

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE CIÊNCIAS ECONÔMICAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM ECONOMIA**

**RAPHAEL OLIVEIRA**

**ANÁLISE DAS CADEIAS PRODUTIVAS DO NECUP E SEUS POTENCIAIS DE  
IMPACTO CULTURAL E ECONÔMICO DE 2013 A 2020 EM BELO HORIZONTE/MG**

**PORTO ALEGRE**

**2023**

**RAPHAEL LUIZ COELHO FERREIRA OLIVEIRA**

**ANÁLISE DAS CADEIAS PRODUTIVAS DO NECUP E SEUS POTENCIAIS DE  
IMPACTO CULTURAL E ECONÔMICO DE 2013 A 2020 EM BELO HORIZONTE/MG**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Economia da Faculdade de Ciências Econômicas da UFRGS em parceria com o Instituto Itaú Cultural, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Economia, área de concentração: Economia, Políticas de Cultura e Indústrias Criativas

Orientador: Prof. Dr. Henrique Morrone

**PORTO ALEGRE**

**2023**

### CIP - Catalogação na Publicação

Oliveira, Raphael

Análise das cadeias produtivas do NECUP e seus potenciais de impacto cultural e econômico de 2013 a 2020 em Belo Horizonte/MG / Raphael Oliveira. -- 2023. 143 f.

Orientador: Prof. Dr. Henrique Morrone.

Dissertação (Mestrado Profissional) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Ciências Econômicas, Programa de Pós-Graduação em Economia, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. Centros Culturais. 2. Economia Criativa. 3. Cadeias Produtivas. 4. Economia da Cultura. 5. Políticas Culturais. I. Morrone, Prof. Dr. Henrique, orient. II. Título.

**RAPHAEL LUIZ COELHO FERREIRA OLIVEIRA**

**ANÁLISE DAS CADEIAS PRODUTIVAS DO NECUP E SEUS POTENCIAIS DE  
IMPACTO CULTURAL E ECONÔMICO DE 2013 A 2020 EM BELO HORIZONTE/MG**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Economia da Faculdade de Ciências Econômicas da UFRGS em parceria com o Instituto Itaú Cultural, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Economia, área de concentração: Economia, Políticas de Cultura e Indústrias Criativas

Aprovada em: São Paulo, 09 de março de 2023.

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dr. Henrique Morrone – Orientador  
UFRGS

---

Profª. Dra. Ana Flavia Machado  
UFMG

---

Prof. Dra. Mariana Luscher Albinati  
UFRJ

---

Prof. Dr. Elder Patrick Maia Alves  
UFAL

Este trabalho é dedicado a todos os mestres e brincantes da cultura popular que perpetuaram os conhecimentos e saberes ancestrais ao longo do tempo, mesmo diante de forças hegemônicas contrárias. O fazer cultural independente é um ato de resistência, e aos gestores, produtores e profissionais da cultura responsáveis pela gestão de espaços culturais no Brasil, prestamos nossa mais profunda admiração e respeito.

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, um agradecimento amoroso à minha família, base e suporte desde sempre.

A todos(as) os(as) mestres(as) da cultura com os quais pude aprender.

Agradeço a Rafael Leite pelos aprendizados ao longo de minha caminhada pessoal e profissional.

Em especial ao Prof. Dr. Henrique Morrone, pela orientação e possibilidade de compartilhar conhecimentos tão importantes.

A todos(as) professores(as) e colegas de turma, fonte de inspiração para seguir nas atividades artísticas, criativas e culturais.

Agradeço aos membros da banca, que tanto contribuíram para o trabalho com suas ponderações.

A todos aqueles que passaram pela trajetória do NECUP e contribuíram para a construção de um espaço diverso, casa da cultura popular.



Vila de Centúripe, Distrito de Enna - Sicília/ITA.

Fonte: Sara Zanini (National Archaeology)

"O mundo é formado não apenas pelo que já existe, mas também pelo que ainda pode existir. [...] A realidade é, além de tudo, tudo aquilo em que ainda não nos tornamos."

Milton Santos

## RESUMO

Os centros culturais são importantes atores dentro da cadeia de produção, circulação, distribuição e consumo de bens e serviços criativos e culturais. Esta pesquisa tem o objetivo de analisar, a partir da experiência profissional do autor, a dinâmica estabelecida pelo Núcleo de Estudos de Cultura Popular (NECUP) junto aos circuitos e cenas artísticas ligadas, principalmente, às manifestações populares no município de Belo Horizonte, entre 2013 e 2020. A identificação dos atores dentro da perspectiva de formação dos circuitos urbanos da economia brasileira, tal qual preconiza o geógrafo Milton Santos, aliada à perspectiva espacial das atividades criativas, se mostra como principal elemento metodológico para composição da análise. O uso de ferramentas qualitativas e quantitativas advindas das ciências econômicas trazem uma proposição para a ampliação do espectro de pesquisas que tenham como objeto a atuação de centros culturais, buscando entender seus potenciais de impacto econômico e cultural. Verificou-se que a materialização do processo produtivo no território no âmbito destes empreendimentos criativos engloba uma série de relