esses frequentadores para realizar trocas de experiências ou algum tipo de aproximação, mesmo sendo todos periféricos e com muitas características similares, imaginamos. Mas ela entende que a comunidade, nos seus lugares, nos seus Centros de Cultura se apropriaram dos mesmos e participam muito, demandando, integrando-se aos eventos.

Eles começaram só oferecendo oficinas, e de repente começaram a crescer e criar grupos... Passaram a usar o espaço para ensaios e hoje é uma amostra circense naquela região... Tem Mostra Sul de dança, que dá o Bosque, que é pertinho do Flávio Craveiro também tem essa força da dança.. porque isso estica e aí toda a parte sul a gente passa a ter bastante grupos, bastantes oficinas... as pessoas querem participar de alguma forma.. E essas demandas não foram planejadas, foram surgindo espontaneamente. E tem sempre alguém descobrindo o projeto. Alguém que morou, viveu ou trabalhou muito tempo ali no lugar... as pessoas sempre querem participar de alguma forma (CLARA, SJCampos, 2018, informação verbal).

Ela conta do compromisso do funcionário efetivo com o setor cultural, afirmando que a FCCR foi criada a partir de uma demanda dos artistas, que só existe por causa deles e que muitos dos funcionários efetivos se tornaram artistas também.

Quase todos, sempre tem um aqui que acaba e identificando... com alguma expressão artística... tem uns que escrevem, são escritores... hoje no SESC tem lançamento, bate papo com escritoras e uma delas é coordenadora da Casa de Cultura no Tim Lopes, que é a escritora, tem livros lançados... A Miriam e o Chris que são coordenadoras do teatro aqui no centro também (CLARA, SJCampos, 2018, informação verbal).

Todos os funcionários efetivos possuem mais de 10 anos trabalhando ali na Fundação. Clara é assessora do Chefe de Gabinete e considera válida a troca de governos e as mudanças implementadas para “oxigenar” o que se pensa, a maneira de fazer.

Sobre o relacionamento com o meio cultural, ela conta que já vivenciou todo tipo de relacionamento:

A criação na Fundação foi feita em função da classe artística... não haveria uma fundação cultural se as pessoas do meio cultural não tivessem se manifestado, se envolvido e feito todo o esforço para que a Fundação fosse criada, né? Então, ela nasceu desse movimento. E ele sempre foi forte aqui. O que eu acredito é que a necessidade de gestão, da administração pública, do recurso público... que é própria, essa coisa da burocracia, os procedimentos, em determinados momentos ela atrapalha, porque não era uma prática comum no meio cultural...os procedimentos administrativos no meio artístico não existiam, as coisas funcionavam meio no instinto, então tudo isso, às vezes, atrapalha o artista. À medida que esses procedimentos foram sendo cobrados e a Fundação foi se estruturando na parte administrativa, houve um choque, porque o meio artístico não estava preparado para essa mudança e nenhum artista queria saber desta coisa de CNPJ, MEI, certidão, currículo... todas essas coisas que fazem parte do nosso dia a dia, para eles não era uma coisa comum e ainda não é para muitos, mas foi uma mudança necessárias que eles foram absorvendo. A maioria não concordava, mas para poder trabalhar eles tiveram que adaptar e muitos se adaptaram, mas alguns continuam à mar... à parte, não querem se envolver e acabam se afastando da fundação, da entidade porque não querem essa relação burocrática, essa preocupação de estar com certidão em dia, documento, não sei quê... (CLARA, SJCampos, 2018, informação verbal).

Relata que no início do trabalho foi muita aprendizagem porque a fundação era recém-criada e a lei de incentivo foi uma das primeiras do país. Na época, ainda não havia cursos sobre gestão cultural, e, assim, foram aprendendo pela prática, ouvindo os artistas, os gestores e buscando caminhos para atender a todos. Diz que os cursos de qualificação na região, em São José dos Campos, começaram a chegar há aproximadamente 5 anos. Antes disso, tudo ficava em São Paulo, apenas. E era impossível trabalhar em São José dos Campos e estudar em São Paulo: “o deslocamento é caro e leva muito tempo, é impossível, sem um apoio” (CLARA, SJCampos, 2018, informação verbal).

Clara enxerga a FCCR como uma estrutura da Prefeitura desprestigiada, com importância inferior diante das outras secretarias municipais. Ela conta que os funcionários ali não têm planos de progressão, enquanto todas as outras têm, não têm ajuda de custo para qualificação e que já obteve ajuda para estudar, com pagamento de passagem e hospedagem em Brasília, mas depende de conversar, de a chefia entender como sendo importante. Esses casos são exceção e negociados um a um: “sempre tem aquele discurso do “ah, não, mas tem a Saúde, tem não sei o quê... Então é um discurso que você percebe que é falta do conhecimento mesmo da importância da cultura e dessa estruturação. Eu diria que não é prioridade” (CLARA, SJCampos, 2018, informação verbal).

Relativo ao Conselho que atua junto do executivo tomando as decisões quanto aos rumos das PPC no município, ela diz que, de fato, na atualidade, *“na prática, esse Conselho, ele não tem uma atuação deliberativo e de negociação. Ele acabou sendo um conselho meramente político”* (CLARA, SJCampos, 2018, informação verbal). Mas, ainda assim, ela afirma que o conselho funciona e que a FCCR consegue atender seus públicos diversos. E restam dúvidas referentes a alguns aspectos:

mas aí por questões políticas, porque aí a fundação é totalmente dependente da Prefeitura. Enquanto você não tiver uma política na cidade, uma prefeitura com este olhar e falar “não, eu preciso resolver ali de uma forma que seja mais eficiente, que isso seja melhor, que vai ser melhor para a cidade Enquanto o prefeito não se conscientizar disso... Mas tem funcionado assim (CLARA, SJCampos, 2018, informação verbal).

Sobre a representatividade do conselho em ser a voz dos artistas, ela me responde: *“não, esse conselho não representa nem a classe artística, nem a cidade, mas foi uma forma de abrir a FCCR à cidade, né?”* (CLARA, SJCampos, 2018, informação verbal).

Ela expressa, com decepção e preocupação, a sua percepção quanto ao entendimento dos gestores de empresas privadas sobre a cultura. São gestores de grandes empresas, em cargos de direção. Ela me disse que recebe inúmeros e-mails desses executivos dizendo que estão precisando de algum artista ou grupo cultural para “fazer alguma coisinha” para algum evento específico, conforme se vê abaixo:

Eu tenho aqui um armário lotado de teatrinhos, musiquinhas..., eu vou pegar uma e mandar para você por e-mail. Essa pessoa tem a coragem de perguntar se a fundação tem uma “coisinha qualquer”, de graça. De graça. Ela pede porque ela acha que a fundação tem um armário de Nárnia cheia de artistas, e a gente tira de lá e manda para ela (CLARA, SJCampos, 2018, informação verbal).

Clara revela aqui a desvalorização com que esse campo empresarial, do município, trata a cultura. Ela própria se sente desvalorizada. O armário de Nárnia é a referência a um mundo mágico. Mágica que Clara não enxerga no seu trabalho. Há, sim, luta, cansaço, *“desânimo às vezes, mas muita esperança em mudar algo. E tem mudado, embora ainda haja muito a fazer”* (CLARA, SJCampos, 2018, informação verbal). Ela se mostra muito irritada com esse posicionamento e me conta também que a maior parte destas empresas, destas grandes que se localizam em São José dos Campos, são multinacionais, com matriz em São Paulo; por isso, muitos desses executivos, sequer vivem aqui. Vão e voltam diariamente.

Mas relata que tiveram uma experiência com a Associação Comercial e Industrial de São José dos Campos, quando iam apresentar a FCCR aos empresários da cidade reunidos ali; infelizmente, não houve resultados duradouros e nem efetivos do ponto de vista financeiro ou de outros recursos que pudessem trazer alguma melhoria ou resultado para a classe artística.

Finaliza falando especificamente da área de teatro, no município, que entende ser, como no resto do país, o setor mais atuante, a mais participativa e exigente do campo cultural, diante da gestão pública.

O teatro, ele vem numa constante, ele vem, vem, vem... Hoje ele está estruturado, forte, acredito que de uma forma mais perene, assim... ele cresceu aos pouquinhos. Eles discutem mais, eles estão mais presentes, eles brigam, eles cobram mais da fundação. Eles sabem o que eles querem cobrar, o que é necessário... o que é necessário, mas possível. Porque às vezes também, os artistas chegam com umas demandas que não são viáveis. Mas o teatro, eles são mais assertivos. Isso é possível, a fundação fazer e é isso que esperamos. Então é uma conversa possível (CLARA, SJC Campos, 2018, informação verbal).

f) Camilo, Belo Horizonte

Eu viajei muito. Dormi até em aldeia indígena, na fronteira com o Peru, no meio da Floresta Amazônica. Ia para cidade do interior... Eu sabia do tamanho do Brasil, da importância dessa participação e dessa mobilização. A nossa inspiração era o Lula. Eu acho que não seria possível fazer o que fizemos em outro governo, em outro contexto político. (CAMILO, Belo Horizonte, 2019, informação verbal).

Camilo me concedeu uma entrevista no seu escritório, da Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte, onde é Secretário. Embora tenha sido uma entrevista que tenha fluído, ele foi muito formal no sentido de prestar contas do que tinha feito no seu tempo no Ministério da Cultura e deu umas escapadas de perguntas como quando perguntei sobre a Lei Rouanet que não tinha evoluído enquanto um instrumento menos desigual. Mas foi em geral uma entrevista leve, ele foi divertido e formal. Foi combinado com sua secretaria que a duração seria de 1 hora e foi o que durou. (Fragmentos do meu diário de bordo, 04 de abril de 2019)

Camilo iniciou a entrevista me contando sobre sua experiência e sua ida para o universo da cultura. Disse que tinha o sonho de ser arquiteto e cineasta, mas que no dia que foi eleito Presidente da União Brasileira de Estudantes de Ensino Médio (UBES) foi implantado o AI-5,

em 1968 e aí foi preso e viveu na clandestinidade, fora do Brasil, por 10 anos. Só retornou em 1980. Por isso se formou na França em Língua Portuguesa.

Retornando ao Brasil, começou a trabalhar na Fundação Cultural do Estado da Bahia e em empresas do Terceiro Setor, inclusive, uma empresa que pertence ao Gilberto Gil, a Onda Azul, que trabalha com questões ambientais. Foi vereador pela cidade de Salvador, durante 3 mandatos, pelo Partido Verde (PV). Foi Secretário do Meio Ambiente em Salvador e depois, foi para o Ministério da Cultura, levado pelo Gil.

Ele conta que ficou no MinC durante oito anos (8), de 2003 a 2011:

Eu fui secretário executivo, participei junto com o Gil e toda a equipe, de montagem das políticas públicas, do conceito de qual é o papel do Estado Democrático do desenvolvimento cultural. Desenvolvemos as políticas públicas e os grandes programas do Ministério. E é isso. Durante o período de Gil, somando todos os períodos, eu fui dois anos ministro interino. Porque Gil viajava muito, ora a serviço do Ministério, ora ele pedia licença para manter algum nível de atividade musical, e eu fui dois anos. Na verdade virou um treinamento para mim. O secretário executivo é o fio-terra, é o que segura a onda. (CAMILO, Belo Horizonte, 2019, informação verbal).

Ele me conta que tudo era desafiador no MinC, a começar pelo conceito de cultura que privilegiava as artes e artistas consagrados e que a chegada de um governo popular muda isso, interrompendo o processo, para ampliar o conceito de cultura:

E nós entremetamos o conceito de responsabilidade do Estado Democrático para o desenvolvimento cultural do país, de que a principal missão era atender demandas e necessidades culturais à população. Então foi toda uma guinada no sentido de ampliar o conceito de cultura e de ampliar a responsabilidade do Estado Democrático diante do desenvolvimento cultural. A dificuldade era grande porque muita gente não entendia qual era o papel do Estado, o Ministério já tinha dezessete anos e nunca tinha feito grandes coisas. (CAMILO, Belo Horizonte, 2019, informação verbal).

Camilo conta com muito entusiasmo relativamente ao esforço do MinC em institucionalizar suas políticas de maneira que pudessem garantir continuidade para um cenário diferente daquele vivido. E me conta que mudaram tudo o que puderam e o que não puderam, deixaram encaminhado, me diz. Fala do aprimoramento da Lei Rouanet, o PROCULTURA, que ficou pronto para ser votado pelo congresso, da política de cinema e dos pontos de cultura, como sendo um projeto simples, mas com um protagonismo único. E sobre esse último, ele nos conta

que o grande diferencial foi o protagonismo do agente, pequeno produtor de cultura que passou a ser visto e reconhecido pelo Estado.

Na verdade nós reconhecemos que a sociedade faz cultura, que tem mais de 150 mil grupos culturais no Brasil, biblioteca comunitária, grupo de manifestação tradicional, orquestra, teatro, tudo isso mantido pela própria sociedade e que nunca tinham tido acesso a recursos, nunca tinham sido reconhecidos pelo Estado. Então nós inauguramos isso... Esses grupos culturais... têm nas favelas, nas periferias, nos bairros de classe média, têm nas aldeias indígenas, têm no interior todo, na cidade do sertão, nos acampamentos rurais, então a gente acabou entrando uma relação com a cultura brasileira que até então nunca tinha acontecido. (CAMILO, Belo Horizonte, 2019, informação verbal).

Ele conta que a partir do funcionamento do Cultura Viva houve um incremento do orçamento do MinC. Ele inclusive, disse que quando chegaram no governo, o orçamento da cultura era da ordem de 285 milhões e esse orçamento foi aumentando até chegar no governo Lula a 1 bilhão e 300 milhões.

Camilo afirma que havia por parte do MinC uma confluência de interesses em torno dos Pontos de Cultura e que foi um dos primeiros programas a funcionar em parceria com os Estados e Municípios e que desta maneira, conseguiu-se atingir o Brasil todo. Relata que alguns estado demoraram a aderir *“por picuinha, picuinha política. Tipo, Minas Gerais mesmo a gente tinha alguma dificuldade, porque os Tucanos aqui queriam eleger Aécio, então eles não queriam valorizar nada que viesse do Governo Lula”* (CAMILO, Belo Horizonte, 2019, informação verbal). E ele fala com alegria pelo fato dos Pontos de Cultura serem na atualidade uma realidade em diversos governos da América Latina.

Ele avalia o segmento do teatro sob a gestão da FUNARTE, o setor de menos desenvolvimento no governo Lula. Ele conta que esse setor caminhou *“mais lento”* e acha que está relacionado à priorização de outras áreas que estavam em situações mais precárias. Mas fala com muito orgulho sobre a implementação do SNC que institucionalizado, traz uma outra realidade para a articulação entre o governo federal e demais entes federativos. Conta também que a cultura foi integrada à política social do governo *“acho que foi uma marca importante ter desenvolvido essa dimensão sociocultural das políticas públicas”* (CAMILO, Belo Horizonte, 2019, informação verbal), me diz.

Sobre a capacidade do Estado brasileiro em lidar com a diversidade, considerando a complexidade da diferença entre os agentes culturais, ele me disse que o Estado jamais esteve preparado para tratar a diversidade e completa:

O Estado Brasileiro não está preparado nem foi estruturado para isso, para atender as demandas e necessidades da população pobre em nenhuma área. Na verdade, quem lida em nome do Estado com essa periferia, é a polícia. Então quando nós estabelecemos uma prioridade de atender as demandas e necessidades dessa população, a gente teve que criar novos mecanismos. Eu vou dar um pequeno exemplo. Os índios tem dificuldade da escrita, não são todos os indígenas, então nós admitimos a possibilidade dos índios apresentarem oralmente os seus projetos. O TCU mandou suspender, inclusive ameaçou, me ameaçou de abrir um processo, porque o Estado Brasileiro não reconhece a oralidade. (CAMILO, Belo Horizonte, 2019, informação verbal).

E nesse sentido, reforça que o Marco Regulatório de Organização das Sociedades Civil (MROSC), aprovado em 2014 no governo Dilma, representa um avanço, uma possibilidade do Estado lidar melhor com as pequenas organizações, muitas com uma organização ainda muito precária, trazendo-os para o centro das políticas governamentais.

Camilo finaliza a entrevista demonstrando esperança na possibilidade da sociedade impedir que o governo atual destrua tudo o que foi implementado nos anos anteriores, não apenas na cultura, mas nas diversas áreas:

A memória está viva, da experiência. A política pública se enraizou muito, porque nós trabalhamos o tempo inteiro com participação, então isso criou uma base de sustentação que está difícil até o governo destruir completamente as coisas que... Eu acho que o Brasil não cabe no projeto deles não. As mulheres não vão voltar para casa belas e recatadas, voltar para o lar na ordem machista. A comunidade LGBT não vai formar ali de novo e entregar a chave para eles, nem os negros vão desistir dos seus direitos, nem os indígenas vão entregar as suas terras, nem a comunidade universitária vai aceitar essa destruição das universidades brasileiras. Então haverá resistência mais cedo ou mais tarde, e nós vamos ter que recuperar o prejuízo causado por essa turma aí de alguns malucos, outros mal intencionados, mas retrógrados. (CAMILO, Belo Horizonte, 2019, informação verbal).

A sua fala aborda a questão da visibilidade, do reconhecimento pelo Estado dos grupos pequenos, agentes culturais do Brasil que já tinham uma atuação em suas localidades e que em virtude do pouco recurso financeiro e do investimento a curto prazo, em equipamentos físicos, o Estado elege, prioriza por meio de PPC, os agentes do campo, os agentes e sua voz, já que cada Ponto de Cultura foi munido de equipamentos para gravação, para edição e produção de vídeo. Cada Ponto de Cultura precisa ter sua história documentada a partir da narrativa dos

próprios membros do grupo. O Estado dirige o seu olhar para esse grupo, uma vez visto, torna-se visível e com voz capaz de narrar e registrar a sua história.

Outro ponto importante é relativo ao preparo do Estado para lidar, sob o ponto de vista legal, com as diferenças entre os agentes localizados em posição dominante no campo de poder. Dada a força e dimensão estrutural, o Estado não consegue, mesmo com intenção de incluir em suas políticas agentes periféricos, realizadores de cultura, entender as sutilezas da diferença entre os agentes. Estruturado para lidar com campos fortes, com agentes dominantes, houve na prática, um tratamento homogêneo a agentes heterogêneos e com posição no campo social, diferenciada, o que revela que a estrutura do próprio Estado precisa ser revista, pelas vias institucionais e legais.

Ainda sobre Ernesto e os Pontos de Cultura

No final de fevereiro de 2020, já finalizando a tese, Ernesto, o idealizador e responsável pela implantação do Programa Cultura Viva e os Pontos de Cultura, no Brasil, publicou no *facebook*, em modo público, uma mensagem comemorando ter ganhado uma ação em Segunda Instância na Justiça contra a Advocacia Geral da União (AGU) e Tribunal de Contas da União (TCU). Com direito a indenização financeira e sem condições de recurso no mérito. Ele não falou a que se referia, mas sabíamos que era relativo a algum processo do Cultura Viva, conforme relatado nas entrevistas por ele e pelos demais integrantes do Minc nos governo Lula e Dilma.

Imediatamente, enviei ao Ernesto uma mensagem perguntando se ele poderia explicar melhor porque estava no fechamento da tese e gostaria de ainda entender melhor o que seria a criminalização dos Pontos de Cultura e de seus gestores. Agora, absolvidos. Ele disse que sim, e que evitava a mídia tradicional, mas que para uma tese, ele achava que deveria se posicionar. Ernesto me enviou a sua defesa no processo movido pelas AGU e TCU, em 2013, relativo a um processo aberto em 2009, contendo 31 páginas e, também, um relato de 5 páginas com tudo o que ocorreu.

Resumindo, os documentos demonstram que o próprio MinC, ainda durante o governo Lula, com Camilo, no comando do Ministério, enviou as prestações de contas com alguma irregularidade para o TCU, para providências. Tais procedimentos se agravariam

profundamente sob o comando de Dilma Rousseff, com a com a Ministra Ana de Holanda, “*de uma maneira mais forte e corriqueira*”, salienta Ernesto. E ele cita os motivos de tais processos:

Houve um Ponto que ficou inadimplente e a entidade foi destruída, porque compraram sem nota fiscal, apenas com recibo de compra e venda, couro de cabra para fabricação de tambores. E a cada situação dessas o MinC encaminhava meu nome por haver assinado o convênio... Um Ponto de Cultura, entre os primeiros (2005), localizado na fronteira entre Brasil e Paraguai, com foco em jovens em situação de vulnerabilidade e crianças, em 4 municípios da fronteira. À época Foz do Iguaçu estava (talvez ainda esteja) entre os municípios brasileiros com maior índice de mortalidade. Eles receberam R\$ 150 mil em 3 anos, mais o kit multimídia. Foco em teatro e recreação. Sabe qual a razão do processo? Eles decidiram distribuir balas e guloseimas para as crianças das áreas de fronteira, crianças que nunca haviam visto um espetáculo de teatro na vida. Essa compra não estava prevista no plano de trabalho e custou R\$ 1.700,00 (exatamente). Em 2012, com o convênio já encerrado, com a prestação de contas já aprovada (quanto ao cumprimento do Objeto), a Ana de Hollanda e a secretária decidem encaminhar todos os convênios encerrados para um “pente fino”. Isso nem era necessário, nem era problema da gestão delas, mas fizeram isso com dezenas de entidades. Daí encontraram esses R\$ 1.700 em despesas não autorizadas com balas e guloseimas. E o valor foi sendo majorado por índices de correção absurdos. Eles mandam a notificação, a entidade, que havia prestado contas com total correção, humildemente, se dispõe a recolher o valor à União. O MinC não só não manda resposta de como fazer, como vai majorando. Em 2015 o valor estava em R\$ 90 mil. E, no ano passado, 2019, quando recebi o processo, a conta já estava em R\$ 300 mil!!!! Veja, eles receberam R\$ 150 mil, gastaram R\$ 1.700 no que o “pente fino” do MinC julgou como despesa irregular e estão devendo R\$ 300 mil!!!! Destruíram o trabalho dessa organização de teatro e das pessoas envolvidas. (ERNESTO, Campinas, 2020, informação verbal).

A absolvição neste momento de fechamento do trabalho, é importante já que sinaliza uma possibilidade de entendimento de tratamento distinto a esses agentes periféricos do campo, conforme sua condição real. Resta-nos saber se os gestores dos Pontos de Cultura tiveram como se defender diante dos processos ou se estão inadimplentes e/ou em situação ainda mais complicada do que estavam, quando acreditaram ter o reconhecimento e o olhar do Estado sobre eles.

Esses fatos relatados mostram um Estado com objetivos de fomentar a diversidade, reduzir a desigualdade, mas preso em sua própria estrutura, estruturada e gerida de maneira a lidar com agentes poderosos nos mais diversos campos. As PPC, assim como as demais políticas públicas em geral, dão fortes indícios de não saber lidar com agentes periféricos em sua realidade complexa e potente.

4.1.2 Sumário da seção

Nesta seção, procuramos um contorno para o campo teatral a partir dos relatos dos seus diversos agentes, da maioria dos nossos informantes. Inclusive, a análise histórica dos lugares veio a partir da vivência destes agentes que, à medida que vão falando das suas vidas, mostram um entrelaçamento natural com o lugar onde estão. Por meio destes relatos, vamos nos inteirando do contexto social dos agentes, ao mesmo tempo em que vamos compreendendo o papel das PPC, ou da falta delas, para esses agentes.

4.2 PROPRIEDADES DOS AGENTES NO CAMPO

O campo é um espaço social de conflito e competição estabelecida conforme regras tácitas definidas pelos agentes do campo participantes da disputa. Tais regras são contestadas e testadas por agentes do campo com menor poder (BOURDIEU; WACQUANT, 2005). Configurar um contexto social como o campo requer implica então compreender quais os capitais em disputa e quem são os agentes relevantes nessa disputa (BOURDIEU; WACQUANT, 2005). Para configurar o “campo teatral”, conforme a noção bourdiana, vamos analisar cada um dos agentes com interesse direto no campo em questão e, então, determinaremos, de maneira interpretativa, quais são os capitais de disputa no campo.

A análise do discurso, bem como a análise documental realizada, nos permitiu identificar duas categorias com atuação e interesses direto no campo teatral, nos lugares analisados: artistas do teatro (que muitas vezes são produtores e gestores teatrais) e gestores públicos de cultura. Há ainda outros subcampos representados pelos empresários, patrocinadores de cultura e consumidores culturais. Esses últimos, no entanto, não são alvo do nosso trabalho, e, por isso, não foram objeto de pesquisa. No entanto, ainda assim, foram contemplados aqui, a partir de análise realizada a partir das informações fornecidas pelos artistas e gestores públicos, bem como de documentos. A seguir, discuto as propriedades estruturais desses agentes e seus interesses no campo, definindo os capitais em disputas no campo, e o diferencial deste trabalho, as táticas utilizadas pelos agentes diversos, na concretização de seus interesses, fazendo uma comparação entre os municípios brasileiros e espanhóis estudados, levando em conta a característica da homologia do campo.

Quando incluímos dois municípios espanhóis na análise comparativa com dois municípios brasileiros, buscamos enxergar diferenças em um campo, a partir da homologia de posições e contextos, por agentes em posições similares, em lugares distintos. Buscamos proceder a uma análise “entre as estruturas do espaço social e as estruturas do espaço físico” (BOURDIEU, 1997, p. 159). Bourdieu sugere a definição de lugar como sendo o ponto do espaço físico “onde um agente ou uma coisa se encontra situado, tem lugar, existe. Quer dizer, seja como localização, seja, sob um ponto de vista relacional, como posição, como graduação em uma ordem” (BOURDIEU, 1997, p. 160).

4.3 ESTRUTURA DO CAMPO: OS AGENTES CULTURAIS

Como já dito, os grupos culturais escolhidos possuem todos, pelo menos, 10 anos de existência. São grupos localizados em cidades que chamamos de periféricas e que, apesar de todas as dificuldades enfrentadas, estão atuando, vivendo de cultura e trabalhando em suas regiões.

4.3.1 Capitais: Quantidade de Capitais e Estratégias de Conversão

Cada grupo tem sua história e seu capital acumulado ao longo do tempo. A classe artística, como já estudada por Bourdieu (1996), subverte e coloca o capital econômico em um lugar de resultado, de consequência de uma ação, e não uma moeda capaz de marcar o posicionamento no campo de lutas, para o campo artístico, o capital econômico não é o mais importante. Também assim é o campo teatral. Até porque viver de cultura no Brasil e inclusive, na Espanha, implica, em geral, para os artistas da periferia, sobretudo, viver com poucos recursos financeiros. Significa lidar com a instabilidade e valorizar outros capitais. E, assim, como as políticas públicas apresentam como características a instabilidade, a vida dos artistas, no que diz respeito aos ganhos financeiros, é cheia de altos e baixos, marcada também por uma instabilidade imensa. “É preciso saber lidar com isso, para conseguir ser artista”, assim me relataram dois entrevistados de maneira fatalista (JOAQUIM, SJCampos, 2017; ADRIANO, Getafe, 2018, informação verbal). O pertencimento ao campo e a posição ocupada no mesmo dependerá de se adquirir outros capitais e, mais especificamente, o capital simbólico, que é a síntese dos demais, adquirido por meio da legitimação no campo.

É importante esclarecer que a comparação entre Brasil e Espanha se dá no entendimento de que são dois campos de teatro verificados, um dos grupos das cidades espanholas e outro das cidades brasileiras, pois não há disputas, entre os agentes do Brasil e os da Espanha. Mas no caso deste estudo, eles estão separados, como dois campos, que podem até ter algum tipo de interseção, mas não há disputas aparentes entre eles, a priori. A comparação é utilizada no sentido de entender a homologia entre campo, isto é, um exercício para compreensão do campo que visa entender as práticas dos agentes da Espanha e dos agentes brasileiros, buscando verificar se, em posições similares (dominação ou dominados), agentes em campos distintos tendem a ter práticas similares (BOURDIEU, 2008).

No entanto, quando analisamos, dentro de um mesmo país, os agentes do campo teatral, mesmo estando em regiões distintas do Brasil, um município no Vale do Jequitinhonha, Araçuaí e outro, no Vale do Paraíba, São José dos Campos, estamos falando de um mesmo campo teatral, pois há relações e lutas entre eles. O campo dos periféricos representa o campo daqueles que estão no jogo, mas, mesmo assim, muitas vezes são surpreendidos pelas mudanças das regras do jogo, definidas pelos agentes de maior poder, no caso brasileiro, muito pelo agente institucional, o Estado.

Os agentes estudados em seus mais de vinte anos de atuação **possuem grande conhecimento da área em que atuam**. Esse conhecimento envolve o reconhecimento dos demais agentes do campo. As companhias de teatro pesquisadas são reconhecidas socialmente no contexto em que estão inseridas.

Em São José dos Campos, vemos uma diferença entre os dois grupos estudados, um deles, o Teatro da Vila que se forma dentro do Teatro Dom João VI. E embora todos do grupo já tivessem uma experiência anterior no teatro, é ali que adquirem experiência e tomam a decisão de montar sua própria companhia, quando se sentem fortes e capazes de participar e interferir no campo. A iniciar pelo nome, um é da Vila, o outro é da cidade, nota-se uma diferença da força e dos capitais acumulados e da posição que ocupam no campo. O da Cidade toma um caráter mais institucional, enquanto o da Vila parece representar o das minorias, o que representa os valores de um povo, da comunidade.

A disputa entre eles por posição no campo é bem clara, além da disputa deles com as demais companhias de teatro. Possuem ações gerenciais muito similares e resultados similares. Nenhum dos dois conseguiu captar patrocínio via leis estadual ou federal, e a manutenção das companhias é realizada com bilheteria, cursos de teatro (competem aqui também) e os editais do governo estadual e municipal, via repasse direto (fundo ou prêmios específicos de cultura). São agentes periféricos, em uma periferia desigual, também cheia de nuances e posicionamentos, e a luta aqui é muito acirrada. Como me foi dito pelo sócio do Teatro Dom João VI, é impossível manter uma relação de cooperação, quando se tem que disputar recursos nas mesmas instâncias, no mesmo lugar.

Ambas as companhias participam fortemente dos fóruns de artistas de teatro, tanto no município, que foi chamado e mobilizado pelo Teatro da Vila, quanto do FLIGSP, que luta diante do governo do Estado por mais recursos para o interior e litoral paulista. O fato de os agentes do Teatro da Vila mobilizarem outros agentes do campo teatral no município significa uma insatisfação, posiciona o grupo no campo como sendo aquele dominado que age para gerar tensão no campo e buscar as mudanças das regras ditadas pelos dominados.

Outra ação que mostra essa posição é a participação no Conselho de Cultura, do qual participam por um ano, mesmo abrindo mão de concorrer aos prêmios e editais do município com o intuito de, por meio de diálogos, se fazerem conhecidos, serem respeitados e valorizados pela comissão que pouco representa a classe artística; essa ação mostra uma busca pelo aumento do **capital social**. Um aumento que passa não pela classe artística, já que, no campo teatral, na cidade, o grupo é reconhecido e se move bem entre os agentes da FCCR e seus pares, no campo. A busca expressa nessa ação é por se fazer legitimado e reconhecido por outros campos, campos representados por agentes de inúmeras associações representativas tais como igrejas, entidades de classe e outras. É uma tentativa de buscarem aliados na luta pelo entendimento do valor da cultura, em outros segmentos, em outros campos. Saem desanimados, como demonstra o depoimento do Antônio.

Mas o Teatro da Vila se move muito bem e constrói uma rede capaz de garantir o aumento do capital social fora do seu lugar e incrementa seu **capital social** por busca em outros grupos de teatro, como o Grupo Galpão, de Belo Horizonte, que, afinal, é citado por todos os entrevistados em São José dos Campos, como um agente importante no campo. Essa parceria é fruto de uma

aproximação já antiga e que no ano de 2019 se concretiza na estréia de um espetáculo sob a direção de um diretor e ator do Grupo Galpão. Tal peça tem sido apresentada com grande frequência. Essa parceria, como pudemos ver, estava nas intenções também do Teatro Dom João VI. Inclusive, quando falou comigo, o Fernando me disse que essa troca seria muito positiva, mas difícil.

O Teatro Dom João VI é mais antigo, é o que tem sede própria (na verdade, a sede é de um mecenas, a irmã da Marina, a sócia e esposa do Fernando), o que *demonstra* maior **capital econômico**, pois tem possibilidade de gerir o negócio com um pouco mais de liberdade. Como o capital econômico não é importante, o fato de ter um mecenas, da família, capaz de comprar o imóvel para que a família tenha mais liberdade e tranquilidade ao viver de teatro, sinaliza posse de **capital cultural e social**. **Capital social formado através de uma rede de agentes teatrais de relevância reconhecidas na área**, na comunidade e na região. Além do mais, o relacionamento com a capital, com os gestores de cultura da capital, dá ao Teatro Dom João VI uma força maior no campo e suas ações são realizadas sentido de manter esse contato com a capital, tanto na esfera governamental quanto na teatral, realizando parcerias com agentes da capital, o que representa um meio de mostrar e garantir sua posição de força neste contexto periférico.

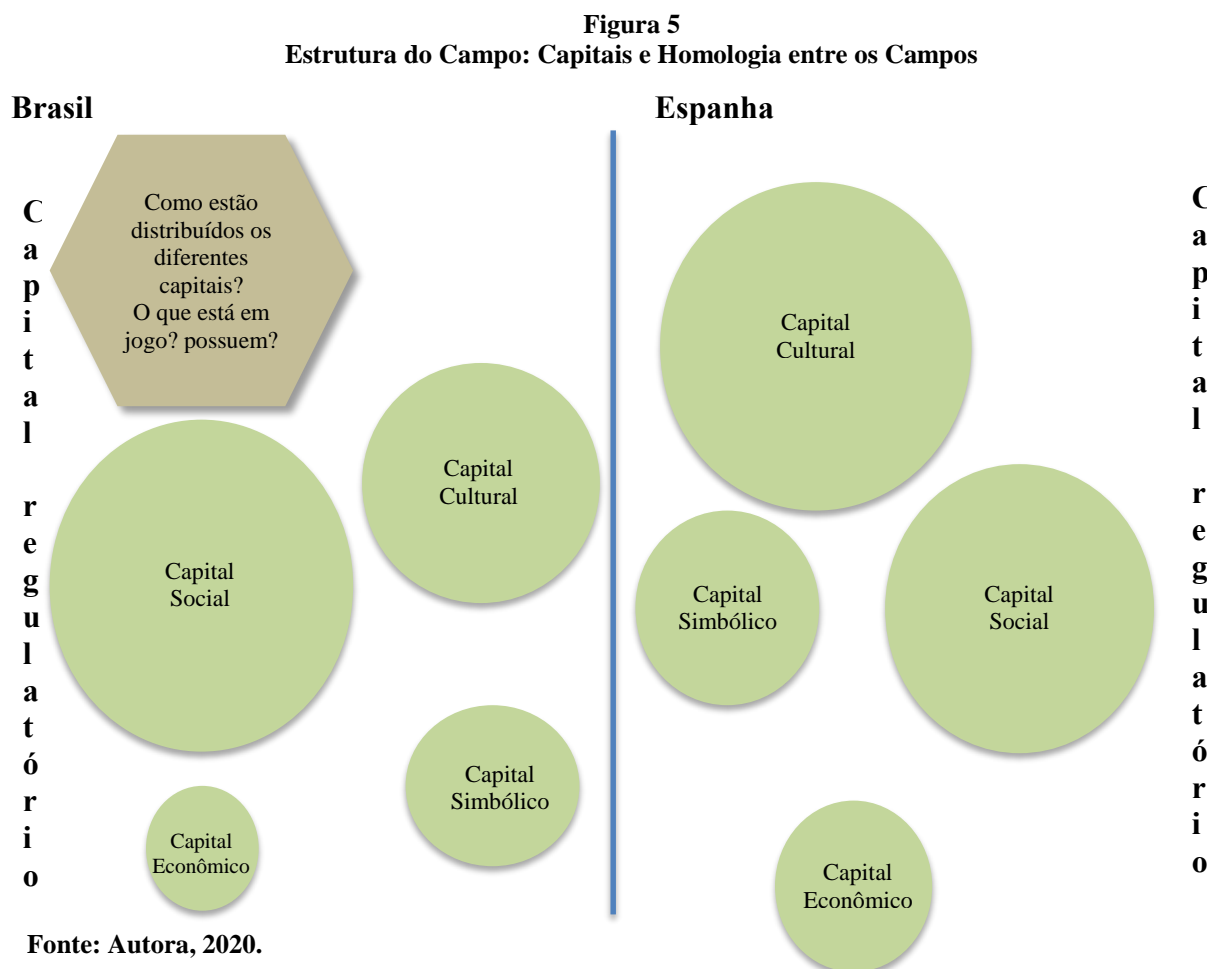
Nos grupos de Getafe e Salamanca, notamos semelhanças e diferenças. A maior semelhança é relativa à questão da instabilidade financeira. Nenhum deles tem sede própria, e muitos trabalham em outros grupos de teatro, como independentes ou têm outras ocupações como professores, por exemplo. Todos os entrevistados me falaram da dificuldade em se fazer teatro e viver do mesmo, mas esse é o objetivo. Todo o capital acumulado (social, cultural e simbólico) é investido de maneira a se garantir a permanência no campo e influência no mesmo. Assim, o **capital econômico** é visto como meio de se conseguir os demais capitais e é utilizado para investimento em novas produções e circulação de criações já prontas.

Tanto em Getafe quanto em Salamanca, pude notar que a formação superior ou técnica é valorizada. Apenas um entrevistado não tinha formação superior. Quase todos os entrevistados me disseram que se começa fazendo teatro sem formação, mas que a formação é muito importante, embora não imprescindível. Os entrevistados se mostraram capazes de atuar tanto no teatro quanto em televisão, cinema, propagandas, para aumentarem renda, em momentos de

crise. Isso revela um **capital cultural ao longo da vida profissional**, expondo detenção de um **capital cultural** pelos grupos entrevistados. E independentemente de serem artistas de teatro de rua ou teatro mais clássico, voltado para palcos, a questão da formação é crucial.

Da mesma forma que os agentes do campo brasileiro, os agentes espanhóis também detêm grande conhecimento da área em que atuam. Utilizam recursos municipais, estaduais e federais, que vêm por meio de subvenções, por meio de editais, com repasse direto do governo, sem a participação das empresas privadas. Há o contato com empresas privadas para realização de contratação para espetáculos para as empresas. A rede de contatos tecida pelos agentes deste campo está formada por outros artistas, gestores, produtores, programadores culturais e, ao que parece, possuem uma forte relação, o que demonstra a posse de um **capital social**. A forte impressão que tive o tempo todo foi da estabilidade e do nível de confiança que os agentes tinham uns nos outros, uma segurança de como o processo se desenvolve e que podem contar com isso. Diferente do caso do campo brasileiro que evidencia uma insegurança por parte dos agentes que, mesmo detendo capital social, ficam muito à mercê de uma mudança contextual que coloca todo o esforço realizado em risco.

A FIGURA 5 abaixo traz uma representação dos capitais acumulados pelos agentes e grupos estudados e a homologia entre os campos. Importante entender que o capital econômico não é, para o campo cultural, o mais importante. Os capitais social e cultural são mais importantes e o uso dos mesmos é feito de maneira a garantir visibilidade, presença no campo, destaque e influência no campo. O capital econômico surge como uma possibilidade de garantir dignidade aos agentes do campo, ao mesmo tempo em que possibilita viabilizar as produções teatrais, mas jamais como forma acumulativa e de enriquecimento. O campo teatral se mostra acostumado e inclusive, espera conviver com as instabilidades, os momentos de altos e baixos do ponto de vista financeiro.



4.3.2 Interesse e ideologia investidos no campo. Coexistências e Conflitos.

O que está em jogo no campo? Quais os interesses destes agentes do campo teatral?

O que está em jogo nos dois campos pesquisados é o pertencimento a esse campo, o interesse prático e imediato de continuar produzindo, circulando e tendo o reconhecimento dos demais agentes de outros campos, como o Estado, a mídia, o consumidor de cultura, e, se possível, os agentes com mais poder no campo, em outros lugares, capazes de aumentar o capital social, cultural (por meio das parcerias para direção, residências artísticas) e, a longo prazo, o capital econômico, como é o caso visto na periferia de Belo Horizonte, sob a benção do Grupo Galpão de Teatro.

Mas a topografia do campo não é plana, e há várias nuances. Assim, pudemos perceber, nos diferentes lugares, diferentes interesses em jogo. No Vale do Jequitinhonha, o interesse dos

agentes em participar do campo demarca um posicionamento político com valor simbólico, de valorização da região, das pessoas a ela pertencentes, e o interesse em construir uma identidade do Vale como o Vale da Riqueza, em contraposição ao estigma da pobreza e da aridez. E essa riqueza da região estende valor às pessoas dali.

Em São José dos Campos, o interesse é demonstrar seu valor, o reconhecimento da mídia, dos agentes dominantes do campo de maneira a demonstrar o acúmulo de um **capital social** que reconhece a importância dos atores do campo. Os agentes no campo teatral disputam capitais e buscam influenciar no campo de maneira que, em algum momento, essa questão paradoxal, do grande desenvolvimento econômico e pouco investimento ou pouca valorização das artes e, no caso, do teatro, possa deixar de existir. Assim, o campo teatral poderia ocupar uma posição de relevância, similar a outros campos, que tanto orgulham os seus moradores. As participações em comissões, em fóruns e espaços públicos, mais que uma luta política para valorização do campo como um todo, representam um espaço de “vitrine”, um espaço de se apresentar diante daquele público ali, mesmo que improvisado.

Em Getafe, o que está em jogo parece ser o reconhecimento no campo teatral e pelo poder público. Esse reconhecimento passa pela busca de independência dos governos e, ao mesmo tempo, pela valorização da técnica, da formação e da competência destes grupos (**capital cultural**). Os agentes teatrais se movem no sentido de garantir independência e diferenciação, sobretudo, da capital, tão próxima, que pode significar uma competição difícil. Um outro capital no jogo é o **capital simbólico**, que, considerando a força do poder público, as dificuldades de relacionamento entre os agentes teatrais periféricos (o teatro de rua), os agentes conseguem deter esse capital em virtude de sinalizarem independência financeira do município, capacidade de se manter sendo contratados e reconhecidos por outras prefeituras, outros contratantes em outros lugares.

Em Salamanca, o investimento no campo se dá pelo reconhecimento e pela construção de redes (**capital cultural e social**) de colaboração que permita atuar mais e com maior qualidade. Os agentes têm uma grande preocupação em se profissionalizarem. Estão em uma cidade universitária, e o conhecimento formal é valorizado. Os agentes do campo têm muita qualificação, esta diversificada. E também se organizam de uma forma estruturada, com grupos profissionalizados que se dialogam. Como não precisam lutar pelo reconhecimento da

sociedade ou dos governos, um agente poderoso do campo, os agentes teatrais vão incrementando suas capacidades, suas competências, individuais com objetivo de estarem mais aptos a cada momento para atender as exigências de um mercado que muda, mas que valoriza a cultura e a arte.

4.3.3 Representações e disposições do campo. Similaridades e Diferenças.

Os agentes estudados são periféricos em seus campos e têm consciência disso. No entanto, a luta constante é para continuar trabalhando com a sua arte, de maneira digna (permanecer no campo). Convivem constantemente com o dilema de se dedicarem de maneira exclusiva à arte, se aperfeiçoarem e conviverem com questões práticas do cotidiano, como pagar contas e viver em uma sociedade em que o capital econômico, que eles não priorizam, é priorizado, é elemento de distinção, em virtude dos bens que se pode adquirir (BOURDIEU, 1996). Em algumas sociedades, são valorizados; em outras, nem tanto; e tanto na primeira quanto na segunda, vivem com o desafio de optarem por uma vida com uma certa instabilidade na relação com o trabalho e com alguma dependência de decisões governamentais (um agente institucional poderoso, talvez, o mais poderoso).

Os agentes estudados nos apontaram representações muito distintas e que está em consonância com o contexto da cidade, seus valores e seu posicionamento diante da comunidade. A imagem do município, do lugar onde os agentes se encontram reflete fortemente na identidade destes artistas e de sua obra, construindo a representação do campo, naquele lugar.

No Vale do Jequitinhonha, os agentes mostraram, inicialmente, um sentido de pertencimento àquele lugar e que não se restringe a uma cidade. Araçuaí é considerada uma cidade central no Vale, e o morador dali diz orgulhosamente que “Araçuaí está no centro do Vale, todas as cidades do Vale convergem para Araçuaí”. Na prática, essa convergência é muito difícil. Difícil do ponto de vista físico, de locomoção. Não há estradas adequadas, não há transporte público que permita o ir e vir das pessoas, as trocas, os encontros. Difícil também em termos de recursos. As cidades ali, muitas vezes, são desprovidas de muitos serviços públicos, e as pessoas têm que ir até a capital ou a alguma outra cidade maior como Teófilo Otoni para ter tratamento de saúde, por exemplo. Nesse contexto, assim como fez a fundadora de Araçuaí, Luciana, a excluída, o povo dali também excluído do amparo institucional, se une, no teatro, por meio da ilusão. O

teatro é a representação dos dilemas, das lutas e o espaço para sondar mudanças, sondar alternativas e ações.

Há uma passagem em um espetáculo do Grupo Galpão, “De tempo somos” (2014), no qual o grupo conta histórias ocorridas durante suas apresentações durante seus 35 anos. E relata uma história ocorrida no Vale do Jequitinhonha. Eles fazem o espetáculo em uma praça lotada e, ao final, passam o chapéu. Havia ali perto uns meninos com caixinhas de moedas pedindo dinheiro, meninos que assistiram ao espetáculo. Quando o chapéu passou perto destes meninos, cada um tirou uma moeda e colocou no chapéu. Esse é o Vale do Jequitinhonha. Um lugar de pessoas ativas, conscientes de suas dificuldades, sabendo-se em posições diferentes, mas dignas na sua posição. O teatro representa essa altivez, esse orgulho e uma ponte para uma nova consciência e construção.

Nesse sentido, os agentes ali, naquele lugar, tem um compromisso de ter uma arte que reflita sobre as realidades, sobre as possibilidades, sobre os valores. Um teatro que representa a ilusão possível.

Na cidade de São José dos Campos, encontramos agentes teatrais orgulhosos da cidade onde vivem. Constantemente apontada como um dos melhores lugares para se viver do país (ALVES, 2020), a realidade da cidade industrial, tecnológica se contrasta com a realidade da classe artística que já teve uma das leis de incentivo à cultura mais modernas do país e que, atualmente, vê reduzidos seus investimentos em cultura, convive com aprovações de lei que proíbe o artista de utilizar a área urbana, sem prévia autorização, para qualquer tipo de apresentação. A cidade está localizada perto da cidade mais rica do país, São Paulo, e ao mesmo tempo ela está muito distante da realidade cotidiana do campo. Nem tudo o que está ali, na capital, pode ser incorporado, utilizado, desfrutado pelos grupos de São José dos Campos (nem mesmo da capital).

O campo teatral joseense representa a **contradição** que a cidade vive. Os valores da cidade e seus agentes públicos e privados podem ser vistos nas ruas, na representação física (SMITH, 2000) com grandes obras de construção civil (G1, 2019), seu pomposo centro tecnológico (PARQUE, 2020), e pouca atividade cultural, poucos equipamentos culturais e a valorização de seus artistas. Buscam formação na área, realização de parcerias, com agentes com maior

poder no campo (em São Paulo, em Belo Horizonte, no exterior), buscam, enfim, legitimizar o seu valor, sua importância diante da população da cidade. Mas dadas as dificuldades e um ambiente altamente competitivo, valor do ambiente industrial e tecnológico, os artistas também disputam e não conseguem se unir de fato, em prol de suas causas, nem para se fortalecerem, nem diante do setor público e nem mesmo conseguem dialogar com a comunidade. No ano de 2019, percebemos que, mesmo havendo na cidade, mobilizações contra censura, passeatas contra os cortes na educação, não foi notada a presença dos artistas, nem mesmo nas redes sociais. É um silêncio, um distanciamento das ruas e do povo.

Em Getafe, no estado de Madri, percebemos agentes teatrais orgulhosos de sua arte e orgulhosos de viver dela, com ou sem a presença do estado. Embora seja uma cidade que cresceu sob a força de se ter ali uma base aérea militar, parecida com São José dos Campos, e com uma escola de aviação de renome e reconhecimento nacional, a arte se faz presente e importante. O campo teatral representa o **capital cultural** que a cidade quer acumular e demonstrar. A proximidade com Madri lhe dá um ar de cosmopolita para os eventos culturais, mesmo sendo uma cidade média e com características de cidade de pequeno porte. O campo teatral representa também uma dignidade de um município que pode ser diversificado, independente. A arte produzida reflete essa diversidade e independência. Montam desde produções clássicas até mais vanguardistas.

Os agentes do campo teatral têm, em Salamanca, uma posição privilegiada e pouco vista nos outros contextos. Eles são valorizados no contexto social tanto pela sociedade quanto pelos governos (municipal e estadual). A cidade tem uma identidade com a cultura e a educação, e todo o seu desenvolvimento depende fortemente destes dois setores. A identidade da cidade está na cultura e na educação, inclusive, divulgadas em peças publicitárias tanto do município (“*Salamanca, ciudad de cultura y saberes*”, é o slogan do município) quanto das universidades, que trazem estudantes do mundo todo para estudar ali. Sendo uma cidade universitária, com um patrimônio artístico e cultural (capital cultural) importante inclusive para o cenário europeu³², os governos precisam da cultura e a tem como um dos pilares de desenvolvimento, juntamente com o turismo. Aí está a riqueza da cidade e sua renovação. Por tudo isso, o campo teatral, representa a essência da cidade, seus valores e seu objetivo de gestão. Em uma entrevista com

³² Salamanca foi eleita capital cultural europeia no ano de 2002 e por essa ocasião recebeu cerca de 120 milhões de euros para investimento em infraestrutura e realização de eventos comemorativos. Dados da *Fundación Salamanca Ciudad de Cultura*.

um gestor público do PP (Partido Popular), ele me disse que, independentemente do partido político no poder, se de direita ou esquerda, a cultura e a educação constituem pilares centrais de cuidado e investimento, pois tudo o que acontece na cidade, o que garante sua continuidade, renovação e desenvolvimento, depende destas duas áreas.

4.3.4 Sumário da seção

Nesta seção, procurei analisar a representação dos agentes de teatro para os contextos em se inserem e delinear a representatividade do campo, no lugar. Da representação, como vimos, resultam as PPC, suas possibilidades e desafios, e, ao mesmo tempo, influenciam enormemente, nos tipos de capitais que o campo valorizará e de que maneira se estabelecem as lutas e as disputas.

4.4 O PODER PÚBLICO

O campo cultural e o teatral, objeto deste trabalho, se regula em grande medida, a partir da observância da legislação nas três esferas do governo: municipal, estadual e federal. Nossos estudos mostram que a força da ação municipal tem grande impacto na maneira que o campo se estrutura. Analisarei, a seguir, as propriedades mais relevantes para compreender o poder público no campo teatral, em questão.

4.4.1 Capitais

O capital das esferas governamentais é o regulatório que entendemos aqui como um tipo específico e objetivo de capital simbólico (BOURDIEU; 2000), que permite ditar as regras do campo. Como o poder regulatório tem sido exercido nos municípios estudados? E como chega até os agentes do campo teatral?

Convém diferenciarmos o poder regulatório em cada esfera governamental, dada a importância de cada uma.

No Brasil, o que podemos observar neste estudo é a importância do poder regulatório municipal para esses agentes, periféricos. O poder municipal é mais democrático no acesso aos diferentes

agentes e suas posições no campo de poder. No Brasil, as legislações municipais que regulamentam o funcionamento da cultura mostraram que, a partir do governo Collor, as municipalidades foram altamente influenciadas para que criassem leis de incentivo à cultura de maneira a reduzir a dependência do governo federal. Os municípios, independentemente de partidos, contudo, em sua maioria, progressistas, criaram essas leis, buscando estabelecer PPC de acordo com o interesse da classe artística e da sociedade. No município, pode-se perceber maior entendimento da realidade do agente cultural local. No entanto, nem sempre entender a realidade significa construir um poder regulatório de acordo com os interesses do campo e muito menos dos agentes periféricos do campo.

Em Araçuaí, entendemos que, diante do baixo orçamento municipal, o poder executivo entende não haver recursos suficientes para operar com uma institucionalização de uma PPC formatada, tendo recursos específicos para a cultura e estrutura de funcionamento exclusiva, como uma secretaria de cultura. No entanto, ainda assim, caso a caso, atende a alguma demanda de cultura local. Essa é uma prática, no entanto, que torna o campo ainda mais desigual, já que só obterão algum tipo de recurso apenas aqueles agentes detentores de maior capital social e cultural.

Para esse município, há maior influência, no poder regulatório do Estado e do Governo Federal. O governo federal se fez mais presente quando optou por adotar programas e políticas capazes de enxergar o pequeno em sua condição diferenciada dos agentes localizados nas capitais. Programas como o Cultura Viva, mesmo sendo implementados a partir do poder central, federal, mas que considera a realidade do agente pequeno e localizado no interior, conseguem chegar em comunidades e agentes não alcançados. Antes disso, não havia a presença do poder regulatório federal disponível para aqueles agentes, em termos práticos.

Ressalte-se que o poder regulatório federal, no caso do Cultura Viva, um dos primeiros programas de grande cobertura dos agentes localizados em regiões periféricas do Brasil, demandou, de pequenos agentes, uma prestação de contas, com complexidade exigida de agentes dominadores no campo. O resultado foi desastroso, e muitos agentes tiveram sérios problemas, sinalizando uma distância entre o poder regulatório e o objeto de aplicação do mesmo, revelando um governo pouco preparado para atuar junto das periferias.

Para você ter uma ideia, a nossa primeira diligência teve vinte e três erros contábeis. Isso eu estou falando do nosso Ponto de Cultura. Fora os outros Pontos de Cultura

no Estado inteiro. É que o entendimento jurídico, eu sou bem leiga nesse assunto, mas assim, mesmo que se tratasse de cultura, a 8666, ela é engessada a esses procedimentos. Então, assim, eu tive que fazer processo licitatório e depois eu descobri que eu não precisava ter feito processo licitatório... A gente não tinha dinheiro para contratar uma empresa de contabilidade eficiente, que estava no mercado. A gente não era prefeitura, então os nossos contadores que topavam trabalhar com a gente, às vezes não tinham esse entendimento. Nos indicavam os procedimentos que eram os mesmos de prefeitura, então isso deu muito problema para todos nós (LUZ DA LUA, Rubim, 2018, informação verbal).

Já o governo do estado de MG, por meio da realização de editais e prêmios, tem conseguido realizar editais e prêmios culturais que abrangem algumas regiões do estado, mesmo que de maneira desigual. Alguns grupos já com reconhecimento estadual, aqueles com maior poder no seu campo, no local, têm maiores chances; embora, no campo teatral geral, concorram com agentes dominantes, de grande porte, quando não, com o próprio governo.

[...] quando abre um edital eu não estou concorrendo só com minha cidade, eu estou concorrendo com grupos de teatro de Minas inteiro. Eu sou uma formiguinha... aí significa que eu estou concorrendo com o Grupo Galpão, que a gente idolatra, que é um mega grupo. Você tem a Fundação Clóvis Salgado que é do governo do Estado. Tão importante para Minas e para a capital, em especial, como vai ficar de fora? Como eu concorro com ela? Você tem que mostrar que seu projeto é muito bom. Mas a gente tem problemas de elaboração, tem que convencer quem vai analisar seu projeto que é isso que eu estou falando... você é mais um. Quem analisa seu projeto, muitas vezes, nem conheceu o Vale do Jequitinhonha nem sequer sabe do confundo do Judas que você ora. Não está nem aí... vai te analisar como um todo, você é uma companhia pequenininha e lá, você é posto num nível de comparação como se fosse igual a todos (ANA MARIA, Araçuaí, 2016, informação verbal).

Em São José dos Campos, o poder regulatório do município é muito marcado pela inconstância que nos diferentes governos têm um processo de se fazer e se desfazer o que foi feito pelo governo anterior. As PPC não refletem uma ação que objetive algum desenvolvimento pautado em um plano de governo e conectado a outras áreas. Passa por punição e premiação das gestões diversas para os agentes culturais.

A FCCR foi criada em 1985 (Lei municipal 3050, de 14 de outubro de 1985). A instabilidade é uma característica, e os agentes teatrais se posicionam de maneira firme contra essa prática, contudo a postura não é de rompimento, e sim de busca de diálogo no sentido de tentar influenciar esse agente municipal. Tendem a tentar conviver com o que é dado. Há pouco entendimento de uma PPC como possibilitadora de ganhos para a sociedade como um todo, mesmo por parte dos artistas, que tentam resolver seus problemas particulares. O caráter rigoroso em prestações de contas e, também, para submissão de projetos para aprovação é uma característica deste poder.

É uma exigência burocrática que já exclui muita gente...meu Deus, você vai apresentar um projeto, só no edital de folhas de documentos, são duas folhas, aí você olha aquilo e fala: eu tô fudido. Vai ser um mês só para levantar isso”. Os gestores às vezes tentam diminuir um pouco isso”, mas a gente tem que ir, brigar, falar, negociar. É assim. E vamos tentar dialogar sempre, independente de quem esteja lá. A turma do teatro vai continuar se expondo e tentando negociar” (ANTÔNIO, SJCampos, 2017, informação verbal).

Em relação ao poder regulatório do Estado, o que pode notar é que, em termos de burocracia para prestação de contas, por exemplo, o estado já está mais adaptado e exige uma prestação de contas mais simples, que atende os pequenos agentes do campo, no caso de repasse direto, como os casos do PROAC e prêmios específicos. Os valores repassados ao interior são de, no mínimo, 50% de todo o recurso, mas, ainda assim, essa realidade tem como consequência a desigualdade nos repasses, já que 50% ficam para uma única cidade, a capital.

No entanto, apesar de toda essa força diante do agente teatral, o Estado tem o seu poder regulatório limitado pela interferência dos agentes privados, incentivadores de cultura, via renúncia fiscal, tanto no âmbito federal quanto no estadual. Nesse caso, embora o agente regulatório atue criando as regras, normas e pontuando os projetos a serem aprovados; a decisão de onde investir e quanto cabe ao mercado, o que nem sempre atende às questões-chave, para ampliação das PPC. Trata-se de um poder regulatório limitado, a partir do consentimento do próprio estado, que visa garantir a força do poder econômico privado e não a força do campo teatral e sua independência e autonomia.

Na Espanha, o poder regulatório tem características diferentes e o Estado entende a cultura como um setor produtivo gerador de renda e trabalho, sendo um dos pilares do desenvolvimento do país. Isso altera toda a realidade dos agentes atuantes ali.

Em Getafe, o poder regulatório municipal atua conjuntamente com as demais esferas de poder: estadual e federal, com cada esfera contribuindo com um percentual específico. O município arca com cerca de 40%, geralmente, ficando a maior parte para o Ministério da Cultura. Embora com grande peso regulatório, notei que os agentes do campo teatral reagem com maior naturalidade à força deste poder, não tendo tantas dificuldades em prestações de contas ou apresentação de projetos. Acreditamos que a detenção de **capital cultural** destes agentes faça que tenham menor dependência do poder regulatório municipal, isto é, tal fato os afeta, mas em menor medida, já que se sentem capazes de recorrer a outras esferas e outros contratantes, em

outros lugares. Então, o que percebemos é que esses agentes realizam um movimento muito interessante de “saltar escalas³³” entre o município, estado e federação, no sentido de obter mais independência. Importante ressaltar que, para esse movimento ser efetivo, é preciso haver confiança na regularidade das PPC implementadas.

Em Salamanca, o poder regulatório age de maneira conjunta aos interesses dos agentes do campo artístico, em especial, o campo teatral. Com uma visão da cultura como um eixo do desenvolvimento do município, o Prefeito cuida, pessoalmente, da pasta da cultura, mas há uma representação política de cada partido dentro da fundação de cultura; cada partido tem direito a um representante que possa contribuir com sua visão para os rumos das PPC do município. Também há um Conselho Diretor formado por representantes da comunidade, incluindo os vice-reitores das duas universidades: USAL e Pontificia. Sendo uma fundação cultural, embora com características públicas, possui maior facilidade de contratação e captação de recursos para a área.

O município também participa do sistema nacional de articulação conjunta da rede de cultura que inclui federação, estado e município. Os agentes teatrais se mostraram muito tranquilos ao entender as regras impostas e a obrigatoriedade em cumpri-las, com relativa tranquilidade.

A grande diferença que notei da influência do poder regulatório, sob os agentes teatrais, nos municípios brasileiros e espanhóis foi a questão da instabilidade política e confiança nas PPC regulamentando o funcionamento do campo. No caso dos agentes espanhóis, há um menor peso para a importância do Estado. Embora com críticas e com noção da desigualdade, há uma segurança de que, se não houver investimento, recursos, é porque há, de fato, essa necessidade e o entendimento de que a cultura e as artes representam um valor do país, ganhando a confiança dos artistas.

Já no Brasil, existe a impressão de um campo de lutas muito tenso, muito marcado por relações de forças polarizadas, cujas ações refletem no campo cultural a cada mudança de gestor, a cada mudança do executivo. Os agentes do campo de teatro tomam uma postura de prevenção e atenção o tempo todo, porque não confiam na permanência de suas atividades, na sua

³³ O saltar escalas é um termo utilizado por Lefebvre (2013) e Smith (2000) que consiste em uma estratégia adotada pela periferia para dissolver fronteiras e disputarem recursos de maneira mais igualitária com os atores centrais. A escala construída nesse trabalho foi dos entes federativos: município, estado e federação.

permanência no campo, se dependerem de uma continuidade nas PPC. É um campo em que as disputas por recursos refletem mais uma legitimação/ deslegitimação do campo teatral que uma necessidade.

Por que sempre retirar recursos da área cultural, sempre? Na primeira crise. Ora, não é uma questão de caixa, financeira. Se fosse cortariam, de outras áreas com maior recurso. Os recursos destinados à cultura sempre foram os menores... é um controle, é um alerta de poder, de anúncio do tipo de relacionamento que se quer estabelecer com os artistas, é o valor da cultura escancarado para a sociedade (ANTÔNIO, SJC Campos, 2017, informação verbal).

4.4.2 Interesse e ideologia investidos no campo

No Brasil, os interesses no campo político em relação ao campo cultural são fortemente marcados, como já dito, por instabilidade (RUBIM, 2007), mas também por uma lógica dúbia: ao mesmo tempo em que a maior parte das PPC (nas 3 esferas de governo), desde 1985, procuram se inserir dentro de uma agenda política de elaboração das PPC, pareada com países que possuem a cultura como um eixo do seu desenvolvimento, a prática mostra que há um desencontro entre os entes federativos, pois não há um sentido único e comum. Assim, enquanto intenção, lida-se muito com leis que inserem os agentes num mundo de maior respeito, dignidade, de valorização da cultura, das artes e de seus agentes; na prática, o que se vê, em grande parte, é o governo abrir mão de gerir cultura e transferir as decisões para a iniciativa privada, gerando desigualdade no campo cultural e desconsiderando o artista localizado nas periferias, que são a grande parte dos artistas.

Pode-se dizer que há um desencontro entre os entes federativos e, mais do que isso, há uma disputa entre eles, o que nem chega a ser ruim, exatamente, pois muitas vezes, a pressão de um ente sobre outro pode ocasionar o mínimo atendimento da classe, como já mostramos no capítulo 2. Mas o fato é que essa luta causa uma irregularidade e instabilidade no campo, já que, embora tenham direito de acessar um certo instrumento de PP, isso nem sempre é possível porque não houve a harmonia necessária para tal.

De um ponto de vista macro, a visão que se tem de cultura, se antropológica ou se neoliberal, muda toda a questão do *modus operandi* e dos agentes convidados a participar do campo cultural, por meio de PPC estruturadas. O que temos visto é que de uma maneira geral, no Brasil, a predominância, nestes anos de Nova República, foi a visão de uma política neoliberal

que excluiu agentes periféricos do campo. Em contrapartida, eles insistem em resistir, em continuar, com pouco poder, mas gerando mal-estar e tensões sobre o campo.

Na Espanha, notei que há uma harmonia maior entre os entes federativos, mesmo diante das inúmeras tensões provocadas pelas questões ideológicas. Embora a gestão de cada estado e município seja autônoma, a gestão cultural funciona a partir de convênios entre o estado nacional, os estados e municípios, cada um contribuindo com um percentual, realidade que permite que municípios pequenos como Getafe possam ter uma programação cultural intensa, aliada à sua PPC.

Las funciones yo creo que justo en esta área están bastante bien delimitadas. No hace falta una colaboración, o sea, estricta. Cada uno sabe lo que tiene que hacer y confiamos en que lo hará. Hay una delimitación muy clara de las responsabilidades (AMUDENA, Madrid, 2019, informação verbal).

Há que se considerar que, sendo um país com um grande fluxo de turistas, a cultura é um pilar de desenvolvimento porque gera muito recurso. E, nesse sentido, estados e municípios se unem no sentido de realizar PPC de maneira integrada com outras áreas, como a educação, por exemplo, que seja capaz de permitir que a cultura exerça o papel de meio e fim do desenvolvimento (VIVE, PICO e ARÉVALO, 2010): meio, quando a prática da manutenção dos bens culturais, da gestão da cultura juntamente com o Turismo (como é o caso do município de Salamanca, por exemplo) é realizada com o objetivo de retornar o investimento realizado em atração de turistas, de estudantes para as universidades, fontes de renda dos municípios; fim, quando as PPC articuladas com outras políticas incentivam a formação e a produção no campo cultural, pelos agentes, nos mais diversos lugares, no lugar, nos municípios, de maneira mais igualitária.

A questão da desigualdade nas PPC como uma consequência das demais políticas é também, uma realidade na Espanha e nos municípios, objeto de estudo; no entanto, o que percebemos é que, quando as políticas seguem certa linearidade, sem grandes mudanças e considerando aquele setor importante para o país e seu povo, as desigualdades são reduzidas diante de um esforço coletivo, partindo do poder público.

4.4.3 Representações do campo cultural

A análise das propriedades pertinentes ao poder público municipal dá conta de uma contradição entre como o campo cultural é visto pelo poder público e a sociedade, e como o campo cultural se vê. Pensar nessa contradição é entender o papel das PPC dentro dos contextos.

As PPC nas esferas estudadas no Brasil, dos municípios até a federação sinalizam muito uma burocracia controladora, cujo papel é o de definir os participantes do campo cultural, além disso, visa em alguns momentos cercear e impedir acesso à institucionalidade. Vimos que o campo teatral possui uma forte característica de embate com o setor público e, mesmo havendo abertura ao diálogo, não se encontra interlocutor do poder público com interesse em interagir.

No período do governo Lula, quando da implantação dos Pontos de Cultura, podemos ver que houve uma articulação do gestor federal no sentido de encontrar brechas para dar início ao programa. Mesmo representando o poder institucionalizado, havia divergências dentro do MinC e diante da Câmara dos deputados, que teriam que votar o projeto para repasse de recursos para o programa. Entendemos que essa realidade sinaliza uma deslegitimação de uma PPC ampla, buscando o isolamento desses agentes. Segundo Ernesto, *“uma câmara formada por uma elite conservadora não queria repassar recursos para cultura na periferia, . “Eles que façam cultura por lá, deviam pensar”* (ERNESTO, 2018, informação verbal).

A questão dos recursos é um ponto dos mais contraditórios que revela o grande embate travado no cenário do poder público, um embate entre executivo e legislativo. Criam-se as leis para garantir que os governos seguintes sejam obrigados a garantir o mínimo de estabilidade e permanência de ações entre um governo e outro. E aí reside o “calcanhar de Aquiles” dos programas culturais. Praticamente todos são criados sem fonte de recursos, revelando quase um desespero do gestor, na tentativa de garantir que todo o esforço não se perca. *“Enquanto não for implantada a transferência de recursos, eu acho que ele tem muita dificuldade de se consolidar”* (MÁRIO, Belo Horizonte, 2018, informação verbal). E quando não se sustenta como um valor da sociedade ou do Estado, sempre há um argumento de falta de recursos, para justificar a não regulamentação.

Nos municípios espanhóis estudados, a cultura, sendo um valor e tendo uma importância enquanto fim e objetivo é, de maneira geral, muito incentivada e parece que há uma certa satisfação por parte dos agentes estudados quanto ao modo de se relacionar com os poderes públicos, sobretudo local.

Em Getafe, o grupo, objeto da nossa pesquisa, sendo teatro de rua, tem dificuldade em ser valorizado e legitimado como arte. Podemos ver que, mesmo sendo do campo cultural ali, o teatro de rua ainda é visto com preconceito, e o grupo, apesar de valorizado por seu tempo de existência e contribuição para a cultura local, não é contratado e nem convidado, com frequência, a representar a classe artística nos espaços para proximidade entre setor público e campo cultural. O teatro mais valorizado e legitimado com uma importância artística é aquele teatro realizado nos teatros fechados e com algum cerimonial para se frequentar. A proposta de democratização da cultura ainda não abriu espaço para uma troca entre as diversas classes sociais, no que se refere a dinâmicas culturais.

Os agentes do campo teatral desfrutam, em Salamanca, de um posicionamento diferenciado no campo já que se trata de um município que ostenta uma universidade de oitocentos anos, a mais antiga da Espanha e a segunda mais antiga da Europa. Ressalta-se que é uma cidade que se reconhece como sendo da “cultura y saberes”, com um patrimônio arquitetônico diferenciado, tendo sido escolhida, em 2002, a capital europeia da cultura, eleição inclusive que permitiu ainda mais investimento e renovação à cidade.

Na Espanha, pelo que pude analisar, percebi que há um pacto entre o poder público, os gestores e a comunidade determinando que certos valores não devem mudar. O setor público, assim, procura, a cada nova gestão, eleger uma área que na anterior não funcionava bem e manter o que está sendo avaliado como positivo pelos agentes do campo e pelo público.

[...] las bibliotecas, y centros cívicos y los centros culturales, que son muy potentes. Son además... Están muy estables en el tiempo. Está quien esté en el gobierno no se toca las direcciones generales, la gente que los lleva, que los coordina se mantienen. Hay mucho trabajo, donde las cosas no van muy bien.. (SOFIA, 2019, informação verbal).

4.4.4 Sumário da seção

Nesta seção, procurei delinear, no campo público, o relacionamento com a cultura, mostrando as contradições, os dilemas e de que maneira essas realidades influenciam na atuação do agente teatral, no campo.

5 RESULTADOS: DINÂMICAS DO CAMPO

No capítulo anterior, configuramos os campos em que estão inseridos os agentes teatrais, posicionados no campo teatral, em municípios periféricos, no Brasil e na Espanha.

Mostramos por meio de relatos diversos, dos agentes, no campo, um breve histórico de cada município e, sobretudo, o contexto e as experiências vividas pelos agentes, nesses municípios, o lugar de existência. E, finalmente, buscamos fazer uma síntese da estrutura do campo.

Por isso, considerando a estrutura do campo, neste capítulo, temos como interesse compreender como os agentes teatrais buscam, em alianças ou conflitos, materializar suas disposições, defender seus interesses e ideologias investidos no campo e como isso constitui uma dinâmica do campo teatral, em parte influenciada pelas PPC implementadas pelo campo do poder público, um campo de grande poder sobre o objeto de estudo. Objetivamos entender como essas relações, no campo, contribuem para reproduzir e aprofundar essas dinâmicas desses agentes.

5.1 PRÁTICAS COTIDIANAS: TÁTICAS UTILIZADAS PELOS AGENTES

Para entender a tática dos agentes periféricos, no campo, em relação ao poder central, institucionalizado, utilizaremos os conceitos de tática de Certeau (1998), em contraposição à estratégia, que constitui na ação do agente de poder.

A estratégia, segundo Certeau (1998), são ações realizadas por agentes que ocupam lugares de poder (detêm capital político, econômico ou aquele valorizado no campo) e elaboram sistemas de discursos totalizantes (lugares teóricos = visões/abordagens/propostas), capazes de **articular** lugares físicos onde as forças se distribuem (grifo dos autores).

Neste capítulo, analisaremos os interesses e objetivos em disputa no campo, e como atuam no sentido de defender seus interesses e suas ideologias. Para isso, analisaremos os agentes do campo teatral e os agentes do poder público, além de suas práticas sob três perspectivas: (1) o nível privado que constitui as pessoas, como indivíduos, sujeitos, suas motivações pessoais; (2), o nível organizacional, relacionado aos grupos de teatro ao qual pertencem; (3) o nível público, relacionado às práticas ligadas à comunidade e ao poder político.

5.1.1 Agentes do campo teatral

5.1.1.1. Nível Privado

No nível privado, analisando os agentes teatrais estudados, no Brasil e na Espanha, tivemos, com proporções distintas, o entendimento de que o interesse pessoal de todos os agentes é viver da arte e de maneira exclusiva. Para que isso aconteça, há um esforço individual, um movimento identificado por meio das seguintes práticas: (a) formação na área cultural; (b) construção de uma rede de agentes no campo do teatro ou de outros campos da área cultural para que possam ser aliados, em algum momento, caso se faça necessário.

A formação na área é buscada por todos os agentes por meio de cursos livres, como é mais praticado no caso do Brasil ou na Espanha, por meio dos cursos de formação de nível técnico ou superior.

*Ah, nós participamos muito do Festivale, participamos muito de Festeje, né, participamos do Festival de teatro em Teófilo Otoni também, então tinha vários eventos que a gente participava, a gente ia mais pra ver o que o Festival tinha de teatro e **aprender** esse conteúdo. E o nosso diferencial foi o que, de tudo que a gente aprendia nesse evento, a gente não deixava só pra gente. A gente passava para o restante do grupo. (GABRIEL, 2018, Araçuaí).*

[...] o artista não pode parar de ler, estudar, fazer cursos livres... o artista tem que sempre se preparar para um mundo que ele desconhece. (CARLOS, 2018, SJCampos.).

no meu primeiro festival, de Inverno em Ouro Preto, eu enlouqueci. Eu tive acesso a coisa que eu nunca imaginei que eu teria, como teatros profissionais, no Teatro Municipal de Ouro Preto, shows como o Milton Nascimento. Eu assisti Companhia Corpo de Dança, a primeira vez em Ouro Preto. Eu tinha uma programação intensa. Além da oficina que eu fazia de oito da manhã às oito da noite, quando dava noite, a gente tinha aquele tanto de possibilidade de acesso à atividades culturais. (NÉLIO, 2019, Belo Horizonte).

Essa fala do Nélio mostra o festival, no Brasil como uma possibilidade de adquirir **capital cultural**, pela formação em si, mas também o **capital social**, pela possibilidade de frequentar espaços culturais aos quais, em sua cidade, na condição em que vivia, não tinha acesso. Essa é uma característica muito dos festivais, no Brasil. E o que percebemos foi que os grupos não buscaram essa participação coletivamente, pois não há recursos financeiros para o grupo, assim, é uma decisão pessoal de cada membro participar ou não.

Yo hice muchos cursos libres, nunca en una universidad. Tomé muchos cursos con los maestros de la Real Escuela Superior de Arte Dramático. Hice entrenamiento corporal, clases de canto, música, esgrima, todo. Para tener un cuerpo preparado para el personaje que tendré que interpretar. Es una formación constante. (DANIEL, Getafe, 2019, informação verbal).

É muito interessante notar que os festivais, para os agentes pertencentes ao campo teatral, no Brasil, têm a função de realizar formação de atores e outros profissionais de outras áreas. Muitas vezes oferecidos por profissionais de outros países, inclusive, os festivais representam momento especial para a construção profissional do ator. Já na Espanha, os festivais têm um significado importante para encontros, estreitamento de relações com outros agentes do campo (capital social). O festival é, também, um momento de mostrar o trabalho que vem sendo realizado, mostrar o que é feito e, se possível, despertar interesse de programadores culturais que sempre frequentam esse tipo de evento.

Pertencentes a um campo que valoriza o saber, o domínio estético e intelectual do corpo, do raciocínio (capital cultural), notamos que os agentes detentores de mais ou menos capital econômico se esforçam em prol de uma formação, e, para isso, a leitura foi tida como uma prática importante. Eles falaram muito da leitura de textos clássicos do teatro como os russos.

Uma outra prática observada no nível privado é o empenho em construir uma rede agentes pertencentes ao campo do teatro ou outros campos culturais. Notamos que, na atualidade, as redes sociais como *Facebook* e *Instagram* têm um peso poderoso na formação das redes e também participação em grupos de *Whatsapp*. Percebemos, por meio de acompanhamento das redes sociais dos agentes, que há uma divulgação intensa do que estão fazendo, de como estão fazendo e de onde estão fazendo algo relacionado com o campo teatral. Estamos nos referindo às contas particulares, não dos grupos. Trataremos desse ponto logo na seção seguinte.

Um entrevistado me disse que, em grandes cidades, já ocorre uma contratação do artista, pela quantidade de seguidores que possui na internet, nas suas redes sociais, da sua capacidade de mobilizar. Nos agentes entrevistados, não identificamos esse nível de exigência, mas as contas pessoais são atualizadas quase que diariamente, com informações sobre pessoas que encontraram e que são importantes para o campo (capital social), dos cursos que fez e onde foram realizados (**capital cultural**), inclusive, contratos fechados e programações mensais e anuais (**capital simbólico**).

Allí te exigen... ya las salas no se molestan en traer públicos, sino que el público muchas veces lo tienen que traer la compañía que está actuando. Entonces, es muy complicado el actuar y movilizar a todos tus amigos para que te sigan en Madri. ¿Crees que muchos teatros solo contratan artistas que tienen una gran cantidad de seguidores en las redes sociales? Transfieren la responsabilidad de llamar al público a los actores y sus grupos culturales, esto ha sucedido mucho en los grandes centros. No aquí, en Salamanca. (JORGE, Salamanca, 2018, informação verbal).

Todas essas práticas visam legitimar o valor pessoal do agente, sua busca por qualificação, sua capacidade de participar de eventos relevantes para o campo, o que possibilita a sua permanência no campo, no jogo.

5.1.1.2. Nível Organizacional

O nível organizacional trata das práticas realizadas pelos agentes de maneira a obter recursos de variadas espécies de modo a **permanecer em funcionamento**, que é o grande interesse desse agente. Inclusive, pela aproximação que tivemos com os agentes do campo, atores e diretores, percebemos que a existência de um lugar físico para a existência do grupo é importante, mas não é fundamental para a permanência do grupo enquanto uma entidade formalizada juridicamente. Muitas vezes, abrir mão do espaço é visto com uma certa naturalidade, para esses agentes na medida em que estão acostumados à instabilidade do setor e, nos casos que analisamos, o espaço físico pode ser fator causador de sofrimento e engessamento, num momento de crise. O que notamos é que com o ato de fechamento de um teatro, por exemplo, o gesto de ter que abrir mão do espaço físico é tido como algo temporário. Acostumados às inconstâncias do campo, eles encaram esse momento como parte de um ciclo e que no futuro será diferente. Entendem tudo como transitório. Por isso, a resistência está em permanecer atuando.

Particpei dos rituais do fechamento do espaço físico de um grupo que estávamos acompanhando: o Teatro da Vila, em São José dos Campos. Estive com eles no último dia da existência do espaço físico do grupo. O grupo pretende continuar atuando. Na parte da manhã, assistimos a uma peça apresentada em um colégio da cidade, e, na parte da noite, eles promoveram uma reunião para amigos. Nesse encontro previa um filme e uma conversa sobre os desafios da área, no contexto atual. Não houve o filme. “*Não há clima para esse filme*”, o Antônio falou. Foi um momento de profunda tristeza para todos ali presentes. Mas teve muito riso e muita disposição para a luta. Mas eles diziam o tempo todo: “*sairemos mais fortes*”,

“estamos mais fortes do que nunca”, “há uma hora que é preciso abrir mão dos pesos para seguir caminhando”. A empresa continua formalizada. É o meio também que possuem de concorrer a determinados editais.

Permanecer em funcionamento, independente (apesar das) das condições oferecidas pelas políticas públicas. Os entrevistados relatam a importância da continuidade do seu fazer cultural em teatro, independente do “apoio” ou “ajuda” governamental. Utilizam, inclusive, os termos “apoio” e “ajuda”, de maneira a marcar que o recurso vindo das políticas públicas não é o único e que os grupos buscam outros caminhos:

“[...] não é porque tá faltando recursos de um lado ou de outro que a gente vai deixar de existir, né, pode comer pão hoje, mas amanhã come caviar e a vida segue[...]” (JOSÉ CARLOS, 2017, informação verbal).

Ou então:

Passar ou não em um edital não pode impedir a realização do trabalho, podemos ficar com dívidas, nos reprogramar, mas enfim, não podemos deixar de realizar nossos sonhos. (MARIA, SJCampos, 2019).

Antes de sermos pontos de cultura, já existíamos, na sala da minha casa... depois crescemos e fizemos parcerias, agora, vamos ver como vamos nos estruturar, mas vamos continuar. (FLOR BELA, Brasília, 2019).

Permanecer em funcionamento representa força e resistência, capacidade de luta, que esses agentes periféricos estão muito habituados: *“Aquele teatro ali em Araçuaí, no Vale do Jequitinhonha, aberto, enquanto no Brasil estão todos teatros e cinemas virando igreja evangélica, é um ato de resistência que mostra que o Vale não é da miséria, mas da cultura e da arte”.* (RAIMUNDO, 2017, informação verbal).

Mas significa também sonhos, significa objetivos mais universais e altruístas, além da compreensão de uma empresa tradicional. Há um investimento corporal, físico diário, mas também de sonhos, de esperanças e vontade de mudar as coisas e estar juntos. A atuação no teatro é um recurso de se sair de um contexto social, muitas vezes, adverso. Essa perspectiva da magia e do sonho não é só do espectador, como se espera, mas também de quem faz.

Porque o papel do artista é um pouco esse, é desafiar, é buscar caminhos novos, é questionar o status quo, e isso nem sempre vende, nem sempre é comercial. Ainda temos um desafio maior, mas e daí? Essa é a parada, né? (JOAQUIM, SJCampos, 2017, informação verbal).

Nosotros hablamos mucho, tuvimos nuestra parte ideológica, en su día, de hecho, en la parte cuando decidimos hacernos profesionales, en esa petición, en ese momento de suturar nuestros propios demonios y demás, estuvimos muy cerca del teatro ruso, del teatro alemán, muy lejos de tal, con un teatro del pueblo, para el pueblo y por el pueblo ¿vale? Porque también nosotros éramos, éramos pueblo ¿no? Y defendíamos la cultura del pueblo, entonces, sí es cierto, que todo el mundo quiere más dinero y que quiere no sé qué. Pero la cultura tiene que ser accesible al pueblo, accesible al pueblo, no tiene que ser sufragada por la compañía ¿vale? Igual que nosotros planteamos, o sea, la educación tiene que ser accesible para el pueblo, la sanidad tiene que ser accesible para el pueblo. (DANIEL, Getafe, 2019, informação verbal).

Na Espanha, essa força de se fazer teatro está muito relacionada a valores sociais e políticos, muito claramente definidos. O teatro na Espanha foi o maior crítico ao governo de Franco (DIEZ, 2008) e o país enfrenta grupos separatistas que utilizam o teatro como forma de comunicação, com o retorno da censura, inclusive (ESCOLAR, 2016). O teatro na Espanha, mesmo o periférico participa das questões políticas e dos dilemas sociais, como no Vale do Jequitinhonha. A maior reside no fato de que no Vale do Jequitinhonha, o teatro discute o cotidiano do lugar, menor, das cidades, enquanto na Espanha, esses grupos embora periféricos, tratam dos problemas maiores, nacionais, comuns a toda a nação e sabem desta importância.

Y sé que como yo, todo el mundo del espectáculo que ve esto, eso les cambia. Y no les cambia la vida por ver un discurso de un político o ver un programa de televisión de lo que hay hoy, sino por ver algo que le ha llegado al corazón, escuchar una música o contemplar una pieza de pintura. Yo creo que, parte de estos subidón que tenemos los artistas, es que muchas veces, yo soy consciente de que cambio la vida de personas, cambio, a ver, influye, en la vida de personas con lo que digo o dejo de hacer, en un sentido o en otro. Y eso me da cierto poder. (ADRIANO, Getafe, 2019, informação verbal).

Uma vez evidenciados os interesses, apontamos as seguintes táticas realizadas para a obtenção dos seus objetivos, que são: (a) bom relacionamento entre os membros do grupo; (b) busca de aproximação de outros agentes culturais, como grupos de teatro, que tenham a mesma posição no campo ou posição com mais poder; (c) gestão empresarial do grupo cultural; (d) participação em conselhos representativos para a classe, quando existem.

- a) O **bom relacionamento** entre os membros do grupo é uma prática recorrente. Relacionamento de confiança. Os grupos que não possuem relações de parentesco entre os membros me afirmaram reiteradamente que eram como uma família. Em São José dos

Campos e em Salamanca, tivemos a oportunidade de acompanhar, em cada lugar, um grupo formado por familiares.

Éramos chavales cuando comenzó, teníamos 16 ... hoy, somos una familia, con nuestras familias, estamos juntos todo el tiempo y nos apoyamos y soportamos mutuamente, con cierta alegría [...] (DANIEL, Getafe, 2019, informação verbal).

A gente fala que o nosso maior valor é o nosso encontro, de nós quatro. Nossa garra e nossos desejos são muito parecidos[...] (MARIA, SJCampos, 2019, informação verbal).

Avaliando o ambiente de desafios que enfrentam, acreditamos que esse fator, da amizade, da cumplicidade, seja muito importante para esses grupos porque seus membros convivem com muitas dificuldades e instabilidades, inclusive, financeiras. Pessoas com visões de mundo e valores muito distintos não suportariam tal situação e poderiam abrir mão da existência do grupo, na primeira dificuldade. Assim, essa é uma prática comum e muito valorizada pelos agentes do campo.

- b) Quanto à busca de **aproximação de outros agentes culturais** do campo, no lugar. E que há várias maneiras de realizar a aproximação, bem como vários significados.

Estar em uma rede com outros agentes fortalece e auxilia a encontrar caminhos para a ação. São oportunidades de juntos, encontrar soluções criativas para as dificuldades. A rede se mostra como um lugar para debates sobre enfrentamentos, dificuldades e ameaças comuns, além de ser um espaço para as trocas artísticas, para a criatividade, para uma “*folga da dureza do cotidiano, um lugar de abrigo*” (LUZ DA LUA, 2018, informação verbal). Proporciona, também, uma certa mobilidade entre os grupos, na rede, o que pode se refletir em recursos financeiros. Essa mobilidade se caracteriza também por meio de palestras, cursos, para os quais geralmente, são contratados, integrantes da rede, como acontece nos pontos de cultura, no Brasil ou nas redes diversas, na Espanha.

Essa tática utilizada pelos agentes do Vale do Jequitinhonha traz um senso de pertencimento e identidade a uma região estigmatizada e que, unida, mostra sua força e sua riqueza, frente a um discurso da mídia e do poder estratégico como sendo o “*Vale da Pobreza*”. O pertencimento ao Vale é mais forte que o pertencimento às cidades, afirmativa que pode ser vista na fala de um entrevistado: “*Eu sou do Vale, nasci na cidade de Itaobim e comecei a trabalhar no Vale em 1974 quando eu começo a militar movimento estudantil,*

na verdade desde os quinze anos em Teófilo Otoni militava no movimento estudantil” (GERALDO, Rubim, 2016, informação verbal).

A gente tinha vontade de montar o trabalho e gritar para as pessoas que o Vale não é o Vale da Pobreza, que não é o Vale da Miséria, que aqui é o Vale da Riqueza, riqueza cultural, é o Vale de tantos valores e tals... nós temos que ser ousados, nós temos que ser discretos e dar um tapa de luvas nas pessoas. (JOSÉ CARLOS, Araçuaí, 2017, informação verbal).

A rede em São José dos Campos possui características distintas. Ele é utilizada para fortalecimento dos grupos e é buscada fora do lugar, em capitais ou mesmo fora do país, com grupos que consideram mais estruturados, mais profissionalizados e em uma posição mais central no campo de teatro. Sobre as parcerias no local esclarecem:

Eu acho que é muito pontual em cima de, de problemas que surgem... não é uma questão estética não, acho que... surgiu um problema de projeto de lei, por exemplo, aí a gente vai se junta e briga junto, como se tivesse se encontrado ontem, mas se não tem esse problema tá cada um na sua. (ANTÔNIO, SJCampos, 2017, informação verbal).

[...] estamos juntos quando precisamos enfrentar algum problema, mas somos concorrentes... nunca há dinheiro para todos... o parceiro de fora garante além de um complemento do ponto de vista artístico, uma viabilidade econômica para poder criar um circuito de apresentações. (CLAUDIO, SJCampos, 2017, informação verbal).

Esse fórum (do interior e do litoral) se reúne presencialmente todo ano e virtualmente todo o ano. Então esse fórum é que... sugeri diversas mudanças nos editais do estado e ainda a inclusão do território. Isso foi uma conquista desse movimento. (JOAQUIM, SJCampos, 2017, informação verbal).

Outra característica também percebida é a de ser reconhecido por alguém do campo com mais poder no mesmo, e, a partir daí, há a possibilidade de se ocupar um lugar no campo, diferenciado em relação ao anterior. São os novos entrantes (não novos em termos de experiência vivida no teatro, mas da novidade naquela posição do campo), tendo o aval e a legitimação da entrada no campo, por um agente já experiente e reconhecido (COBOS; BICCECI, 2011; AHEARNE, 2009; MANGSET, 1998).

Aí [...] estrategicamente a gente decidiu estrear o nosso espetáculo dia 08 de março, falar da mulher negra favelada. A gente tem consciência de que o fato do Grupo Galpão estar envolvido no projeto foi o que chamou a imprensa, mas a gente ficou conhecido na imprensa mineira por causa desse espetáculo[...] (NÉLIO, Belo Horizonte, 2019, informação verbal).

[...] contratamos o Nélio, da Casa do Beco, para ministrar cursos de teatro e dirigir algumas peças para nós, era importante esse contato, essa renovação do que era

feito. E o Nélio, mesmo estando em uma periferia em Belo Horizonte, era e ainda é um exemplo de como as coisas podem crescer, evoluir e ter reconhecimento. Eles conseguiram isso. (LUZ DA LUA, Rubim, 2018, informação verbal).

[...] estar en una red, también nos permite acercarnos a otros grupos más conocidos a nivel nacional y muchas veces, esto puede generar buenas alianzas, algunos trabajan juntos [...]. (ADRIANO, Getafe, 2019, informação verbal).

[...] Me doy cuenta de que necesitamos crear posibilidades para que esté yuntos, para estar cerca porque los más jóvenes necesitan a los mayores para recibirlos. Los grupos que recién comienzan necesitan aprender de sus mayores y también ser introducidos a una red que no dominan, a la que aún no pertenecen ... en el teatro, por ejemplo, este enfoque es muy bueno para el nuevo grupo, que está entrando ... tanto en términos de aprendizaje y posibilidades de ser presentado a otros grupos, en resumen, veo que aquí en Salamanca podríamos hacer más [...]. (ANA, Salamanca, 2019, informação verbal).

- c) No que diz respeito à **gestão empresarial do grupo**, como uma tática dos agentes para permanência no campo, notamos que, tanto entre os agentes espanhóis quanto entre os agentes brasileiros, há o entendimento de que o universo gerencial tem que ser considerado e valorizado no âmbito do campo teatral, mesmo que os componentes tenham pouca intimidade com o assunto. A gestão empresarial tanto para contato com a rede estabelecida quanto para administração dos recursos financeiros do grupo e “venda” do produto da arte já são práticas mais ou menos incorporadas (mais na Espanha). O que percebemos foi que, na Espanha, essa gestão empresarial do grupo é feita geralmente com mais naturalidade, sem ser muita fonte de sofrimento. Esse nem foi um assunto muito ressaltado pelos agentes entrevistados, pois o consideram como algo natural.

Junto dos agentes teatrais brasileiros, ainda não houve essa “naturalidade” na gestão empresarial, não exatamente por não concordar com esse tipo de prática, mas ela é realizada de maneira sofrida, que gera dúvidas e inseguranças nos agentes. Imagina-se que essa realidade esteja relacionada com aspectos como baixa escolaridade, dificuldade de se relacionar com órgãos de poder, como setores públicos, devido a uma realidade de distanciamento físico e social.

E a gente também contou sempre com uma contadora que é uma amiga, companheira, parceira. A gente nem sabia elaborar orçamento, amiga. A gente não tinha ideias. A gente não tinha ideia do que comprar, do que usar, porque a gente tinha aquilo que a gente era, não tinha uma experiência assim, de fazer um projeto, de prestar contas, de ler edital. (FLOR BELA, Rubim, 2019, informação verbal).

Em virtude desta realidade, no Brasil, há uma série de cursos públicos e privados para orientar os gestores na administração das empresas culturais. Esses cursos são realizados

por gestores de todo tipo, inclusive secretárias de cultura de municípios de pequeno e médio porte.

Já na Espanha, não encontramos esse tipo de curso, a não ser em universidade, na extensão ou como uma disciplina em cursos de administração, sociologia e afins. Percebemos que, na maioria dos casos, na Espanha, há uma pessoa especializada para fazer a gestão empresarial, como vender espetáculos, fazer projetos para apresentação junto a órgãos públicos ou privados. Contudo, há casos em que o próprio artista é o responsável. O que pudemos perceber é que esse assunto, sobre a gestão empresarial do grupo, é tido entre os agentes do campo teatral espanhol como uma rotina já incorporada.

[...] hacemos una gestión de todo, aún más después de la crisis. De nuestro armario de vestuario intentando adaptar cosas, para que esto sea viable, sobre todo, si no se convierte en algo inviable económicamente. Pero, aunque haces un presupuesto lo más viable posible, haces un presupuesto que esa obra, que la has convertido en nueva, que dura una hora de duración, al final, va con seis ensayos. Va con un estudio individual, un encuentro con el director con cada actor, una lectura y seis ensayos y así, estamos divididos entre quienes se encargan de la producción, otro de los contratos y otro la parte artística, para que todo funcione. (ADRIANO, Getafe, 2019, informação verbal).

Somos cuatro personas fijas, como quien dice; que tenemos a Juanjo, que es nuestro administrador, es el más serio. El que no tiene nada que ver con el tema del teatro y luego estamos Jorge, Carlos Vicente y yo que somos los más artísticos y nos vamos dividiendo un poquito el tema. Yo llevo el tema de la imagen, Carlos Vicente se ocupa de las redes también y los tres somos actores, directores y escritores. (PILLAR, Salamanca, 2019, informação verbal).

As falas da Pillar e do Adriano mostram o entendimento da importância da gestão para o grupo teatral, e há pouca relevância das dificuldades dessa prática; eles a têm como algo necessário e quase que natural, como se o grupo desde sempre estivesse preparado para, de alguma maneira fazer aquilo, realizar essa prática.

[...] na época que a secretaria do estado da cultura promovia alguns cursos de capacitação oficinas, como até hoje acontece e era isso que nos ajudava nos capacitar porque a gente não teve uma formação na área de produção cultural ou gestão cultural. Teatro eu aprendi a fazer com Dostim. Dostim aprendeu com outra pessoa, que também havia aprendido com outra. Era assim. Então a gente não teve cursos, a gente não teve nada que preparasse a gente. A gente foi no peito e na raça fazendo. Claro, os tropeços que ocorreram desses que ocorreram foram em decorrência disso. E ainda é assim, de acordo com a necessidade você resolve o problema, ainda estamos assim, né? Que é uma luta que a gente briga muito porque quanto a capacitação e cursos na área porque só oficinas não bastam hoje e aí eu fui nesse

aprendizado. Eu aprendi muito com a CRIA³⁴, aprendi a fazer melhor, também com a Secretaria de Cultura, em algumas gestões do estado que favoreciam o interior. Assim... muitas gestões do estado não estavam nem aí para o interior. (ANA MARIA, Araçuaí, 2016, informação verbal).

Apesar da gente ter formado o grupo em 96, a gente tinha quatro anos, mas não tinha conhecimento nenhum do que que era ser grupo. A gente descobriu, por exemplo, que a gente podia cobrar, podia receber para ensaiar, por exemplo, no Curso de Gestão. Porque até então, para nós, a visão que a gente tinha era, “a gente vai apresentar, se der o transporte, se der o lanche, para a gente já é vantagem”. E ali a gente teve acesso aos formulários das Leis de Incentivo à Cultura, a gente aprendeu fazer um Release para mandar para a imprensa, a gente aprendeu a escrever projetos de captação, a gente participou de discussões sobre o cenário político e cultural, a gente aprendeu a diferença sobre o que que é política pública e política de governo. Então foram seis meses assim, a gente chegava sete horas da noite lá no Galpão Cine Horto e saía de lá, lá pelas dez e meia. Era um curso bem intenso. (NÉLIO, Belo Horizonte, 2019, informação verbal).

As falas dos agentes mostram o entendimento da importância da gestão, mas, ao mesmo tempo, a dificuldade, no caso dos brasileiros, em realizar essa gestão dado o baixo capital cultural em alguns dos casos. Percebemos, assim, uma prática sofrida, uma prática realizada que exige um esforço muito grande por parte dos grupos, em geral.

- d) A prática da **participação em conselhos representativos** para a classe possui características muito distintas no campo teatral da Espanha e do Brasil.

No Brasil, os conselhos representativos da classe cultural, da qual o teatro participa, representando um dos setores mais articulados e combativos, sinalizam uma oportunidade de participação democrática. E vêm ocorrendo no Brasil, em menor medida desde o governo Sarney e mais fortemente a partir do governo Lula, como vimos. São canais de participação popular, uma condição de participação legítima, na maioria dos casos, e com grande possibilidade de influenciar o campo, como vimos no capítulo anterior. Na Espanha, não há, ainda, esses conselhos. Há inclusive, uma intenção em se criar condições para esse tipo de participação popular, o que não foi, todavia, realizado ainda.

[...] a ver, el área de cultura está permanentemente abierta al contacto con la ciudad .Que hay un email, que se puede escribir constantemente, tenemos también el desarrollo de programas de participación, en el primer año, en el 2016 desarrollamos un programa de laboratorios de política cultural en el que se invitó a participar a todo el tejido cultural, en el 2017 estuvieron abiertas unas mesas sectoriales y ahora estamos desarrollando la creación de un consejo de cultura, entonces digamos que tenemos esas vías de participación formal... y además hay sindicatos, como por

³⁴ Produtora Cultural, com sede em Belo Horizonte, Minas Gerais, que atua na criação, desenvolvimento e gestão de programas e projetos culturais. Atuou durante muito tempo ministrando cursos para o interior.

poner un ejemplo de la amalgama, de entidades que forman parte de la cultura no, sindicatos tejido asociativo y estructural. Muchos colectivos culturales, colectivos artistas que no tienen entidad jurídica. (AZUCENA, Madrid, 2019, informação verbal).

Na Espanha, há sindicatos de artistas do campo teatral e também as chamadas redes de cooperação que agregam em cada campo artístico, e no teatro, inclusive, há agentes diversos da área. A participação nas redes é fundamental para que continuem no campo. É um indicativo da quantidade de trabalho, da experiência e da capacidade de articulação dos grupos e agentes.

Getafe es una ciudad que programa bastante, que programa mucho, programa en redes, o sea, es más, España tiene muchas redes, red de Armonía Madri, la Red nacional de actores... La red lo que hace es que facilita la contratación. La red normalmente es otro organismo superior o a la comunidad de Madri, que tiene una red, que se llama la Red de Teatros de la Comunidad de Madri, o el Ministerio de Cultura. (ADRIANO, Getafe, 2018, informação verbal).

Então quando aconteceram as primeiras teias, os primeiros encontros, a gente foi descobrindo que a gente precisava ficar um com o outro, isso fez com que a gente elegeisse um representante nosso no (CONSEC), para ser um representante do Conselho Estadual de Políticas Culturais, que era do Conselho de Cultura do Estado. Então a gente elegeu o Nestor, e a gente se organizou para apoiá-lo porque, primeiro, era uma pessoa que entendia de gestão pública de cultura, e a gente não entendia nada. Eu não entendia nada. (LUZ DA LUA, Rubim, 2018, informação verbal).

Na hora que abriu a eleição do Conselho, eu falei assim... A gente discutia por e-mail, na época. Não tinha WhatsApp ainda. Eu falei: “Gente, abriu eleição aqui do Conselho”. Por causa dessas coisas que eu estou te falando... a postura do Governo de Minas, eu falei: “A gente precisa estar nesse Conselho porque a gente precisa cobrar do Governo de Minas alguma posição sobre o Cultura Viva. Eles vão ter que definir o que querem da vida. Eles vão ficar o tempo inteiro só sendo gestor desse convênio? O convênio acabou e depois eles vão dar tchau para a gente. Essa relação, essa rede que foi construída vai para o saco?”. Beleza. Eu falei isso. Ai a galera não dava muita moral. Eu fiquei falando: “Gente, vamos! Vamos!”. Ai o (palavra incompreensível) falou: “Então vamos. Vamos comprar essa ideia”. Era a primeira eleição do Conselho, então o Conselho não era muito conhecido no Estado. Muita gente pressionou para fazer um Conselho, mas a gente mesmo não participou dessa pressão. Foi muito em Belo Horizonte. (NESTOR, Três Corações, 2018, informação verbal).

Nas diversas falas, percebemos uma diferença entre a esfera de participação na Espanha e no Brasil, conforme já falamos. Também identificamos, na fala do Nestor, alguns fatores que nos fazem refletir sobre a representatividade do interior, nesses conselhos, talvez devido a pouca experiência de participação. Já vimos no capítulo anterior que a ida do Nestor para o conselho contribuiu para aprovar a Lei de Incentivo em Minas Gerais, já num formato visa garantir a manutenção do Cultura Viva e os Pontos de Cultura, por lei, mesmo diante das instabilidades governamentais. Cabe lembrar que Nestor pertence a tal rede e

que foi indicado pelos agentes do seu campo (outros gestores de pontos de cultura) para ser seus representantes. Ainda assim, vemos que, quando o interior foi chamado a participar, houve pouca valorização, pouco interesse por parte dos que deveriam ser os maiores interessados. Seria uma descrença na possibilidade de uma participação efetiva? Desânimo diante das dificuldades?

5.1.1.3. Nível público

Os agentes do campo também se articulam no nível público, de maneira a construírem alianças e oportunidades de maneira a obterem o que precisam. Identificamos duas táticas importantes: a) ocupação dos espaços físicos e de poder; b) saltar escalas entre os entes federativos: união, estados e municípios.

- a) No que diz respeito à **ocupação dos espaços físicos e de poder**, notamos também diferenças entre os agentes brasileiros e espanhóis, e também algumas similaridades importantes.

As diferenças estão muito relativas ao tipo de gestão que é feito pelo poder público como uma forma de distinção dos grupos. Isso porque aqueles grupos teatrais que ocupam os espaços mais centrais, os teatros mais importantes, mais tradicionais, são grupos diferenciados, distintos e cuja distinção é chancelada pelo agente público. É chancelada e publicizada.

No Brasil, há uma gestão dos equipamentos públicos feita pelas administrações, seguindo uma lógica própria e não compartilhada, na maioria das vezes. Já na Espanha, o setor público e privado, inclusive, têm um modelo de gestão que prevê ocupação anual dos espaços, e há profissionais responsáveis por realizar a programação cultural destes espaços. Essa prática permite algum planejamento por parte dos agentes, mesmo os periféricos.

As similaridades são reveladas nas práticas adotadas pelos agentes periféricos, em suas táticas.

Notamos que, para os grupos e agentes estudados, a mídia tem um papel importante tanto para contratar quanto para legitimar a qualidade do grupo e dos espetáculos apresentados. Acompanhando por pelo menos um ano e meio cada grupo estudado, percebemos que um dos comentários que as pessoas fazem em espetáculos é “*nunca ri tanto na minha vida*”, “*como é engraçado*”. Conversei sobre isso com alguns entrevistados, e eles me disseram que a arte, para ser aceita em grandes espaços, tem que ser leve e não muito profunda. Tem que fazer rir. As pessoas querem rir muito. Não querem sair pesadas, me dizem os entrevistados. E esse também é um fator limitador que faz com que os grupos periféricos busquem outras possibilidades de lugares para realizar apresentações.

Pues hemos hecho de todo. Hemos hecho de todo, es verdad que nos tiramos más a la parte comercial. Que es lo que sino todos comemos de ellos pretendemos. Pero sí que es verdad que, gracias a otros directores, tipo Carlos Vicente tocamos temas mucho más... más diferentes a lo que solemos trabajar nosotros. Mas arriesgados por así decirlo. Pero Edulogic en ese aspecto sí que es verdad que hace más teatro comercial. Mas teatro para intentar llegar a más gente posible o tener posibilidades de venderlos en más sitios posibles, em Madri también. Porque que de verdad el teatro experimental, el que se queja... el que se queja bueno, el que expone sus inquietudes es más difícil de vender... Depende en qué circuito estás. Entonces, se no tienes un nombre o no tienes algo detrás que te apoye abrirte ese tipo de puertas es complicado. (JORGE, Salamanca, 2019, informação verbal).

Essa realidade faz com que esses agentes periféricos busquem alternativas de espaços físicos e, inclusive, espaços públicos, onde não concorram com os grandes grupos, que possam ter recurso financeiro, mas outras opções em que possam fazer experimentações, manter sua arte viva, embora façam produções comerciais como Jorge nos disse acima, de maneira a facilitar contratações.

Gracias a La Malhablada nos dejan investigar y hacer un tipo de teatro que no es convencional. Que hablas de cosas que a lo mejor en Madri es más complicado. A lo mejor cosas que no se consideran políticamente correctas, o de repente dramas a los que no están acostumbrados o sesiones golfas. Hacemos por la noche sesiones golfas que son más picantonas. (PILLAR, Salamanca, 2019, informação verbal).

A tática de utilizar a rua é uma maneira de se tornar visível e também uma forma de trazer à tona alguns problemas da gestão pública e torná-los públicos, compartilhando com as pessoas fora do campo, naquele lugar. Ocupar as ruas, com teatro é um tipo de crítica ao pouco investimento feito nos espaços físicos e também, uma resposta à característica segregadora do espaço físico.

“Muitas vezes, vamos a um bairro e o espaço físico do teatro é tão inadequado que fazemos na rua e as pessoas se alegram, os olhos vibram, é uma realização” (MARIA, SJCampos, 2018).

A rua é uma forma de comunicar com a população, de desmistificar o teatro como sendo algo para a classe alta, ou que é preciso ter roupa bonita e nova para ir ao teatro (capital cultural e capital econômico) (PREFEITURA DE BELO HORIZONTE, 1996).

É uma oportunidade de estarmos próximos ao “morador real da cidade, daquele que trabalha e pega ônibus. Afinal, a gente faz arte para quem? E eu acho ótimo, acho que tem que ocupar, tem que ocupar a rua, tem que ocupar a praça, tem que fazer cada vez mais, mesmo sendo proibido. (ANTÔNIO, SJCampos, 2017, informação verbal).

A rua dá liberdade, permite autonomia de se fazer teatro quando quiser. Há uma redução da dependência do poder público e seus mecanismos de controle.

Y luego estuvimos buscando espacios, que nos cedía el ayuntamiento, para poder realizar nuestros espectáculos ¿vale? Lo que pasa, que sí es cierto, que el buscar espacios para hacer espectáculos, nos limitaba mucho ¿vale?, las salas solían ser pequeñas, los teatros estaban siempre ocupados, etc, etc. Y ese fue uno de los clic que nos dio: “¿Y por qué no la calle, por qué no la calle? Y aquí estamos, haciendo teatro de calle hace más de 30 años. (DANIEL, Getafe, 2019, informação verbal).

Em contrapartida, muitas vezes, o artista na rua não é bem visto pelo poder público. Na verdade, na compreensão destes agentes, “o poder público não quer ocupação dos espaços públicos, mas temos que estar nos parques, nas ruas, em qualquer espaço onde haja público, precisamos ser vistos e reconhecidos” (JOAQUIM, SJCampos, 2017, informação verbal).

Um outro espaço que os grupos de teatro ocupam muito bem é o de representação da classe artística junto ao poder público: “a gente sempre fala que a gente tem que marcar posição dos Conselhos, dos Conselhos Municipais de Cultura, e a gente tem que ocupar os espaços que tiverem, todos” (NESTOR, Três Corações, 2018, informação verbal).

Na Espanha, essa participação se dá por meio de sindicatos, e dos grupos que acompanhamos, embora fossem todos sindicalizados, nenhum participava de esfera alguma de decisão, movimentos sociais ou encontros específicos com os governos.

b) Saltar escalas

A tática de saltar escalas consiste em transitar, conforme conveniência ou necessidade, entre esferas diferentes. Entre os agentes estudados, identificamos esse movimento do salto sendo realizado entre as esferas pública e privada, alternadamente, conforme possibilidades do contexto. Percebemos essas táticas para venda de espetáculos e obtenção de patrocínio. Entre os entes da federação, variam a presença em conselhos e espaços de participação. Também no que se refere à captação de patrocínio, há esse salto escalar, utilizando-se de distintos mecanismos de financiamento, conforme seu posicionamento no campo e, também diante da realidade do contexto.

Para obter respeitabilidade e legitimidade no âmbito municipal, geralmente, estabelecem redes que permitam atuar em esferas mais altas como o estado ou a federação. Sendo notados nestas esferas, quando retornam ao seu lugar, a municipalidade, são mais valorizados e têm maior capacidade de interferirem nas regras do jogo. Percebemos que, em alguns casos, os grupos participavam de conselhos deliberativos de cultura em seu município, deixavam de concorrer aos recursos financeiros durante esse tempo, para acumular outro tipo de capital, o capital simbólico que garantiria a influência deste agente periférico, no campo teatral local, o que traria, a médio prazo, mudanças no campo. Outra questão é a participação em comissões no nível federal para acumular **capital cultural**, aprendizado na área e poder repassá-lo no âmbito municipal. Esse movimento (saltos escalares) garante maior possibilidade de sobrevivência. Os recursos da federação diretamente não são utilizados de maneira frequente pelos agentes periféricos, no Brasil. Na Espanha, isso ocorre, já que apresentam características de subvenções. Esse saltar escalas propicia renovação, fortalecimento, aumento do conhecimento e da legitimidade.

A gente só recebeu prêmios e projeção quando tivemos um diretor de Belo Horizonte, gente profissional, que apoia a arte cênica do Vale do Jequitinhonha, então essa troca é fundamental. (ANA MARIA, Araçuaí, 2016, informação verbal).

Quando tivemos um diretor que é também diretor e ator do Grupo Galpão, isso mudou a nossa história. (MARIA FRANCISCA, Belo Horizonte, 2019, informação verbal).

O fato de eu ter amigos em Belo Horizonte, na UFMG, de ter estudado lá, tudo isso nos ajudou muito e, mais recentemente, a contratação de um diretor de um grupo da periferia da cidade, que faz um trabalho diferenciado e muito reconhecido, nos colocou em outro

patamar para entender nossa cultura, nosso modo de ser e aplicar isso no teatro feito aqui (LUZ DA LUA, Rubim, 2018, informação verbal).

Vivimos la mitad de la semana en Salamanca y la mitad de la semana en Madri. Porque en La Malhablada nos programan por meses. Hay meses que estamos, hay meses que no. Pero en Madri tenemos trabajo también haciendo visitas teatralizadas para colegios, en las instalaciones de metro, de metro ligero de Madri. Entonces, digamos que durante el curso nosotros hacemos una agenda, tenemos 40 visitas que realizar al año con los colegios. Entonces, por las mañanas trabajamos allí de lunes a jueves y los jueves cuando terminamos nos venimos a Salamanca para actuar aquí; viernes, sábados y domingos. Y luego nos volvemos a ir. Porque económicamente se sólo estuviéramos esto no podríamos vivir del teatro. Tendríamos que compatibilizarlo con otro trabajo. Al tener las visitas allí es algo muy regular, aquí cuando trabajamos el teatro, trabajamos a taquilla. Entonces, el mes que tenemos menos públicos cobramos menos dinero. Allí no, allí es un contrato fijo con empresas privadas. (PILLAR, Salamanca, 2019, informação verbal).

Entendemos, por meio dos relatos, que esses movimentos permitem maior autonomia dos agentes e de seus grupos, buscam estabelecer relações com diversos agentes de poder, para não depender de apenas um deles, garantindo maior liberdade e autonomia, como já dito.

Hacemos proyectos para todas las esferas del gobierno. No más para Getafe. Allí, solo hacemos el festival internacional de teatro. No queremos tener una relación de dependencia con el municipio. Podemos vivir de nuestro arte independientemente del municipio y demostramos, todos los días, que somos capaces de hacerlo. (PEDRO, Getafe, 2018, informação verbal).

Essas práticas dos agentes periféricos revelam movimentos de agentes conscientes dos contextos no qual estão inseridos e que agem de maneira legítima e articulada (AHEARNE, 2009) para garantirem suas posições e, ao mesmo tempo, ser capaz de influenciar o campo de poder e provocar brechas e rupturas no mesmo. Aqueles que não se reconhecem seu posicionamento no campo, poderão ter práticas distintas, como já analisado por Certeau (1998).

5.2 AS RESSONÂNCIAS E AS DISSONÂNCIAS DO CAMPO

Conforme demonstrado nesses dois capítulos de resultados, o campo vai se estruturando conforme à realidade proporcionada pelo contexto, e conseqüentemente, vão surgindo cada movimento, cada ação, que são as situações cotidianas ao campo como contratar, gerenciar teatros, produzir peças, receber remuneração, pagar contas, gerenciar redes sociais, contactar contratantes, planejar figurinos, enfim, atividades inerentes tanto ao campo teatral quanto ao campo do governo, uma tensão no campo e movimento dos agentes dos campos e suas posições

no mesmo (BOURDIEU, 2008). Nessas interações, os agentes se engajam em processos reflexivos de materialização do conjunto materialidade – pessoas, apresentando disposições de ressonância ou de dissonância.

As ressonâncias são aquelas práticas que encontram no campo disposições similares à dos agentes; já as dissonâncias, contrariamente, são aquelas que, no momento da interação, se identificam com disposições diferentes.

Os agentes que estudamos mostraram que a percepção da ressonância está em encontros com agentes iguais, diante do qual podem se reconhecer: capital cultural e social similares. São espaços em que há a possibilidade de se mostrarem, de serem vistos e oportunidades de falarem sobre suas dificuldades e entendidos em seu contexto.

No Brasil, essa ressonância foi muito notada, nos encontros promovidos pelo Sistema Nacional de Cultura, pelas Teias culturais, que reuniam agentes periféricos geralmente em uma capital, e muitas daquelas pessoas jamais estiveram ali, nem conheciam seus prédios, nem aqueles espaços culturais. Mas elas não precisavam aparentar que sabiam. Estavam no meio de iguais, agentes com as disposições, e isso era amenizado. Podemos pensar até na possibilidade de uma apropriação daqueles espaços públicos e das capitais, diferentemente se estivessem sozinhos.

A diversidade de Minas Gerais, se a gente for pensar bem, Belo Horizonte é a nossa capital e a gente nem conhece ela direito. Eu falo de mim, da minha experiência, eu fui me apropriar de Belo Horizonte de dois anos para cá. Belo Horizonte para mim era uma viagem o seguinte, eu pegava o ônibus sete horas da noite em Arinos, chegava seis e meia da manhã em Belo Horizonte, tomava o meu café, escovava os meus dentes, arrumava o meu cabelo, pegava outro ônibus até a Cidade Administrativa, resolvia o que tinha que resolver e no mesmo dia, às 19 h eu estava no ônibus de novo para amanhecer no outro dia... Era isso Belo Horizonte para mim. Não fazia sentido. Eu não me sentia nem um pouco dentro dessa capital. Então se eu não em sinto, imagina os outros que estão ali, né? Então eu estou dizendo o seguinte, para que a gente realmente consiga entender o Cultura Viva na sua dimensão realmente territorial, esses pontos de Cultura como o Rosa, como o Centro de Artesanato no Januária, como o Xakriabá lá na terra indígena, como o Ponto de Cultura Grande Sertão lá em Arinos, como o Ponto de Andrequicé de Três Marias, do Manuelzão, como o Ponto do TV Gerais de Montes Claros, como o pessoal lá em Rubim, Almenara, o pessoal de Diamantina, esse povo que está nos extremos da periferia da periferia, se a gente não olhar para a gente e entender que Belo Horizonte é nossa, minha filha, essa política nunca vai chegar. Se depender de lá não vai mesmo, porque é um núcleo muito complexo, e às vezes não ter experiência faz com que algumas coisas passem batido. Se a gente não aparece, como é que.... Né? (FLOR BELA, 2019, informação verbal).

Quando uma pessoa representando o campo popular ia a Brasília para uma reunião do Conselho, eu sempre falava isso, não é a reunião do Conselho o mais importante,

é a agenda que o representante faz lá em Brasília e os contatos que ele tem dentro da reunião na hora do café. É o capital social e cultural que ele vai acumulando nessas relações de agenda eu ele faz. Ele vai a uma palestra, a um museu, e assim monta uma agenda... por isso que você vai obtendo conquistas que muitas delas são irreversíveis, graças a Deus. (MÁRIO, Belo Horizonte, 2018, informação verbal).

No Brasil, também, notamos que, no Vale do Jequitinhonha, há peças de teatro que falam dos dilemas e das dificuldades do cotidiano, buscam ressonância com o povo do lugar, com aqueles que vivenciam as mesmas experiências. Talvez por isso, a arte e a cultura sejam tão valorizadas, pois utilizam uma linguagem acessível a todos aqueles que estão ali, no contexto do lugar.

Na Espanha, a ressonância foi percebida por meio de encontros com outros agentes do campo teatral e da intensa cooperação entre eles.

Notamos que a ressonância está muito relacionada à não existência da disputa por um capital econômico, mas por outros tipos de capitais como o social e cultural. A ressonância nos dá uma sensação de pureza e harmonia. Percebemos como é difícil entender o acúmulo de capital simbólico por parte dos agentes periféricos dos quais nos aproximamos. O capital simbólico para Bourdieu (2008) significa quase que um acúmulo de todos os demais capitais, e, sendo grupos periféricos, não entendemos como sendo possíveis, não no contexto que analisamos, diante de tantas dificuldades. Talvez isso ocorra apenas, momentaneamente, em um grupo da periferia de Belo Horizonte, a Casa da Aldeia, quando ministra cursos para o interior, escreve e dirige peças.

Já as dissonâncias se manifestam quando na interação entre os agentes, algo não se encaixa, é como se estivesse algo fora do lugar. A interação entra em conflito com as disposições e interesses dos agentes do campo.

Nos dois países, identificamos como sendo dissonantes ações relativas às disputas financeiras e de legitimidade no campo, como as ocorridas por editais no âmbito municipal. Os editais envolvem disputa financeira à medida que os recursos são limitados, mas, também, disputa por legitimidade, uma vez que os grupos premiados são considerados mais preparados, com mais experiência; enfim, a análise é feita por meio de critérios que tornam público o posicionamento dos agentes no campo, não importando se têm mais ou menos poder.

Outra fonte de dissonância é relativa ao entendimento da postura do poder público como sendo burocrática. Burocrática e incapaz de agir para construir uma legislação (programas de PPC) ou uma prática que enxergue as diferenças de condições dos agentes do campo.

[...] no es fácil, siempre te encuentras con, primero con la burocracia institucional, que siempre es, “pero, cómo si esto estaba establecido así porque lo cambian”, no lo van, no lo van a entender. (DANIEL, Getafe, 2019, informação verbal).

Alguns ainda são bem resistentes à questão da burocracia. Eles chamam de burocracia pura, né. Esse não é o objetivo. É o cuidado com o recurso público, a questão da prestação de contas da gestão. Não é bom, não é legal, ninguém gosta de fazer, mas é necessário, faz parte do processo. (CLARA, SJCampos, 2018, informação verbal).

[...] aqui, hoje quem faz artes cênicas tem que ser ator, ele tem que ser contra regra, ele tem que ser maquiador, também ele tem que ser tudo. Em companhias como galpão, você tem um contrarregra, você tem um diretor de iluminação, eles têm tudo. Aqui, no Vale, termina o espetáculo, você não pode nem cumprimentar a plateia, tem que desmontar e carregar o cenário... tem essa dificuldade. Ao mesmo tempo, disputamos pelos mesmos recursos no cenário estadual... Você não pode tentar um edital, quando abre um edital, eu não estou concorrendo só com minha cidade, eu estou concorrendo com Minas Gerais, no caso estadual, concorro, se é arte cênica, concorro com o grupo de teatro e Minas inteiro, eu sou uma formiguinha, aí significa que eu estou concorrendo com Galpão que é um megagrupo que a gente idolatra... Você tem a Fundação Clóvis Salgado, que dá o curso de artes cênicas que também esta pleiteando projetos, então você concorre. [...] (ANA MARIA, Araçuaí, 2016, informação verbal).

O que se verifica nessas dissonâncias é que são, em grande parte, fruto de PPC inadequadas, que desconsideram as diferenças, as diversidades de cada lugar e do fazer artístico já presente e valorizado pelas comunidades locais. Na prática, as PPC, com exceções, se implementam de maneira a causar um mal-estar no pequeno produtor cultural, no artista periférico, pois, ao valorizar as grandes produções, os artistas já renomados e, ao permitir, no caso brasileiro, que o mercado decida sobre investimentos, a comunicação que se passa é que a arte do periférico é menor, pior. Vimos inclusive, essa realidade, na condução das PPC da cidade de Getafe, Comunidade de Madri, onde o teatro de rua sofre sanções por não representar o clássico, o culto, identidade que a cidade ter.

5.3 SUMÁRIO DA SEÇÃO

Nesta seção, analisamos a dinâmica do campo teatral considerando as disposições destes agentes e suas táticas conforme a realidade do contexto vivenciado. Conhecedores do campo em que atuam e mesmo periféricos, sabedores de sua força no campo, buscamos entender as alianças realizadas no sentido de defender seus interesses. O poder público foi analisado a partir

da percepção do mesmo sobre os agentes do campo, revelando um dilema entre uma expectativa de PPC capazes de entender a topografia do campo em suas complexidades e nuances, ao mesmo tempo que pretendem ter possibilidade de se manter o menos dependente possível. Entendemos, assim, a influência das PPC dos entes federativos, articuladas de maneira harmônica, como uma possibilidade de maior entendimento destes agentes por parte do setor público, que, ao que parece, no Brasil, é ainda um desafio, enquanto, na Espanha, já há alguma sinalização maior nesse sentido.

6 DISCUSSÃO

O campo teatral periférico é heterogêneo e utiliza de táticas que têm como objetivo responder às condições diversas do contexto onde estão inseridos de maneira a conseguir por meios de alianças ou conflitos, materializar suas disposições, defender seus interesses e ideologias investidos no campo.

O espaço físico geográfico, onde estão localizadas as cidades, estão mergulhados em um contexto onde atuam forças culturais, sociais e econômicas que, exatamente naquele lugar oferecem (ou negam), recursos humanos, culturais e materiais, bem como um ambiente legal e político, que influenciam as dinâmicas dos campos.

Os lugares são formados a partir dessa coesão de forças, sendo o campo político, o poder público, um poderoso campo atuante sobre os demais, ainda mais quando se trata de cidades periféricas, que caracterizam por uma maior dependência das metrópoles e dos governos, dada a pouca oferta de produtos e serviços, indústrias ou outros campos capazes de equilibrar forças.

Concretamente, os lugares arranjam padrões de interação, asseguram valores e normas culturais. O lugar explicita as diferenças materiais e simbólicas entre ricos e pobres, entre os desenvolvidos e os “em desenvolvimento”. Essas diferenças são processos construídos pelas práticas cotidianas dos diversos agentes nos níveis privado, organizacional e público, como tentamos mostrar no capítulo de dinâmicas do campo.

As PPC desta maneira, quando agem no local, têm resultados distintos. Segundo Milton Santos (2005), O espaço social corresponde ao espaço humano, lugar de vida e trabalho: morada do homem, sem definições fixas enquanto o espaço geográfico é organizado pelo homem vivendo em sociedade (e suas instituições com os seus inúmeros agentes) e, cada sociedade, historicamente, produz seu espaço como lugar de sua própria reprodução. Desta maneira, o estado ou a federação não existem no plano concreto, mas no plano jurídico/ legal, do poder. E é nas cidades, no lugar de vida e trabalho (espaço social) que incidem forças distintas, de campos de poder, que agem transversal e verticalmente sobre os agentes, no contexto. Daí reside a importância da tentativa de construir a noção do campo teatral, em lugares periféricos,

com agentes que como notado, são também periféricos. Os agentes centrais do campo estão, como relatados por nossos informantes, nas capitais, entendimento já constatado nos estudos de PPC.

Nossa análise identificou práticas dos agentes periféricos do campo de teatro em três níveis: privado, organizacional e público. Segundo seus interesses em cada nível, identificamos as seguintes práticas utilizadas em três esferas:

Na esfera privada(a) formação na área cultural (capital cultural); (b) construção de uma rede de agentes no campo do teatro ou de outros campos da área cultural (capital social); (c) bom relacionamento entre os membros do grupo. Na esfera organizacional: (a) Aproximação de outros agentes do campo com mais poder (capital social e simbólico); (b) gestão empresarial do grupo cultural; (c) participação em conselhos representativos para a classe. Na esfera pública: a) ocupação dos espaços físicos e de poder; b) saltar escalas entre os entes federativos: união, estados e municípios e entre as localidades (capital x interior).

À medida que fomos delineando o campo, buscando os seus contornos, fomos percebendo a relação dos agentes que podemos chamar de periféricos, com outros agentes, mais centrais, isto é, com posição de mais poder e domínio, no campo, localizados em outros lugares e, inclusive, nas capitais, quando a rede de contato que possuem, assim permite. Agentes com pouco poder, têm inclusive dificuldade em acessar agentes nas capitais, se organizando de maneira a acessar agentes com poder e posição no campo, melhor que a sua.

Quando realizamos a dinâmica do campo, percebemos que essas relações dos agentes periféricos com os agentes mais centrais (entendendo-se, que no campo periférico, bem como no campo central, não há uma homogeneidade de poder, que dependerá de recursos (capitais) diversos acumulados pelos agentes no campo e isso, determinará sua posição) vai ao encontro das conclusões obtidas a partir do trabalho de Mangset (1998) que mostra o processo de legitimação dos agentes periféricos, pelos agentes centrais.

Os agentes centrais, localizados na metrópole tem o papel de “porteiros”, dando acesso a agentes específicos, que tenham disposições similares às suas, ao seu *habitus*. Além de Mangset, podemos afirmar que essa dinâmica, permite a entrada do agente periférico

aumentando o seu poder (capital social), ao mesmo tempo que, aumenta e reforça ainda mais o poder do agente central (capital simbólico, como é o caso da Companhia Grupo Galpão, de Belo Horizonte, que foi citado como de posição inspiradora, no Brasil, por todos os grupos pesquisados. E vimos que a aproximação deste grupo dominador dos grupos periféricos, concede legitimação a esses grupos, como no caso do Nélio, da Casa da Aldeia.

Por isso, podemos pensar em uma agência do local sob os campos que ali se estabelecem. Essa agência que leva a táticas distintas dos agentes periféricos e, deveria provocar no poder político, uma estratégia particularizada, com ações e programas para maior visibilidade daqueles agentes periféricos. Resposta que geralmente não ocorre, sendo assim, motivo de dissonâncias no campo. Vimos por exemplo, a Ana Maria, de Araçuaí dizer que idolatra o Grupo Galpão, que sabe da importância da Fundação Clóvis Salgado, considera injusto disputar recursos com esses agentes dominantes. Uma tensão clara, mas amenizada em virtude do poder do agente central e um sentimento contraditório da admiração pelo mesmo, ao mesmo tempo em que demonstra entender que não há justiça no fato de concorrer com o tal agente, tendo condições práticas, tão distintas. A informante deixa implícito o entendimento de que este dilema precisa ser enfrentado pelo poder público, detentor de mais poder e capaz de entrar nessa disputa com os agentes centrais do campo teatral.

Ainda na construção da dinâmica do campo, também como Mangset (1998), pudemos confirmar a importância das capitais como lugar de convergência dos agentes que visam destaque e maior poder no campo, uma vez que ali, nas capitais é que se encontram a convergência de produtos e serviços (educação, informação, redes de contatos) capazes de permitir a posse de capitais cultural, social e simbólico. No entanto, a experiência brasileira dos Pontos de Cultura permitiu que enxergássemos um pouco além da literatura (MANGSETE, 1998) que não encontra caminhos para romper com a hegemonia das capitais. Pois, a partir da estruturação e dinâmica do campo, entendemos que os Pontos de Cultura representaram de fato, brechas na hegemonia do campo. Abriu-se espaço no campo, para uma maior mobilidade destes agentes localizados em cidades periféricas (pequeno e médio porte), por meio da rede criada entre agentes todos eles periféricos (**capital social**), e condições similares (**disposições**). Aumentaram o capital cultural por meio de investimento em formação na área e ainda contratavam na rede a que pertenciam, aumentando o capital **econômico de outros agentes e, fortalecendo a rede, ao mesmo tempo (capital social)**. Vimos na experiência de Alba, na

ONG Vokuin, a potência que tem em formar agentes, se relacionar com agentes da capital, uma rede já construída ao longo de sua vida, mas que diante do fomento de uma ação articulada e da aproximação dos iguais, por meio dos Pontos de Cultura, os resultados foram visíveis e potentes (termo muito utilizado pelos agentes do campo, principalmente pelos Pontos de Cultura).

Também no processo de construção da estrutura e dinâmica do campo teatral nos municípios periféricos, entendemos que vimos no campo teatral, os contrastes relatados por (2003) que ressalta a tensão criada no campo entre privação financeira e cultura rica revelando uma distância entre os critérios ideais e factuais que incidem nas cidades e que tem origem de um agente central, nas capitais. Esse contraste foi notado no campo brasileiro, em Araçuaí, que luta para ter uma identidade de culturalmente rica, em virtude de sua produção artística e cultural, enquanto no que diz respeito ao acesso a serviços públicos e privados, emprego, renda e economicamente, em geral, enfrenta uma realidade de privações.

Vimos inclusive, a dificuldade em se estudar, em buscar formação para especialização na área (**capital cultural**) ali. As PPC não resolvem esse dilema e possivelmente, o reforçam, dada a necessidade de um entendimento sistêmico das PPC como eixo do desenvolvimento. E assim, temos as duas características identificadas por Häyrynen (2003) próprias a essas localidades, que são: (1) a capacidade de resistir: a existência de um teatro com mais de 200 lugares, em funcionamento, mantido com recursos próprios, por um funcionário de uma prefeitura municipal, simboliza fortemente, essa resistência. (2) Uma disposição em aceitar as operações centrais, havendo nesses agentes, um posicionamento pouco subversivo, mantendo-se com o “pires na mão” em negociações com o setor público, esperançosos de alguma alteração nessa realidade.

A saída, pensamos, estaria no fortalecimento destes agentes por programas como os Pontos de Cultura, pois foi nesse instrumento de PPC que vimos a possibilidade de aumentar os capitais cultural, social e econômico, o que geraria um aumento do capital simbólico da cultura que já tem seu valor cultural reconhecido. No entanto as PPC ainda não se fizeram abrangentes, democráticas e, sobretudo, estáveis, de maneira a trazer como consequência melhor qualidade de vida para os moradores da cidade e região analisadas.

No campo teatral, em São José dos Campos encontramos também uma contradição, mas ao revés, daquela relatada por Häyrynem (2003) e da vista em Araçuaí. Identificamos uma tensão causada pelo descompasso entre a riqueza da cidade e uma cultura incipiente e pouco valorizada. Não em termos de formação e nível de informação dos agentes no campo (**capital cultural**), mas de uma identidade da cidade relacionada à indústria, à eficiência, à modernidade e o campo teatral parece ser considerado fora destes parâmetros e, por isso, pouco valorizado no âmbito público (poder político e sociedade).

Outro ponto importante do nosso trabalho foi de analisar sob os resultados do trabalho de pesquisa de Ahearne (2009), as PPC implementadas nos municípios brasileiros estudados e no Brasil. Ahearne (2009) utiliza a noção de campo de poder e de lutas focando sua análise entre a relação entre os agentes do campo cultural e o Estado. Uma das conclusões de sua pesquisa é que o Estado ao implementar as PPC olha o campo social como homogêneo. E como vimos, esse entendimento do campo social como homogêneo dá origem a PPC distantes da realidade de cada município e de seus diferentes agentes. Ele também apresenta dois tipos de PPC, as implícitas, não tornadas públicas e as explícitas, as declaradas pelos governos.

Nosso entendimento vai ao encontro aos estudos de Ahearne (2009) quando em Getafe, por exemplo, podemos perceber uma PPC implícita, que objetiva afastar o grupo de teatro de rua, da cena cultural da cidade, em virtude de entender o teatro de rua como um teatro menor, de menor valor (capital simbólico), sempre justificado pela “qualidade superior” de grupos que ocupam o espaço físico. O poder público municipal vai estabelecendo regras, normas para utilização dos equipamentos públicos até que o grupo se vê cerceado e impedido de se apresentar até que opta pela rua em caráter definitivo, mas fica sem espaço na cidade. Embora, ao mesmo tempo, sendo um grupo antigo, com grande experiência (**capital cultural**) e de valor reconhecido no país (**capital social**) não pode deixar o grupo sem uma proximidade com a Prefeitura e aí, concede a eles, anualmente, o direito de fazer o Festival Internacional de Teatro de Rua, que ocorrem na cidade. Diante desta realidade e limitações e, com o interesse em continuar em funcionamento, a estratégia utilizada pelo grupo periférico é de saltar escalas. Atua em outras cidades, tem uma agenda movimentada, mas distante do município, o que reforça o seu valor, sua capacidade de autonomia, diante do pouco reconhecimento do município.

No campo teatral estudado no Brasil, vimos, por meio dos agentes que estavam atrelados aos Pontos de Cultura, de fato, o caráter não hegemônico do mesmo, uma vez que seu funcionamento foi, em grande parte, por meio de emenda parlamentar, um recurso inventado pelo seu gestor, diante da demora para aprovação do programa e dos recursos que deveriam integralizar o mesmo. Assim, mesmo não declarado formalmente, nos documentos governamentais, relativos a recursos, o programa se impôs e funcionou. No entanto, foi o primeiro a ser atacado, talvez pela força que havia adquirido.

São dois exemplos bem distintos, ambos tendo o governo como o sujeito da ação sobre o agente, mostrando assim sua força com objetivos completamente distintos. Na Espanha, o não declarado foi operado para afastar do cenário cultural local o grupo pouco valorizado. Já no Brasil, o não declarado foi realizado de modo a inserir num campo, agentes que estavam fora ou que tinham pouquíssimo poder no mesmo. A tática dos agentes, em ambas situações é a ocupação do espaço, tanto físico quanto de poder. NO caso da Espanha, com a opção pela rua e de outros lugares, garantindo dignidade ao seu trabalho artístico e, no caso do Brasil, com os Pontos de Cultura, o agente presente nas PPC, nos espaços físicos, com brecha aberta por iniciativa do próprio poder público.

Analisando também a estrutura e a dinâmica do campo teatral estudado, podemos entender similaridades com o trabalho de Cobos e Biccenci (2011). Como a pesquisadora, a estruturação do campo nos permite verificar o quanto o agente do campo teatral periférico ainda está empobrecido e enfrenta condições de trabalho muito diferenciadas das possibilitadas por outros campos. Inclusive, alguns informantes usam termos como “ter que comer”, “ter que encher barriga”, mostrando privações reais e duras para esses agentes. Fruto do pouco reconhecimento público, da percepção de cultura como sendo ineficiente (MANGSET, 2018) que tem como consequências: (1) o poder político pouco envolvido e compromissado com o campo cultural e (2) as PPC não refletirem um compromisso em garantir uma legislação que proteja o artista. Vimos inclusive, que mesmo em municípios, como Salamanca, que tem a cultura e a arte como pilares de desenvolvimento do município, esse problema da precariedade do trabalho do artista é, ainda assim, uma realidade, pois não depende de legislação municipal, mas de federal.

As dinâmicas do campo teatral, influenciadas em parte pelas PPC e também pelo contexto do qual o lugar faz parte, não sendo mero pano de fundo, revela por parte dos agentes periféricos,

um profundo conhecimento do contexto em que estão inseridos e que de maneira consciente buscam mecanismos (táticas) para se manterem no campo ao qual pertencem. Suas ações, no entanto, limitadas pela força um poder regulatório que atua (ou deixa de atuar, o que é mais “natural”) de maneira opressora e incapaz de perceber a heterogeneidade do contexto onde as PPC incidirão.

A construção da estruturação e dinâmica do campo periférico a partir do olhar do periférico (suas narrativas, seus conflitos, suas lutas, alianças e conflitos gerados) constitui, imaginamos, a principal contribuição deste estudo. Estudo que tem teoria das PPC seu cerne e pretende dialogar com os estudos do campo que, no Brasil, ainda possuem uma forte característica descritiva e, com o campo de pesquisa internacional, na medida em que propõe um olhar para as PPC sob o contexto de agentes localizados em municípios periféricos, uma lacuna ainda nos estudos estrangeiros. Revelar a periferia dentro da periferia, como mencionou uma informante. Essa análise demonstra que por trás da ação governamental há um forte posicionamento de diversos agentes do campo e de outros campos, centrais e periféricos.

Minha análise consistiu em mostrar as micropráticas cotidianas incorporadas que contribuem para a materialização das disposições dos agentes no campo. Também as ressonâncias e dissonâncias no campo, causadoras de alianças, conflitos e da estruturação do campo como um espaço de lutas.

Esperando que esse nosso trabalho possa reverberar tanto no plano teórico quanto no prático, para a construção de políticas públicas que possam compreender e planejar a heterogeneidade do campo, aonde a ação governamental, via políticas públicas, chega. Desejamos isso, sabedores que somos, diante das análises feitas, de que: (1) as PPC não chegam de maneira igualitária, nos lugares; (2) há uma incapacidade (intencional?) de se enxergar a heterogeneidade do campo, por parte do poder político; (3) a tendência em se manter o agente periférico invisível, pode simplesmente significar objetivos de PPC não declaradas para a manutenção da posição dos agentes dominantes.

7 CONCLUSÃO

Esse trabalho teve como objeto de estudo os agentes culturais do campo teatral localizados em municípios com muitas diferenças geográficas, culturais, econômicas e sociais. Embora tenha um caráter comparativo entre uma realidade brasileira e espanhola como já dissemos anteriormente, a comparação com a realidade espanhola se deu muito em virtude de, dentro de um método bourdiano de pesquisa, buscar a homologia no campo. A comparação permite um olhar para dentro de nós, a partir do entendimento da realidade do outro. Esse trabalho foi assim, um mergulho no Brasil profundo. Esse Brasil que não consta nas estatísticas, nos relatórios governamentais. Uma realidade de um campo contato por seus agentes, sob o olhar deles, com todo o risco e possibilidades que isso implica.

Para responder à pergunta de pesquisa, refizemos sob a percepção dos agentes periféricos do campo teatral, as diversas redes formadas entre os agentes, o que constituiu a estrutura e a dinâmica, que consideramos ser essa a nossa contribuição para a teoria das PPC e nesse sentido, acreditamos que contribuímos: (1) Introduzindo o entendimento do campo cultural a partir dos agentes periféricos como sabedores de suas necessidades e capazes de orientar agendas de PPC. (2) Reafirmando pesquisas anteriores do campo da PPC que mostram que os agentes dominantes do campo estão nas capitais (MANGSET, 1998) e trazendo como novidade o entendimento das características dos agentes periféricos e de suas práticas. (3) Propondo uma tipologia de centro e periferia orientada pela potência da periferia e por isso, uma perspectiva além da visão do desenvolvimento econômico. Mas a partir de uma visão de um campo de um campo de poder, que mescla a posição geográfica dos lugares com a posição de poder dos agentes do campo. (4) A análise comparativa permite o entendimento da homologia entre os campos e a importância de se considerar os agentes periféricos, suas práticas, em táticas de sobrevivência, visando a elaboração e implementação de PPC mais realistas e democráticas.

Em se tratando de um campo que se relaciona como muitos outros de maneira complexa, para estudos futuros podemos sugerir um entendimento maior dos Pontos de Cultura e seus agentes em períodos de crise e com um estado neoliberal, na contramão da ideologia que deu origem à sua formação. Trata-se de uma pesquisa com muitas possibilidades e que lança ainda mais luz sobre o agente periféricos, sua potências, suas possibilidades e riqueza, visto de um olhar micro, detalhado.

O entendimento do contexto do teatro, a partir e seus agentes periféricos, é valioso e pode contribuir para lançar luz sobre as periferias do campo auxiliando o desenvolvimento da teoria dos campos. Dessa forma, os fenômenos detectados como prática dos agentes periféricos do campo teatral poderiam ser aplicados a outros contextos, bem como ser utilizados para identificar outras táticas e estratégias, tensões e forças entre os agentes. Variadas aplicações podem proporcionar maior compreensão do campo e seus agentes periféricos.

REFERÊNCIAS

“SE não puder ter filtro, extinguiremos a Ancine”, declara Bolsonaro”. **Jornal Nacional**, [Rio de Janeiro], 19 jul. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2019/07/19/se-nao-puder-ter-filtro-extinguiremos-a-ancine-declara-bolsonaro.ghtml>. Acesso em: 5 ago. 2019.

ABDANUR, E. F. **Os “Ilustrados” e a política cultural em São Paulo**: o Departamento de Cultura na gestão Mário de Andrade (1935–1938). 1992. 187 f. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1992.

AHEARNE, J. **Between cultural theory and policy**: the cultural policy thinking of Pierre Bourdieu, Michel de Certeau and Régis Debray (Research papers). Coventry, UK: Centre for Cultural Policy Studies University of Warwick, 2004.

AHEARNE, J. Cultural policy explicit and implicit: a distinction and some uses. **Int. J. Cult. Policy**, London, UK, v. 15, I. 2, p. 141-153, 2009. DOI: <https://doi.org/10.1080/10286630902746245>

ALECRIM, M. “Cultura foi reduzida a lugar secundário na estrutura do governo, diz Gilberto Gil”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 11 nov. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/11/cultura-foi-reduzida-a-lugar-secundario-na-estrutura-do-governo-diz-gilberto-gil.shtml>. Acesso em: 19 ago. 2019

ALEM, N. de M. Lei Rouanet: acertos e problemas. **Gazeta do Povo**, Curitiba 29 set. 2017. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/opiniao/artigos/lei-rouanet-acertos-e-problemas-a7plazies5emx39nu46dt5wnd>. Acesso em: 17 jan. 2018.

ALONSO, L. E. **La mirada cualitativa en sociología**: una aproximación interpretativa. Madri: Fundamentos, 1998. 268 p.

ALVES, M.; GOMES, M. V. Failure or success? Defensive strategies and piecemeal change among racial inequalities in the brazilian banking sector. In: BRISCOE, F.; KING, B. G.;

LEITZINGER, J. (Ed.). **Social movements, stakeholders and non-market strategy**. Bingley, West Yorkshire: Emerald Publishing Limited 2018. p. 317-348.

ALVESSON, M. Beyond neopositivists, romantics, and localists: a reflexive approach to interviews in organizational research. **Acad. Manage. Rev.**, Briarcliff Manor, NY, v. 28, n. 1. p. 13-33, jan. 2003.

ALVESSON, M.; DEETZ, S. **Doing critical management research**. Londron, UK: Sage, 2000.

ALVIM, R. Boicotado pela esquerda, diretor Roberto Alvim desabafa: “Minha carreira praticamente acabou”. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 11 jun. 2019. Disponível em: <https://outline.com/gylvW3>. Acesso em: 03 jan. 2020.

ANTONSICH, M. Rethinking territory. **Prog. Hum. Geogr.**, California, v. 35, n.3, p. 422-425, nov. 2010.

APOIADOR de Bolsonaro, dramaturgo Roberto Alvim ataca Fernanda Montenegro. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 23 set. 2019. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/09/apoiador-de-bolsonaro-dramaturgo-roberto-alvim-critica-fernanda-montenegro-e-fala-em-desprezo-pela-atriz.shtml>. Acesso em: 14 jan. 2019.

ARROYO, M. Dinâmica territorial, circulação e cidades médias. In: SPOSITO, E.; SPOSITO, M. E.; SOBARZO, O. (org.). **Cidades médias: produção do espaço urbano e regional**. São Paulo: Expressão Popular, 2006. p. 71-85

ARROYO, M. **Território, mercado e estado: uma convergência histórica**. **GEOgraphia**, Niterói, ano 6, n. 12, p. 49-66, dez. 2004.

ARRUDA, M. A.; Estamos vivendo o desmonte total das Instituições de cultura. **Jornal da USP**, São Paulo, 6 dez. 2019, Cultura. <https://jornal.usp.br/cultura/estamos-vivendo-o-desmonte-total-das-instituicoes-da-cultura/>. Acesso em: 28 jan. 2020.

Artigo 5º (quinto). Desenvolvido por um grupo de artistas brasileiros. 2019. Apresenta conteúdo em defesa da liberdade de expressão e contra qualquer ameaça de volta à censura no Brasil. Disponível em: <https://www.artigoquinto.art.br/>. Acesso em: 5 jan. 2020.

ASCHER, F. **Los nuevos principios del urbanismo**. Madri: Alianza, 2004.

AUDI, A. Documento confidencial mostra que cultura vai continuar pregando ideais nazistas mesmo sem Roberto Alvim. **Intercept Brasil**, [Rio de Janeiro], 17 jan. 2020. Disponível em: <https://theintercept.com/2020/01/17/cultura-ideias-do-nazismo-roberto-alvim/>. Acesso em: 13 fev. 2020.

BAILEY, K. **Methods of social research**. New York: The Free Press, 2008.

BARBALHO, A. **A modernização da cultura: políticas para o audiovisual nos governos Tasso Jereissati e Ciro Gomes**. Fortaleza: UFC, 2005. 295 p.

BARBALHO, A. Política cultural em tempo de crise: o Ministério da Cultura no governo Temer. **R. Pol. públ.**, Maranhão, v. 22, n. 1, p. 239-260, 2018. Disponível em: <http://www.periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/rppublica/article/view/9230>. Acesso em 9 fev. 2020

BARBALHO, A. Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença. In: RUBIM, A. A. C.; BARBALHO, A. A. (org). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador, BA: EduFBA: 2007. p.27-60

BARBALHO, A. **Relações entre Estado e cultura no Brasil**. Ijuí, RS: Unijuí, 1998. 224 p.

BARBATO JR., R. **Missionários de uma utopia nacional-popular: os intelectuais e o Departamento de Cultura de São Paulo**. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2004. 251 p.

BARBERO, J. M. Desarrollo y cultura o la globalización desde abajo. IN: MARTINELL, A. (Org.). **Cultura y desarrollo: un compromiso para la libertad y el bienestar**. Madrid: Siglo XXI, Fundación Carolina, 2010. p.25-42

BARBIERI, N. Políticas culturales en los ayuntamientos del cambio. ¿Hacia unas políticas públicas de lo común?. **Periférica Internacional**, Cádiz, ES, n.18, 2017. Disponível em: <https://revistas.uca.es/index.php/periferica/article/view/4199>. Acesso em: 21 jan. 2019.

BATALLA, G. B. Etnodesarrollo: sus premisas jurídicas, políticas y de organización. In: BATALLA, G. B. **Obras escogidas de Guillermo Bonfil Batalla**, Tomo 2, México, 1995, p. 464-480.

BAUER, M. The narrative interview comments on a technique for qualitative data collection. **Papers in Social Research Methods - Qualitative Series**, London. v. 1 , 1996.

BAUMAN, Z. **Modernity and ambivalence**. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1991. 285 p.

BAUMAN, Z. **Liquid modernity**. Cambridge, UK: Polity Press, 2000. 240 p.

BECKER, H.S. How I learned what a crock was. **J. contemp. ethnogr.**, Newbury Park, CA, v. 22, n.2. p. 28-35, 1993.

BENITES, A. Temer demite 81 funcionários do ‘opositor’ Ministério da Cultura: Comissionados do MinC perdem cargos após invasões. Governo alega reestruturação. **El País**, Brasília, 28 jul. 2016. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/07/27/politica/1469571865_912330.html. Acesso em: 19 jun. 2019.

BENNET, T. *et. al.* **Culture, class, distinction**. London, UK; New York: Routledge, 2009.

BERBERT, P. **Procultura é apresentado a integrantes do CNPC**. Brasília, DF: Minc, 2016. Disponível em: http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3xIR9iTn/content/procultura-e-apresentado-a-integrantes-do-cnpc/10883. Acesso em: 15 jan. 2018.

BITTENCOURT, J. Em 100 dias de Bolsonaro, a cultura entra na UTI. **Fórum**, Santos, 10 abr. 2019. Disponível em <https://revistaforum.com.br/cultura/em-100-dias-de-bolsonaro-a-cultura-entra-na-uti/>. Acesso em: 5 ago. 2019.

BLEICH, E.; PEKKANEN, R. How to report interview data. In: MOSLEY, L. (ed). **Interview research in political science**. Ithaca, NY: Cornell University Press. 2013. p. 84-106

BOLAÑO, C. **Qual a lógica das políticas de comunicação no Brasil?** São Paulo: Paulus, 2007. 128 p.

BOLAÑO, C.; MOTA, J.; MOURA, F. Leis de incentivo à Cultura via renúncia fiscal no Brasil. In: CALABRE, L. **Políticas culturais: pesquisa e formação**. São Paulo: Itaú Cultural, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2012. p. 15-50.

BONET, L.; VILLARROYA, A. La estructura de mercado del sector de las artes escénicas en España. **Estudios de Economía Aplicada**, Madri, v. 27, p. 197-222, 2009. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2985861>. Acesso em: 12 jun. 2019.

BORGES, L.; MATTOS, M. Projeto que derruba decreto bolivariano de Dilma avança na Câmara. **Veja**, São Paulo, 15 jul. 2014. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/politica/projeto-que-derruba-decreto-bolivariano-de-dilma-avanca-na-camara/>. Acesso em: 14 jul. 2019.

BORGES, R. Como o governo Dilma Rousseff chegou ao quadro de paralisia: primeiro mandato, campanha de reeleição e guerra aberta na Câmara explicam crise. **El País**, São Paulo, 21 ago. 2015. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/08/06/politica/1438878865_106423.html. Acesso em: 4 mar. 2018.

BOTELHO, I. **A política cultural e o plano das idéias**. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 3, 2007, Salvador. **Trabalhos técnicos...** Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2007/IsauraBotelho.pdf>. Acesso em: 4 jan. 2020.

BOTELHO, I. Dimensões da cultura e políticas públicas. **Perspec.** São Paulo, v. 15, n. 2, p. 73 a 83, abr-jun. 2001. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000200011. Acesso em: 13 fev. 2020.

BOURDIEU, P. **A distinção: crítica social do julgamento**. 2. ed. rev. Porto Alegre, RS: Zouk, 2011c. 560 p.

BOURDIEU, P. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, 432 p. v. 4

BOURDIEU, P. **Campo de poder, campo intelectual**. Buenos Aires: Folios, 1983.

BOURDIEU, P. **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense. 2004. 116 p.

BOURDIEU, P. Efeitos de Lugar. In: BOURDIEU, P. (coord.). **A miséria do mundo**. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p.159-166.

BOURDIEU, P. **El sentido práctico**. Madri: Taurus, 1991.

BOURDIEU, P. **Las estrategias de la reproducción social**. Buenos aires: Siglo Veintiuno, 2011b. 224 p.

BOURDIEU, P. **O Poder simbólico**. São Paulo: Bertrand do Brasil, 1989. 460 p.

BOURDIEU, P. **Questões de sociologia**. Lisboa: Fim de Século, 2003. 288 p.

BOURDIEU, P. Sociologia y democracia. In: BOURDIEU, P. **Capital cultural, escuela y espacio social**. México, Siglo XXI, 1998. p. 98-107.

BOURDIEU, P. **The field of production**: essays on art and literature. New York: Columbia University Press, 1993. 322 p.

BOURDIEU, P. **The logic of practice**. California: Stanford University Press, 1990.

BOURDIEU, P.; CHAMBOREDON, J.C.; PASSERON, J.C. A construção do objeto. In: O Ofício do Sociólogo: metodologia da pesquisa na sociologia. Petrópolis, Vozes, 2004. p. 45-86.

BOURDIEU, P.; DARBEL, A. **O amor pela arte**. São Paulo: Editora Zouk. 2003. 244 p.

BOURDIEU, P.; WACQUANT, L. **Una invitación a la sociología reflexiva**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005. 300 p.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília: Supremo Tribunal Federal, 2019. Disponível em: <https://www.stf.jus.br/arquivo/cms/legislacaoConstituicao/anexo/CF.pdf>. Acesso em: 9 fev. 2020. Acesso em: 9 fev. 2020.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Relatório Final – Desenvolvimento do Programa Nacional de Economia da Cultura**: Projeto MINC-UNESCO 914BRZ4013 Intersectorialidade, Descentralização e Acesso à Cultura no Brasil Contrato nº EM 2906/2015. Brasília, DF: MINC, 2016.

BRASIL. Ministério da Cultura. Secretaria de Políticas Culturais. **Relatório Final – Desenvolvimento do Programa Nacional de Economia da Cultura**: Projeto MINC-UNESCO 914BRZ4013 Intersectorialidade, Descentralização e Acesso à Cultura no Brasil Contrato nº EM 2906/2015. Brasília, DF: MINC, 2016.

BRASIL. Presidência da República. **Decreto nº 8.243, de 23 de maio de 2014**. Institui a Política Nacional de Participação Social – PNPS e o Sistema Nacional de Participação Social – SNPS, e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 2014. Disponível em <https://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/120466065/decreto-8243-14>). Acesso em: 13 mar. 2016.

BRASIL. Presidência da República. **Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986**. Dispõe sobre benefícios fiscais na área do imposto de renda concedidos a operações de caráter cultural ou artístico. Brasília, DF, Senado Federal, 1986. Disponível em: <http://imagem.camara.gov.br/Imagem/d/pdf/DCD06JUN1986.pdf#page=22>). Acesso em: 29 set. 2018.

BRASIL. Presidência da República. **Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991**. Que restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 1991. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L8313cons.htm. Acesso em 19 mai. 2018.

BRASIL. Presidência da República. **Programa de Ação Governamental 1987-1991**. Brasília, DF, Secretaria de Planejamento e Coordenação, 1987. Disponível em

<http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/publicacoes-oficiais/catalogo/sarney/programa-de-acao-governamental-1987-1991/@@download/file/Programa%20de%20a%C3%A7%C3%A3o%20governamental%201987-1991.pdf>. Acesso em: 09 fev. 2020.

BRASIL. **Projeto de Lei Ancinav, de abril de 2004**. Dispõe sobre a Organização de atividades cinematográficas e audiovisuais, sobre o Conselho Superior do Cinema e do Audiovisual, a Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual e dá outras providências. [Brasília, DF], abr. 2004. Disponível em: <http://www.danielherz.com.br/system/files/acervo/TV+a+Cabo/ANCINAV/Projeto+de+lei+n.++de+2004.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2020.

BRASIL. Tesouro Nacional. **Gasto Social do Governo Central 2002 a 2015**. Brasília: Tesouro Nacional, s.d. Disponível em: <http://www.tesouro.fazenda.gov.br/documents/10180/318974/Gasto+Social+Governo+Central/c4c3d5b6-8791-46fb-b5e9-57a016db24ec>. Acesso em: 4 mar 2018.

CALABRE, L. **Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas**. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 3, 2007, Salvador, BA. *Anais ...* Salvador, BA: UFBA, 2007. Disponível em: http://www.guiacultural.unicamp.br/sites/default/files/calabre_1_politicas_culturais_no_brasil_balanco_e_perspectivas.pdf. Acesso em: 10 mar. 2018.

CALABRE, L.; LIMA, D. R. Apresentação de Dossiê: Programa Cultura Viva: Uma década e múltiplas visões. **Pol. Culturais em Revista**, Salvador, BA, v. 7, n. 2, p. 1-5, 2014. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/12868/9458>. Acesso em: 09 fev. 2020.

CALAR jamais; um ano de denúncias contra violações à liberdade de expressão. Brasília, DF: FNDC, 2017.

CANCLINI, N. G. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. 4.ed. Rio de Janeiro: UFRJ; 2001.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2006.

CARVALHO, S. O direito ao teatro. **Revista Observatório**, São Paulo, Itau Cultural, 2012.

CASTELLO, J. Cultura. In: LAMOUNIER, B; FIGUEIREDO, R. (Org.) **A era FHC: um balanço**. São Paulo: Cultura. 2002. p. 627-656.

CASTELLS, M. **The rise of the network society**. 2nd. Oxford: Wiley-Blackwell, 2000. 594 p.

CATANI, A. M. *et. al.* (Org.). **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. 400 p.

CATELLI, R. E.; CARDOSO, S. Pereira. O cinema brasileiro contemporâneo: retomada e diversidade. **RUA-Revista Universitária do Audiovisual**. São Carlos, 2009. Disponível em:

<http://www.rua.ufscar.br/o-cinema-brasileiro-contemporaneo-retomada-e-diversidade/>. Acesso em: 30 mar 2018.

CELLARD, A. A análise documental. In: POUPART, J. **A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

CERQUEIRA, A. Política cultural e “crise” no governo Temer. **Revista Novos Rumos**, Campinas, v. 55 n. 1, 2018. Disponível em: <http://revistas.marilia.unesp.br/index.php/novosrumos/article/view/8548/5483>. Acesso em: 14 out 2019.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

CHAGAS, Mário. O pai de Macunaíma e o patrimônio espiritual. In: ABREU, R.; CHAGAS, Mário (org.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Faperj/Dp&a, Unirio, p. 95–108, 2003.

CHAUÍ, M. Cultura política e política cultural. **Estud. Av.**, São Paulo, n. 9, v. 23, p. 71-84, 1995.

CHAUMIER, J. **Les techniques documentaires**. Paris: Presses Universitaires, 1971. 128 p. (Que sais-je?).

CHAUVIRÉ, Christiane; FONTAINE, Olivier. **El vocabulário de Bourdieu**. Buenos Aires: ATuel, 2008. 102 p.

CINTRA, André. Um ano sem MINC: os impactos do desmonte Bolsonarista na Cultura. **GGN**, [São Paulo], 2020. <https://jornalggn.com.br/noticia/um-ano-sem-minc-os-impactos-do-desmonte-bolsonarista-na-cultura/> Acesso em: 28 jan. 2020

COBOS, C. P.; BICCECI, V. G. Estratégias creativas y redes en las artes visuales. In: BICCECI, V. G. *et al.* **Cultura y desarrollo: una vision distinta desde los jóvenes**. Madri: CeALCI- Fundación Carolina, 2011. (Avances de Investigación, n. 65)

CONDE, F. **Análisis sociológico del sistema de discursos**. Madri: Centro de Investigaciones Sociológicas, 2009.

CONDE, R. *et al.* Un compromiso para la libertad y el bienestar. In: MARTINELL, A. (Coord.). **Cultura y desarrollo: un compromiso para la libertad y el bienestar**. Siglo XXI, Fundación Carolina, 2010. p. 9-10.

CONFEDERAÇÃO Israelita diz que ‘discurso nazista’ de Alvim é inaceitável. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17 jan 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/01/confederacao-israelita-diz-que-emular-visao-de-goebbels-e-sinal-assustador-e-pede-saida-de-alvim.shtml>. Acesso em: 2 fev 2020.

COSTA, E. Cultura digital no MINC. In: COSTA, E, **Jangada digital: Gilberto Gil e as políticas públicas para a cultura das redes**. Rio de Janeiro: Azougue, 2011.

CUÉLLAR, J. P. de. (org). **Nossa diversidade criadora**: relatório da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento. Unesco: Papyrus, 1997.

CUNHA FILHO, F. H. **Direitos culturais como direitos fundamentais no ordenamento jurídico brasileiro**. Brasília: Brasília Jurídica, 2000.

DAGNINO, E. Construção democrática, neoliberalismo e participação: os dilemas da confluência perversa. **Polit. soc.**, Florianópolis, v. 3, n. 5, p. 139-164, out. 2004.

DAGNINO, E. Os movimentos sociais e a emergência de uma nova cidadania. In: DAGNINO, E. **Anos 90**: política e sociedade no Brasil. São Paulo: Brasiliense. 1994. p. 103-118.

DAGNINO, E. Políticas culturais, democracia e o projeto neoliberal. **Revista Rio de Janeiro**, Niterói, RJ, n. 15, p. 45 a 65, jan.-abr. 2005.

DANIELSEN, A. **Behaget i kulturen**: en studie av kunst- og kulturpublikum. Oslo: Kulturrådet, 2006.

DENZIN, N. K. **Sociological methods**: a source book. Chicago: Aldine Publishing Company, 1970. 600 p.

DENZIN, N. K. Strategies of multiple triangulation. In. DENZIN, N. K. **The research act**: a theoretical introduction to sociological methods. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1989. p. 234-247.

DENZIN, N. K; LINCOLN, Y. S. The discipline and practice of qualitative research. In: DENZIN, N. K; LINCOLN, Y. S. (ed). **The Sage handbook of qualitative research**. 2. ed. Thousand Oaks, CA: Sage, 2000. p. 1-28.

DENZIN, N.K.; LINCOLN, Y. S. (Ed.). **The SAGE handbook of qualitative research**. Thousand Oaks, CA: Sage, 2005.

DIAS, Caio Gonçalves. O tratamento da cultura no Brasil e sua institucionalização: marketing cultural e políticas culturais como processos de formação de Estado (1985-2013). **Revista Antropológicas**, Recife, v. 26, n. 2, p. 55-80, 2015. Disponível em: <http://www.revista.ufpe.br/revistaantropologicas/index.php/revista/article/view/569>. Acesso em: 9 set. 2017.

DIEZ, E. La censura teatral bajo el franquismo: La vicesecretaría de educación popular (1941-1945). **Teatro-Revista de Estudios Culturales**, Madri, v. 22, n. 15, pp. 263-276, 2008.

DILMA sanciona novas regras para parcerias entre administração pública e organizações civis: decreto presidencial está publicado no Diário Oficial da União desta terça (15). Brasília, DF: Portal Federativo, Secretaria de Governo, 2015. Disponível em: <http://www.portalfederativo.gov.br/noticias/destaques/dilma-sanciona-novas-regras-para-parcerias-entre-a-administracao-publica-e-organizacoes-civis>). Acesso em: 5 ago. 2019

DISCURSO do ministro Gilberto Gil na entrega do Prêmio Cultura Viva. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: http://www.cultura.gov.br/discursos/-/asset_publisher/DmSRak0YtQfY/content/discurso-do-ministro-gilberto-gil-na-entrega-do-premio-cultura-viva-68336/10883. Acesso em: 30 de mai. 2018.

DUBOIS, V. Cultural policy regimes in Western Europe. In: WRIGHT, J. D. (ed.) **International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences**, 2nd. London: Elsevier, 2015.

EDELMAN, M.; HAUERGRAUD, A. (Ed.). **The anthropology of development and globalization: from classical political economy to contemporary neoliberalism.** Oxford: Blackwell Publishing, 2007.

ESCOBAR, A. **La invención del tercer mundo: construcción y desconstrucción del desarrollo.** Bogotá: Norma, 1996. 474 p.

ESCOLAR, I. Cinco días en prisión demuestran que titiriteros tenían razón. **El Diálogo**, Madrid, 10 fev 2016. Disponível em: https://www.eldiario.es/escolar/dias-prision-demuestran-titiriteros-razon_6_483011732.html. Acesso em 14 jun. 2018.

ESPAÑA. Ministério de Cultura y Desporte. Gobierno de España. **Anuário de Estadísticas Culturales 2018.** España, 2018. Disponível em: https://sede.educacion.gob.es/publiventa/descarga.action?f_codigo_agc=16095C. Acesso em: 15 jun. 2019.

ESTEVA, G. Desarrollo. Em: VIOLA, A. (comp.). **Antropología del desarrollo. teorías y estudios etnográficos en América Latina.** Barcelona: Paidós, 2000. p. 67-101.

FANON, F. **Piel negra, máscaras blancas.** Madrid: Akal, 2009. (Coleção Ni).

FAO. **A fome volta a crescer no mundo, afirma novo relatório da ONU.** Brasília, DF, Fao, 2019. Disponível em: <http://www.fao.org/brasil/noticias/detail-events/en/c/1037611/>. Acesso em: 17 ago. 2019.

FERGUSON, J. **The Anti-Politics Machine: “Development”, depolitization and Bureaucratic Power in Lesotho,** University of Minnesota Press, Minneapolis, 1994. 320 p.

FERNANDES, M. Organizações Globo versus Ancinav: relato de uma disputa. **Aurora**, São Paulo, v.6, n.18, p. 27-41, out. 2013, jan. 2014.

FIALHO, A. L.; GOLDSTEIN, I. Dados e tendências das organizações culturais e seus profissionais no Brasil. **Observatório Itaú Cultural**, São Paulo, n. 26, p. 24-55, dez 2019-jun 2020. Disponível em: https://issuu.com/itaucultural/docs/obs26_issuu. Acesso em: 19 ago 2019.

FIORATTI, G.; MOLINERO, B.; GENESTRETI, G. Entenda como Regina Duarte foi de namoradinha do Brasil a ‘noiva’ da Cultura – Atriz da TV Globo assume comando da área após demissão de secretário que fez apologia ao nazismo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 20 jan. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/01/entenda-como->

regina-duarte-foi-de-namoradina-do-brasil-a-chefe-da-cultura.shtml. Acesso em: 29 jan. 2020.

FISCHER, F.; GOTTWEIS, H. (Ed.). **The argumentative turn revisited: public policy as communicative practice**. Durham, NC: Duke University Press, 2012. 392 p.

FLIG-SP. Site do Fórum do Litoral, Interior e Grande São Paulo, formado por artistas, produtores e gestores culturais de mais de **80 municípios**, do Estado de São Paulo. São Paulo, 2020. Disponível em: <https://fligsp.org/ligsp/oque/>. Acesso em: 20 jan. 2020.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 422 p.

FRENTE das Culturas de Piracicaba. Secretária de Barjas tenta intimidar artistas com inquérito policial. Piracicaba, 17 abr. 2017. Facebook: Frente das Culturas de Piracicaba. Disponível em: <https://www.facebook.com/notes/frente-das-culturas-de-piracicaba/secret%C3%A1ria-de-barjas-tenta-intimidar-artistas-com-inqu%C3%A9rito-olicial/229737747506358/?fbclid=IwAR3zw7HdAX-fmosQ5x9tWEVHGUTlpUcyWYuUrtTrNaCwW6og3H8EhXhA6ls>. Acesso em: 09 fev. 2020.

FUNARTE. Site da Fundação Nacional das Artes, órgão do Governo Federal brasileiro cuja missão é promover e incentivar a produção, a prática, o desenvolvimento e a difusão das artes no país. 2020. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/a-funarte/>. Acesso em: 5 jan. 2020.

FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO. **Seminário Plano Estadual da Economia Criativa em Minas Gerais – Relatório Final**, coord. Mônica Barros de Lima Starling. 2016, Belo Horizonte. Belo Horizonte: BDMG Cultural, CEDEPLAR, FJP, 2016. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.mg.gov.br/consulta/verDocumento.php?iCodigo=76905&codUsuario=0>. Acesso em: 5 abr. 2018.

FURTADO, C. A Ação do Ministério da Cultura. In: FURTADO, R. F. (org). **Ensaio sobre cultura e o Ministério da Cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, Rio de Janeiro: Centro Internacional Celso Furtado, 2012.

FURTADO, C. **Criatividade e dependência na civilização industrial**. Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1978. 170 p.

FURTADO, C. **Cultura e desenvolvimento em época de crise**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. 128 p.

FURTADO, C. Pressupostos da Política Cultural. In: FURTADO, R. F. (org). **Ensaio sobre cultura e o Ministério da Cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, Rio de Janeiro: Centro Internacional Celso Furtado, 2012.

FURTADO, C. **Roda Viva**. Entrevista Celso Furtado. São Paulo: Cultura, 1987. Entrevista. Disponível em: http://wwrodavivafapesp.br/materia/300/entrevistados/celso_furtado_1987.htm. Acesso em 21 fev. 2017.

FURTADO, R. F. (org). **Ensaio sobre cultura e o Ministério da Cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, Rio de Janeiro: Centro Internacional Celso Furtado, 2012.

GAIO, A. **Policy formation in the European Community**: the case of culture. 2015. 338 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Department of Culture and Creative Industries, City University London, London, 2015. Disponível em: <http://openaccess.city.ac.uk/13689/>. Acesso em: 6 jan. 2020.

GARAY, A., ÍÑIGUEZ, L., y Martínez L.M. La perspectiva discursiva en psicología social. **Subjetividad y procesos cognitivos**, n° 7, p. 105-130, 2005.

GETAFE. Site da Prefeitura Municipal de Getafe. Apresenta informações e dados econômicos, turísticos e históricos da cidade de Getafe na Espanha. Disponível em: <https://www.getafe.es/la-ciudad/historia/>. Acesso em: 16 dez. 2018.

GIERYN, Thomas F. A space for place in sociology. **Annu. Rev. Sociol.**, Palo Alto, CA, v. 26, p. 463–496, aug 2000.

GILBERT, N., MULKAY, M. **Opening Pandora's Box**: a sociological analysis of scientist's discourse. Cambridge: Cambridge University Press, 1984. 212 p.

GOIS, A. Governo Temer corta em 43% do orçamento do Ministério da Cultura: fugindo de mim. **O Globo**. Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/governo-temer-corta-em-43-orcamento-do-ministerio-da-cultura.html>. Acesso em 29 dez. 2019.

GORTÁRZAR, N. G. Hostilidade às artes de Bolsonaro visa debilitar conquistas da democracia, dizem ex-ministros da Cultura. **El País**, São Paulo, 2 jul. 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/07/02/politica/1562090543_499034.html. Acesso em: 6 nov. 2019.

GRAY, C. Analysing cultural policy: incorrigibly plural or ontologically incompatible? **Int. J. Cult. Policy**, London, UK, v. 16, n.2, pp. 215-230, 2010. DOI: 10.1080/10286630902935160

GRÜN, R. Verbete: Capital econômico. In: CATANI, A. M. *et. al.* (Org.). **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 107.

HABRAKEN, N. J.; GROSS, M. D. Concept design games. **Design Studies**, Oxford, v. 9, n. 3 p. 150-158, jul. 1988.

HAESBAERT, R. **Regional-global**: dilemas da região e da regionalização na geografia contemporânea. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014. 208 p.

HAJERM Maarten; LAWS, David, Ordering through discourse. **The Oxford Handbook of Public Policy**, Oxford, jun., p. 249–266, 2008.

HALFORD, S.; LEONARD, P. Place, space and time: contextualizing workplace subjectivities. **Organization Studies**, Thousand Oaks, CA, v. 27, n. 5, p. 657–676, march, 2006.

HÄYRYNEN, S. The spatial nature of cultural recognition: constructing Finnish North Karelia in the centre/ periphery dimension of cultural policy. **Int. J. Cult. Policy**, London, UK, n.9, v. 1, 2003. P.65-81, DOI: <https://doi.org/10.1080/1028663032000069176>

HERNANDEZ, R. El año rojo: Política, sociedad y cultura en 1968. **Rev. Estud.Soc.**, Bogotá, n. 33, p. 44-54, ago. 2009. Disponível em: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0123-885X2009000200004&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 01 mar. 2020.

HESS, S. Como mudar de fato o financiamento à cultura. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Caderno Opinião. São Paulo, 4 mai. 2009. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz0405200909.htm>. Acesso em: 06 jun. 2017.

HOGAN, P. **Colonialism and cultural identity**: crises of tradition in the Anglophone literatures of India, Africa, and the Caribbean. Albany, NY: State University of New York Press, 2000.

IBÁÑEZ, J. Análisis sociológico de textos y discursos. **Rev. int. sociol.**, Madri, n. 1, 43(1), 119-162, 1985.

IBÁÑEZ, J. Perspectivas de la investigación social: el diseño en las tres perspectivas. En: FERRANDO, M.G. (Comp.). **El análisis de la realidad social**: métodos y técnicas de investigación social. Madri: Alianza Editorial, 1986.

IBÁÑEZ, R. M. Análisis de documentos. IN: IBÁÑEZ, R. M.; SERRANO, G. **Pedagogía Social y Sociología de la educación**. Madri: U.N.E.D., 1985. (Ciências de la educación).

IBGE Cidades. **Site do IBGE**. Apresenta informações sobre os municípios e estados do Brasil, pesquisas do IBGE, infográficos e mapas. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/>. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/>

IBGE. Sistema de Informações e Indicadores Culturais. Estudos e pesquisas. **Informação demográfica e Socioeconômica n. 18**. Rio de Janeiro: IBGE, 2003.

IBGE. **Sistema de Informações e Indicadores Culturais: 2007-2010**. Estudos e pesquisas. Informação demográfica e Socioeconômica, n. 31. Rio de Janeiro: IBGE, 2013.

IGLESIAS, E. **Cultura, educación y desarrollo**. Assembléia Geral da Unesco. Paris: Unesco. 1997.

JAMESON, F. Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism. **New Left Rev**, 146, 53-92, 1984.

JARNESS, Vegard. **Class, Status, Closure**: the petropolis and cultural life. 2013. 324 f. (Dissertation for the degree philosophiae doctor (PhD)). University of Bergen, Norway, 2013.

JUCÁ, B. La cultura no es prioridad en el país de Bolsonaro. **El País**, São Paulo, 21 ene, 2019. Disponível em:

https://elpais.com/cultura/2019/01/09/actualidad/1547065263_272222.html. Acesso em 21 jan. 2019.

KEATING, M. Rethinking the region: culture institutions and economic development in Catalonia and Galicia. **Eur. Reg. Stud.**, n. 8, v.3, p. 217-234, 2001. DOI: <https://doi.org/10.1177/096977640100800304>

KEENOY, Tom; OSWICK, Cliff . Organizing textscapes. **Organ. Stud.**, Thousand Oaks, CA, v. 25, n. 1, p 135-142, 2004. DOI: <https://doi.org/10.1177/0170840604038184>

KORNIS, George. A Cultura no pensamento (e na ação) de Celso Furtado: desenvolvimento, criatividade, tradição e inovação. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, n. 96, jul. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/nec/n96/a12n96.pdf> . Acesso em: 2 fev. 2016.

KOVACS, M. La dimensión cultural del desarrollo: evolución de los planteamientos de cultura y desarrollo a nivel internacional. IN: MARTINELLI, Alfons (Coord.) **Cultura Y desarrollo: un compromiso para la libertad y el bienestar**. Madri: Fundación Carolina; Siglo XXI, 2010.

KRAWCZYK, N.; LOMBARDI, J. C. (Orgs.). **O golpe de 2016 e a educação no Brasil**. Uberlândia: Navegando Publicações, 2018.

LAHIRE, B. Verbete: Campo. In: CATANI, A. M. *et. al.* (Org.). **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 64-66.

LEBARON, F. Verbete: Capital. In: CATANI, A. M. *et. al.* (Org.). **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 101-103.

LEECH, B.; GOLDSTEIN, K. Symposium: Interview Methods in Political Science. **PS Political Sci. Politics**, Cambridge, 35, n 4, p. 663-672, 2002.

LEFEBVRE, Henri. **La producción del espacio**. Madri: Capitán Swing, 2013. 464 p.

LEI ROUANET. Portal de notícias relacionadas à Lei Rouanet, Lei 8.313/91, principal mecanismo de fomento à Cultura do Brasil. 2017. Disponível em: <http://rouanet.cultura.gov.br/>. Acesso em: 15 jan. 2018

LIBÂNIO, C. de A. **Reinventando o urbano**: práticas culturais nas periferias e direito à cidade. 2017. 330 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/MMMD-AXSMXK> . Acesso em: 07 abr. 2019.

LIMA, Juliana. O caso do artista preso por ‘ato obsceno’ e os limites da liberdade artística. **Nexo Jornal**, São Paulo, 17 jul., 2017. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/07/17/O-caso-do-artista-presos-por-%E2%80%98ato-obsceno%E2%80%99-e-os-limites-da-liberdade-art%C3%ADstica>. Acesso em: 31 dez. 2019.

LISBOA, S. **Razão e paixão dos mercados**: um estudo sobre a utilização do marketing cultural pelo empresariado. Belo Horizonte: C/ Arte, 1999. 114 p.

LINS, C. A produção de informação sobre os campos cultural e criativo brasileiro. In: LEITÃO, C. MACHADO, A. F. (org.). **Por um Brasil criativo**: significados, desafios e perspectivas da economia criativa brasileira. Belo Horizonte: Código; BDMG Cultural, 2016. p.63-90.

LISTA de ministros da cultura do Brasil. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2019. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_ministros_da_Cultura_do_Brasil. Acesso em: 24 out 2018.

LOIOLA, E.; MIGUEZ, P. Criatividade, inovação, cultura e desenvolvimento: uma contribuição ao debate. In: BOLÃO, C. R. S.(Org.). **Cultura e desenvolvimento**: reflexões à luz de Furtado. Salvador: Edufba, 2015. p. 39-65.

MANGSET, P. The artist in Metropolis: centralisation processes and decentralisation in the artistic field. **Int. J. Cult. Policy**, London, UK, n.5, v. 1, p. 49-74, 1998. DOI: <http://10.1080/10286639809358089>

MANGSET, P. The end of cultural policy?, **Int. J. Cult. Policy**, London, UK, 30 jul. 2018. DOI: <http://10.1080/10286632.2018.1500560>

MARCO Regulatório das organizações da sociedade civil. Brasília, DF: Enap, 2019. Disponível em: <https://repositorio.enap.gov.br/bitstream/1/3845/1/MROSC%20-%20MARCO%20REGULAT%C3%93RIO%20DAS%20ORGANIZA%C3%87%C3%95ES%20DA%20SOCIEDADE%20CIVIL.pdf>. Acesso em 2 fev. 2020.

MARIA, J. Roberto Alvim será o novo diretor do Centro de Artes Cênicas da Funarte. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 18 jun. 2019. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-e-danca,roberto-alvim-sera-o-novo-diretor-do-centro-de-artes-cenicas-da-funarte,70002879129>. Acesso em: 09 fev. 2020.

MARSTON, S. A. The Social Construction of Scale. **Prog Hum Geog**, 24, p. 219-242, 2000.

MARSTON, S. A.; SMITH, N. States, Scales and Households: Limits to Scale Thinking? A response to Brenner. **Prog Hum Geog**, 25, p. 615-619, 2001.

MARTINS, M. J. F. A lei Rouanet não cumpre o que propõe. **Carta Capital**, São Paulo, 1 mar. 2016. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cultura/Daniel-ferreira-201ca-lei-rouanet-nao-cumpre-o-que-propoe201d>. Acesso em: 4 mar. 2018.

MAZIEIRO, G. Jair Bolsonaro diz que vai buscar "extinção da Ancine". **UOL**, São Paulo, 25 jul. 2019. Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/07/25/jair-bolsonaro-diz-que-vai-buscar-extincao-da-ancine.htm>. Acesso em: 28 jan. 2020.

MENDES, H. M. **O palco de Collor**: a precarização da política cultural no governo de Fernando Collor. Rio de Janeiro: Multifoco, 2015.

MENDONÇA, H. Queermuseu: O dia em que a intolerância pegou uma exposição para Cristo. **El País**, Brasília, DF, 13 set. 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html. Acesso em: 21 ago. 2019.

MINISTRO apresenta plano de ações do MinC ao presidente Temer. Cultura digital, 23 ago., 2017. Disponível: <http://culturadigital.br/mincnordeste/2017/08/23/ministro-apresenta-plano-de-acoes-do-minc-ao-presidente-temer/>. Acesso em: 09 fev. 2020.

MISOCZKY, M. C. Ciência e política na obra de Pierre Bourdieu. In: Souza, E. M. de (Org.). **Metodologias e analíticas qualitativas em pesquisa organizacional**: uma abordagem teórico-conceitual. Vitória: EDUFES, 2014. p. 93-125. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/organizacaoepaxislibertadora/wp-content/uploads/2017/06/Ci%C3%Aancia-e-pol%C3%ADtica-na-obra-de-Pierre-Bourdieu.pdf>. Acesso em: 09 fev. 2020.

MORAES, C. A Cultura é (novamente) degolada em tempos de ajuste fiscal. **El País**, Brasília, DF, 18 mai. 2016. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/05/11/politica/1462998470_097192.html. Acesso em: 28 jan. 2020.

MORAIS, T. O desabafo do diretor de teatro boicotado pela esquerda. **RENOVAMídia**, João Pessoa, 12 jun. 2019. Disponível em: <https://renovamidia.com.br/o-desabafo-do-diretor-de-teatro-boicotado-pela-esquerda/>. Acesso em: 03 jan. 2019.

MORONI, J. A. O direito à participação no Governo Lula. **32nd International Conference on Social Welfare**. Brasília, DF, Icsw; Cbciss, 2006. Disponível em: https://www.justica.gov.br/central-de-conteudo/seguranca-publica/artigos/artigo_moroni.pdf. 2007. Acesso: mar. 2018.

MULCAHY, K. V. Combating coloniality: the cultural policy of postcolonialism. **Int. J. Cult. Policy**, London, UK, v. 23, i. 3, p. 1-17, mai. 2015. DOI: <http://10.1080/10286632.2015.1043292>

MULLER, Pierre. **As políticas públicas**. Niterói: Eduf, 2018. 124p. (Universidade, v. 11).

NISZ, C. Perseguição e desmonte da cultura é a arma de Bolsonaro contra pensamento crítico. **DCM**, São Paulo, 18 set 2019. Disponível em: <https://www.diariodocentrodomundo.com.br/perseguiacao-e-desmonte-da-cultura-e-a-arma-de-bolsonaro-contra-pensamento-critico/>. Acesso em: 20 jan 2020.

NOGUEIRA, A. TV Cultura censurou crítica a Doria e Alckmin para ‘evitar polarizações’. **UOL**, São Paulo, 19 abr 2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/04/1877063-tv-cultura-censurou-critica-a-doria-e-alckmin-para-evitar-polarizacoes.shtml>. Acesso em: 30 dez. 2019.

NOGUEIRA, C. Verbete: Agente. In: CATANI, A. M. *et. al.* (Org.). **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 26-28.

NOTA do Ministério da Cidadania sobre a transferência da Secretaria Especial de cultura. Disponível em ds.gov.br/area-de-imprensa/noticias/2019/novembro/nota-do-ministerio-da-cidadania-sobre-a-transferencia-da-secretaria-especial-da-cultura. 2019. Último acesso em janeiro/2020.

OBRA da ponte estaiada em São José chega a metade. **G1**, Rio de Janeiro, 02 out. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/vale-do-paraiba-regiao/noticia/2019/10/02/obra-da-ponte-estaiada-em-sao-jose-chega-a-metade.ghtml>. Acesso em: 09 fev. 2020.

ORTÍ, A. La confrontación de modelos y niveles epistemológicos em la génesis e historia de la investigación social. En: DELGADO, J. M.; GUTIÉRREZ, Juan Gutiérrez (Ed.). **Métodos y técnica cualitativos de investigación em ciencias sociales**. Madri: Síntesis, 1994.

ORTÍNEZ, P. Llacuna i. El teatro de calle en las políticas culturales. **Firatarrega**, Barcelona, 2005. Disponível em: https://www.firatarrega.cat/media/upload/pdf/el_teatro_de_call_en_las_politicas_culturales_pau-llacuna_editora_14_9_2.pdf. Acesso em: 18 jun. 2019.

OTTO, H. S. Exposição Queer Museu promovido pelo Santander Cultural: arte ou crime? **JusBrasil**, 2017. Disponível em: <https://hyagootto.jusbrasil.com.br/artigos/497175040/exposicao-queer-museu-promovido-pelo-santander-cultural-arte-ou-crime>. Acesso em: 15 nov 2018.

PANORÁMICA de la cultura em España em 50 cifras. **El País**, Madri, 07 dez. 2018. Disponível em: https://elpais.com/cultura/2018/12/07/actualidad/1544178122_211655.html. Acesso em 15 jun. 2019.

PARQUE Tecnológico de São José dos Campos. Site do Parque Tecnológico São José dos Campos (PqTec). Apresenta conteúdo sobre ciência, tecnologia, inovação (C,T&I) e empreendedorismo, visando ao desenvolvimento competitivo e sustentável. Disponível em: <http://www.pqtec.org.br/>. Acesso em 20 jan 2020.

PASSIANI, E. ARRUDA, M. A. N. Campo cultural (Verbetes). In: CATANI, A. M. *et. al.* (Org.). **Vocabulário Pierre Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 71-73.

PEREIRA, H.; PRATES, V. O sujeito de bicicleta: considerações sobre o discurso cicloativista na São Paulo dos carros. **Galaxia**, São Paulo, n. 34, p. 112-124, jan.-abr. 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-2554201728705>, 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/gal/n34/1519-311X-gal-34-0112.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2020.

PIRES, Henrique Medeiros. **Discurso de posse como Secretário Especial da Cultura**. Brasília DF:Secretaria Especial de Cultura, 4 jan. 2019. Disponível em <http://cultura.gov.br/henrique-pires-e-empossado-como-secretario-especial-da-cultura-nesta-sexta-feira-4/>. Acesso em: 07 abr. 2019.

PIVA, César. Palestra. **Desafios para desenvolver a cultura local** (informação verbal). Palestra proferida durante o Fórum de Cultura. São João Del Rei, MG: Proex, Ufsj, 2016. Disponível em: https://ufsj.edu.br/proex/forum_de_cultura.php. Acesso em: 30 mar 2018.

PNUD. Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento. IDH: Relatório de Desenvolvimento Humano. Brasília, DF: PNUD Brasil, 2004.

POLETTI, Luma. Após protestos, Temer recria Ministério da Cultura. **Congresso em Foco**, Brasília, DF, 21 abr. 2016. Disponível em: <http://congressoemfoco.uol.com.br/noticias/temer-volta-atras-e-recria-ministerio-da-cultura/>. Acesso em: 20 mar. 2018.

PONTES, Daniel. Cultura Oficial: feudo da malandragem comunista. **Diário do Poder**, Brasília, 23 jul. 2019. Disponível em: <https://diariodopoder.com.br/cultura-oficial-feudo-da-malandragem-comunista/>. Acesso em: 29 jan. 2020.

PRASAD, P. 2005. **Crafting qualitative research: working in the postpositivist traditions**. Armonk, NY: Sharpe, 2005.

PRATA, Letícia Cardoso. SIMÕES, Janaína Machado. A Configuração do Movimento Ocupa MinC no Rio de Janeiro. In: **CONGRESSO DE ADMINISTRAÇÃO, SOCIEDADE E INOVAÇÃO**, 12, 2017, Petrópolis. Disponível em: <https://even3.blob.core.windows.net/anais/64312.pdf>. Acesso em: 09 mar. 2018.

PREFEITURA DE BELO HORIZONTE. 1º. **Diagnóstico da área cultural de Belo Horizonte**. Belo Horizonte, Pbh; Vox mercado, 1996.

QUIRKE, L. Rogue resistance: sidestepping isomorphic pressure in a patchy institutional field. **Organ. Stud.**, Thousand Oaks, CA, v. 34, p. 1675-1699, 2013.

RAFFAINI, P. T. **Esculpindo a cultura na forma Brasil**: o Departamento de Cultura de São Paulo (1935–1938). 1999. 143 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

REGINA Duarte aceita convite e diz que inicia período de testes na secretaria de Cultura. **Diário de Pernambuco**, Recife, 20 jan. 2020, Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/politica/2020/01/regina-duarte-aceita-convite-e-diz-que-inicia-periodo-de-testes-na-sec.html>. Acessado em: 29 jan. 2020.

REGINA Duarte tem dívida de R\$ 319,6 mil com a Lei Rouanet: Ministério da Cultura reprovou a prestação de contas de um dos projetos da empresa da atriz, em 2018. **Catraca Livre**, Caderno Cidadania, [São Paulo], 24 jan. 2020. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/cidadania/regina-duarte-tem-divida-de-r-3196-mil-com-a-lei-rouanet/>. Acesso em: 01 fev. 2020.

REIS, Luiz Felipe. Ministério da Cultura chega ao fim e muitas dúvidas inquietam o setor. **O Globo**, Rio de Janeiro, 13 mai. 2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/ministerio-da-cultura-chega-ao-fim-muitas-duvidas-inquietam-setor-19295699>. Acesso em: 06 jun. 2017.

REVELANDO OS BRASIS. Site do Revelando os Brasis, projeto de formação e inclusão audiovisual para moradores de pequenas cidades do país, realizado pelo Instituto Marlin Azul, com patrocínio da Petrobras e parceria do Canal Futura. 2020. Disponível em: <https://www.revelandoosbrasis.com.br/>. Acesso em: 12 nov. 2019.

REVERBEL, Paula. MBL, ruralistas e evangélicos se unem por agenda liberal. **Folha de São Paulo**, Folha de São Paulo, 2 maio 2016. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2016/05/1766785-mbl-ruralistas-e-evangelicos-se-unem-por-agenda-liberal.shtml>. Acesso em: 28 jun. 2018.

REVILLA, Juan Carlos, TOVAR, Francisco. J. La (re)producción narrativa de la identidad laboral y sus condiciones de posibilidad. In: CRESPO, Eduardo, RODRIGUEZ, Carlos Prieto; PASCAL, Amparo Serrano (eds.): **Trabajo, subjetividad y ciudadanía**: paradojas del empleo en una sociedad en transformación. Madri: Complutense, 2009. pp. 113-138.

RIFKIN, Jeremy. **The age of access**: how the shift from ownership to access is transforming modern life. London: Penguin Books, 2000. 320 p. (Penguin Business Library).

RODRIGUES, Leo. Contra Michel Temer, artistas ocupam sede da Funarte em BH. **Agência Brasil**, Brasília, DF, 16 mai. 2016. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2016-05/contra-michel-temer-artistas-ocupam-sede-da-funarte-em-bh>. Acesso em 15 ago. 2018

RONCOLATO, Murilo. **Lei Rouanet**: os acertos e os erros do incentivo à cultura no Brasil. **Nexo Jornal**, São Paulo, 06 de out. 2017. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/explicado/2016/10/06/Lei-Rouanet-os-acertos-e-os-erros-do-incentivo-%C3%A0-cultura-no-Brasil>. Acesso em: 21 ago. 2019.

ROSENLUND, L. **Social structures and change**: applying Pierre Bourdieu's approach and analytic framework. Stavanger, NOR: Høgsk, 2000. 390 p.

ROTENBERG, Robert, MCDONOGH, Gary W. **The Cultural meaning of urban space**. Santa Barbara: ABC-Clio, 1993. 226 p. (Contemporary Urban Studies).

RUBIM, A. A. C. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. IN: RUBIM, A. A. C.; BARBALHO, A. A. **Políticas culturais Brasil**. Salvador, BA: Edufba; 2007. p.11-36

RUBIM, A. A. C. Políticas culturais no primeiro governo Dilma: patamar rebaixado. In: RUBIM, A. A. C.; BARBALHO, A. A.; CALABRE, L. (org.) **Políticas culturais no governo Dilma**. Salvador: EDUFBA, 2015. p. 11-32.

SACHS, J. **El Fin de la pobreza**: cómo conseguirlo en nuestro tempo. [Madrd]: Debosillo, 2007.

SALAMANCA. Site da Fundação Salamanca: Cidade da Cultura e do Conhecimento. Salamanca, ES, 2019. Disponível em: <https://www.ciudaddecultura.org/>. Acesso em: 18 mai. 2019.

SANTOS, A. O. de A. Celso Furtado, Ministro da Cultura. Belo Horizonte. 2012. Disponível em: https://celsofurtado.phl-net.com.br/artigos_scf/Angelo_Oswaldo_Araujo.pdf. Acesso em: 08 abr. 2019.

SANTOS, M. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2006.

SANTOS, M. **Da totalidade ao lugar**. São Paulo: Edusp, 2005.

SANTOS, M. **Por Uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. São Paulo: Record, 2000.

SÃO JOSÉ DOS CAMPOS. Câmara Municipal. LEI Nº 5441, de 04/08/1999. Autoriza o fechamento normalizado de loteamentos, vilas e ruas sem saída situadas unicamente em áreas residenciais, estabelecendo o acesso controlado à essas áreas e dá outras providências. **Diário Oficial**, São José dos Campos, 04 ago. 1999. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/sp/s/sao-jose-dos-campos/lei-ordinaria/1999/545/5441/lei-organica-sao-jose-dos-campos-sp>. Acesso em: 09 fev. 2020

SÃO José e Taubaté estão entre as 20 cidades do país em qualidade de vida. **O Vale**, 21 fev. 2020. Disponível em: https://www.ovale.com.br/_conteudo/_conteudo/nossa_regiao/2020/02/97935-sao-jose-e-taubate-estao-entre-as-20-cidades-do-pais-em-qualidade-de-vida.html?fbclid=IwAR1bozxYD8FcC55O5wa1R848FxyiXzM6QGcCQoCx0U9-seKYvIw1iYZkN10. Acesso em: 09 fev. 2020.

SAVAZONI, R.; COHN, S. (Org.). **Cultura digital.br**. Rio de Janeiro: Azougue, 2009. 315 p.

SCHATZMAN, L.; STRAUSS, A. **Field research: strategies for a natural Sociology**. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1973. 160 p.

SCHELLING, V. **A presença do povo na cultura brasileira: ensaio sobre o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire**. Campinas, SP: Unicamp, 1991. 421 p.

SECRETÁRIA de Barjas tenta intimidar artistas com inquérito policial. Piracicaba, SP: FNDC, 18 abr 2017. Disponível em: <http://www.fndc.org.br/clipping/secretaria-de-barjas-tenta-intimidar-artistas-com-inquerito-policial-952945/>. Acesso em 17 set 2019.

SECRETÁRIO da cultura de Bolsonaro copia Goebbels em discurso. **Jornalistas Livres**, São Paulo, 17 jan. 2020. Disponível em: <https://jornalistaslivres.org/exclusivo-secretario-da-cultura-de-bolsonaro-copia-goebbels-em-discurso/?fbclid=IwAR0CM0o3rhg6KPdhTHozLdoCfosFdk2WVpis2RkrRjDzkDAgQpe-VC5UrW4>. Acesso em: 02 fev. 2020.

SEMPERE, Alfons Martinell. Aportaciones de la cultura al desarrollo y a la lucha contra la pobreza. In: MARTINELL, A. (Org.). **Cultura y desarrollo: un compromiso para la libertad y el bienestar**. Madri: Siglo XXI, Fundación Carolina, 2010.

SEN, A. **La cultura como base del desarrollo contemporáneo**. México: Instituto Veracruzano de Cultura, 1998.

SERVIDORES do MinC emitem nota de repúdio a ‘aparelhamento’ da pasta. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 5 abril 2017. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/04/1873084-servidores-do-minc-emitem-nota-de-repudio-a-aparelhamento-da-pasta.shtml>). Acesso em 22 set 2019.

SERVILHA, M. **Quem precisa de região?:** o espaço (dividido) em disputa. Rio de Janeiro: Consequência, 2015. 400 p.

SESI. **Estudo das leis de Incentivo à cultura:** leis estaduais e de municípios de capitais. Uma pesquisa comparativa. Leis Parte 1. Volume 4. Brasília. 2007.

SILVA, J. A. **Comentário contextual à Constituição.** São Paulo: Malheiros, 2006. 1023 p.

SIMIS, A. **A política cultural como política pública.** ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 3, 2007, Salvador, BA. *Anais ...* Salvador, BA: UFBA, 2007, Salvador, BA. *Anais [...].* Salvador, BA: Faculdade de Comunicação da UFBA, 2007. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2007/AnitaSimis.pdf>. Acesso em: 10 fev 2020.

SMITH, N. Contornos de uma política especializada: veículos dos sem-teto e produção da escala geográfica; In: ARANTES, Antônio (org.). **O espaço da diferença.** São Paulo: Papius, 2000. p. 133-159.

SMITH, N. Homeless/global: scaling places. In: BIRD, J. *et al.* (ed). **Mapping the futures:** local cultures, global change. London: Routledge, 1993. p. 87-119.

SMITH, N. Remaking scale: competition and cooperation in prenational and postnational Europe. In: ESKELINEN, H.; SNICKARS, F. (ed). **Competitive european peripheries.** Berlin: Springer, 1995. p. 59-74.

SOUTO MAIOR, S. Lenine diz que governo Bolsonaro é “míope”, mas a “cultura brasileira é sobrevivente”. **Jornal da Paraíba**, João Pessoa, 26 jul, 2019. Disponível em: <http://blogs.jornaldaparaiba.com.br/suetoni/2019/07/26/lenine-diz-que-governo-bolsonaro-e-miope-mas-a-cultura-brasileira-e-sobrevivente/>. Acesso em: 09 fev. 2020.

SOUZA, M. J. L. de. O território: sobre o espaço e poder, autonomia e desenvolvimento. In: CASTRO, I. E.de; GOMES, P. C. da C.; CORRÊA, R.L. (Eds). **Geografia conceitos e temas.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

SOUZA, M. L. Território da divergência (e da confusão): em torno das imprecisas fronteiras de um conceito fundamental. In: SAQUET, Marcos Aurélio; SPOSITO, Eliseu Savério (ed.). **Territórios e territorialidades:** teorias, processos e conflitos. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

SOUZA, Renata de Paula. DANTAS, Fernanda. Políticas culturais para o audiovisual no Brasil: notas sobre os governos Lula e Dilma. **Seminário Internacional de Políticas Culturais. Fundação Casa Rui Barbosa.** Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: https://www.academia.edu/14548506/POL%C3%8DTICAS_CULTURAIS_PARA_O_AUDI_OVISUAL_NO_BRASIL_NOTAS_SOBRE_OS_GOVERNOS_LULA_E_DILMA?auto=do_wnload Acesso em: 14 jan. 2019.

SPINK, P. O lugar do lugar na análise organizacional. **Rev. adm. contemp.**, Curitiba, v. 5, n. spe, p. 11-34, 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-65552001000500002_ Acesso em: 17 mai. 2019.

STIGLITZ, J. **El malestar en la globalización**, Madri: Taurus, 2002. 448 p.

STYCER, M. Sorriso de Regina Duarte pode fazer o governo Bolsonaro parecer mais normal do que é. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 24 jan. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/01/sorriso-de-regina-duarte-pode-fazer-o-governo-bolsonaro-parecer-mais-normal-do-que-e.shtml>. Acessado em: 29 jan. 2020

SWYNGEDOUW, E. Territorial organization and the space/ technology Nexus, **TIBG-Transactions**, London, UK, v. 17, n. 4, p. 417-433, 1992.

TEMER decide recriar o Ministério da Cultura. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 21 maio 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/politica/noticia/2016/05/temer-decide-recriar-ministerio-da-cultura-anuncio-deve-ser-na-terca.html>. Acesso em: 04 mar. 2017.

TEMER volta atrás e anuncia a recriação do Ministério da Cultura. **Jornal Nacional**, Rio de Janeiro, 21 mai. 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2016/05/michel-temer-volta-atras-e-anuncia-recriacao-do-ministerio-da-cultura.html>). Acesso em: 19 mai. 2019.

TUAN, Y. Space and place: humanistic perspective. In: GALE, S.; GUNNAR, O. **Philosophy in geography**. New York: Springer, 1979. p. 387-427.

TURINO, C. **Ponto de cultura: o Brasil de baixo para cima**. 2.ed. São Paulo: Anita Garibaldi, 2010.

TURINO, C. Por onde andam os Pontos de Cultura?: vida, morte e ressurreição. **Le Monde Diplomatique Brasil**, São Paulo, 03 abr. 2017. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/por-onde-andam-os-pontos-de-cultura/>. Acesso em 09 fev. 2020.

UNCTAD. **Creative economy: report 2008**. Geneva: UNCTAD, 2008. Disponível em: https://unctad.org/en/Docs/ditc20082cer_en.pdf. Acesso em: 01 out. 2019.

UNESCO. Conferência Geral. (fourteenth session). Declaração Universal Sobre a Diversidade Cultural. Paris: Unesco, 2001. Disponível em: http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/diversity/pdf/declaration_cultural_diversity_pt.pdf. Acesso em 14 jan. 2019.

UNESCO. Conferência Intergovernamental de Estocolmo sobre Políticas Culturais para o Desenvolvimento. Paris: Unesco: 1998.

UNESCO. **Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales**. Aprobada por la 33ª Reunión de la Conferencia General de la UNESCO. París, 20 oct. 2005. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000142919_spa. Acesso em: 21 mai. 2019.

UNESCO. **Declaração do México**, 1985. IN: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN. Cartas Patrimoniais. 3 ed. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Declaracao%20do%20Mexico%201985.pdf>. Acesso em 19 mar. 2019.

UNESCO. **Declaração Mundial sobre Educação para Todos (Conferência de Jomtien – 1990)**. Jomtien, TA, 1990. Disponível em: <https://www.unicef.org/brazil/declaracao-mundial-sobre-educacao-para-todos-conferencia-de-jomtien-1990>. Acesso em: 7 ago. 2019.

UNESCO. General Conference (fourteenth session). **Declaration of Principles of International Cultural Co-operation**. Paris: Unesco, 1967. Disponível em: http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13147&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html. Acesso em 14 jan. 2019.

URRACO, M. La metodología cualitativa para la investigación en Ciencias Sociales: una aproximación “mediográfica”. **Intersticios**, Madri, v. 1, p. 99-126. 2007.

VALERY, Gabriel. Com censura e cerco à arte, Bolsonaro repete ditadura, que temia a cultura. **RBA**, São Paulo, 19 jul. 2019. Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/cultura/2019/07/bolsonaro-ancine-cultura-censura/>. Acesso em: 30 jul. 2019.

VALLES, M.S. **Técnicas cualitativas de investigación social**: reflexión metodológica y práctica profesional. Madri: Síntesis, 1997.

VANSINA, J. A tradição oral e sua metodologia. In: KI-ZERBO, J. (Coord.) **História geral da África, volume I**: metodologia e pré-história da África. São Paulo: Cortez, 1982, p. 157-179.

VENTURA, T. Notas sobre Política Cultural Contemporânea: dossiê nacional. **Revista Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, n. 15, p. 77-90, jan.-abr. 2005. Disponível em: http://www.forumrio.uerj.br/documentos/revista_15/15_dossie_tereza_ventura.pdf. Acesso em: 31 mar. 2017.

VIEIRA, S. **Sugestão de tornar o funk uma manifestação criminosa é rejeitada**. Agência Senado, Brasília, DF, 20 set. 2017. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2017/09/20/sugestao-de-tornar-o-funk-uma-manifestacao-criminosa-e-rejeitada>. Acesso em: 14 mai. 2019.

VIVES, A. A, PICO, A. A. ARÉVALO, E. B. Cultura y desarrollo: intersecciones vigentes desde una revisión conceptual reflexiva. In: **Cultura y desarrollo**: un compromiso para la libertad y el bienestar. Siglo XXI, Fundación Carolina, 2010. p. 75-90

WACQUANT, L.J.D. Esclarecer o habitus. **Educ. ling.**, São Paulo, v. 10, n. 16, p. 63-71, 2004.

WEFFORT, F; SOUZA, M. **Um olhar sobre a cultura brasileira**. Brasília: Funarte, 1998.

YÚDICE, G. **El recurso de la cultura**: usos de la cultura en la era global. Barcelona: Gedisa, 2002.

ZANETTI, V.; PAPALI, M. A. C. R.; COSTA, S. M. F. Uma análise geo-histórica da construção de um mito em São José dos Campos (SP) entre 1930 e 1964. *urbe, Rev. Bras. Gest. Urbana, Curitiba*, v. 9, n. 2 May-/Aug. 2017. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-33692017000200244. Acesso em: 14 jul 2019. DOI: 0.1590/2175-3369.009.002.ao07.

ZIMMER, A.; S. T. Cultural policies and the Welfare State: the cases of Sweden, Germany, and the United States. **J Art Manag Law Soc**, London, UK, v. 26, n. 3, pp.167–194, 1996. DOI: 10.1080/ 10632921.1996.9942961.

ANEXO 1 - ROTEIRO PARA ENTREVISTA COM OS GESTORES DO CAMPO DE TEATRO NA ESPANHA E NO BRASIL

1. IDENTIFICAÇÃO DO ENTREVISTADO:

1.1. Apresentação do entrevistado (livre)

- Trajetória profissional
- O que já fez?
- Tempo no teatro, na cultura?

2. AGENTES DO CAMPO DE TEATRO

2.1. Agentes do campo teatral: com quem vocês se relacionam, atores mais importantes para funcionamento do setor de teatro. Quais os atores que influenciam no planejamento, no desenvolvimento do grupo?

2.2. Inspiração de trabalho ou administração do grupo vindo de algum outro grupo? Referências?

2.3. Quais os valores do grupo, o que vocês valorizam no desenvolvimento do trabalho de vocês? Aspectos técnicos e aspectos conceituais.

3. ESTRATÉGIAS DO GRUPO PARA SOBREVIVER AO LONGO DO TEMPO:

3.1. Condição artística e técnica: Monofocal? Por onde passa a sobrevivência? Exige mais? O quê? Olhar para outros lados.

3.2. Valores do grupo: O que é essencial no seu trabalho?

3.3. Capacidade de gerir o outro (além da questão artística – bons empreendedores): financeiro, planilhas, apresentação de projetos, etc.

3.4. Fortalecimento da bagagem artística (para fortalecimento da carreira)

3.5. Circulação pelo país (outros lugares) e para outros países

3.6. Como fazem para se distinguir e conseguir patrocínios?

3.7. Domínio de técnicas diferenciadas

3.8. Rotina do grupo:

(estudo, trabalho de técnicas, etc.)

3.9. Trocas com outros grupos:

- Participação em festivais

- Trocas com patrocinadores/ apoiadores financeiros (exigências para relacionamento)

4. O GOVERNO COMO UM AGENTE DO CAMPO TEATRAL

- 4.1. Relacionamentos com esferas governamentais. Parcerias? Editais?
- 4.2. Políticas públicas de cultura e suas influências nas ações dos grupos de teatro

5. A TRAJETÓRIA ENTRE O CENTRO E A PERIFERIA

- 5.1. Como é atuar em sua localidade? Quais as facilidades e dificuldades de se atuar no segmento de teatro, estando na sua região?
- 5.2. Você se considera atuante no setor da periferia do teatro? O que é isso?
- 5.3. No nosso encontro anterior, você me disse muito da importância da parceria com grupos culturais de outros estados e até de fora do Brasil. Pode me dizer o que isso te permite?
- 5.4. Como isso reflete aqui no município e no estado diante de outros grupos de teatro? E como reflete diante dos gestores públicos de cultura?

ANEXO 2 - ROTEIRO PARA ENTREVISTA CON LOS GESTORES DEL CAMPO DE TEATRO EN ESPAÑA Y EN BRASIL

1. IDENTIFICACIÓN DEL ENTREVISTADO:

1.1. Presentación del entrevistado (libre).

- Trayectoria profesional
- Lo que ya hizo.
- Tiempo en el teatro, en la cultura?

2. AGENTES DEL CAMPO DE TEATRO

2.1. Agentes del campo teatral: con quienes ustedes se relacionan, actores más importantes para el funcionamiento del sector del teatro. ¿Cuáles son los actores que influyen en la planificación, en el desarrollo del grupo?

2.2. ¿Inspiración de trabajo o administración del grupo venido de algún otro grupo? Referencias?

2.3. ¿Cuáles son los valores del grupo, qué valor valoran en el desarrollo del trabajo de ustedes? Aspectos técnicos y aspectos conceptuales.

3. ESTRATEGIAS DEL GRUPO PARA SUPERVIVIR AL LARGO DEL TIEMPO:

3.1. Condición artística y técnica: Monofocal? ¿Por dónde pasa la supervivencia? ¿Exige más? ¿Qué? Mirar hacia otros lados.

3.2. Valores del grupo: Qué es esencial en su trabajo.

3.3. Capacidad de gestionar el otro (además de la cuestión artística - buenos emprendedores): financiero, planillas, presentación de proyectos, etc.

3.4. Fortalecimiento del equipaje artístico (para el fortalecimiento de la carrera).

3.5. Circulación por el país (otros lugares) y para otros países.

3.6. ¿Cómo hacen para distinguirse y conseguir patrocinios?

3.7. Dominio de técnicas diferenciadas.

3.8. Rutina del grupo:

(estudio, trabajo de técnicas, etc.)

3.9. Intercambios con otros grupos.

- Participación en festivales

- Intercambios con patrocinadores / apoyadores financieros (requisitos para la relación)

4. EL GOBIERNO COMO UN AGENTE DEL CAMPO TEATRAL

4.1. Relaciones con las esferas gubernamentales. Asociaciones? Edictos?

4.2. Políticas públicas de cultura y sus influencias en las acciones de los grupos de teatro.

5. LA TRAJETORÍA ENTRE EL CENTRO Y LA PERIFERÍA

5.1. ¿Cómo es actuar en su localidad? ¿Cuáles son las facilidades y dificultades de actuar en el segmento de teatro, estando en su región?

5.2. ¿Usted se considera actuante en el sector de la periferia del teatro? ¿Que es eso?

5.3. En nuestro encuentro anterior, usted me dijo mucho de la importancia de la asociación con grupos culturales de otros estados y hasta fuera de Brasil. ¿Puede decirme qué te permite?

5.4. ¿Cómo refleja aquí en el municipio y en el estado ante otros grupos de teatro? ¿Y cómo refleja ante los gestores públicos de cultura?

ANEXO 3 - ROTEIRO PARA ENTREVISTA A SER REALIZADA COM GESTORES PÚBLICOS DE CULTURA

1. IDENTIFICAÇÃO DO ENTREVISTADO:

- 1.1. Tempo que atua na área de cultura.
- 1.2. Cargo que ocupa atualmente.
- 1.3. Conte, em linhas gerais como foi sua trajetória profissional?

2. FORMAÇÃO DOS PROFISSIONAIS DA CULTURA

- 2.1. Formação profissional dos profissionais que estão lotados na instituição a que pertence.
 - Esse quadro funcional é adequado para atender a cultura?
 - Quais as facilidades e dificuldades nesse processo de aprendizagem e formação do profissional da área cultural em sua localidade?
 - Existe algum tipo de intercâmbio com outros profissionais da cultura de outros municípios?

3. O ÓRGÃO GESTOR DE CULTURA

- 3.1. Como está estruturada a Instituição?
 - Departamentos
 - Funcionários efetivos e contratados
 - Alcance no município/estado
 - Meios para comunicação e diálogo com a classe artística
 - Qual é o papel da Instituição a que pertence no dia a dia das empresas culturais?

4. POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA E OS ESPAÇOS CULTURAIS?

AS POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA

- 4.1. Possui uma política cultural definida em documentos claros e transparentes para todos?
- 4.2. Como funcionam os mecanismos de incentivo à cultura?
 - Como você os avalia para a realidade do município?

- São suficientes?
- São democráticos?
- Conseguem atender a produtores distintos de cultura?
- Como você avalia os mecanismos atuais de incentivo à cultura?

4.3. O município tem algum diagnóstico cultural do município? Quem produz? Como? Quem consome, etc.?

4.4. No setor cultural, você percebe alguma área específica como mais atuante e participativa?

- Como acontece?
- O que você acha que facilita esse acesso?
- Em que medida essa atuação é boa ou ruim?

OS ESPAÇOS CULTURAIS E O ESPAÇO DA RUA

4.5. Fale um pouco como são equipamentos culturais existentes no município.

- Estão disponíveis para uso da classe artística?
- Quais são?
- Todos estão em funcionamento?
- Como são compartilhados?
- Você os considera de qualidade? E em comparação com os de São Paulo?
- Há aqui algum equipamento cultural pertencente ao Estado? Como é administrado?
- E o espaço da rua, como é tratado pelo setor público?
- Há aqui uma lei para uso da rua pelo artista de rua? Fale um pouquinho sobre a criação desta lei e como tem funcionado.
- Como você a avalia?

5. DIÁLOGO DO SETOR PÚBLICO COM A CLASSE ARTÍSTICA

5.1. Conte-me um pouco como é feito o diálogo do setor público com a classe artística.

- Tem que haver provocação?
- Há algum canal ou momento em que esse diálogo é incentivado? Um fórum, por exemplo?

- Como é feita a prestação de contas para a classe artística? Com que periodicidade?
- Como é a participação dos diversos segmentos?
- Você considera o Conselho deliberativo realmente representativo da classe artística?

6. O SETOR DE TEATRO

6.1. Fale um pouco sobre o segmento de teatro em sua cidade. Como o vê, em geral?

- Profissionalização
- Participação política nas questões culturais
- Uso dos espaços públicos e privados
- Espaços específicos para a classe teatral
- Recursos públicos de cultura para o teatro
- O que a classe artística representa para a cidade? E o setor de teatro, em especial?
- O que o setor de teatro tem de melhor?
- E de pior?

7. IMPRESSÕES SOBRE A INSTITUIÇÃO

- O que representa a instituição para a classe artística?
- Como a instituição vê a classe artística?
- Você considera ser a instituição uma facilitadora das ações artísticas dos diversos grupos culturais do município?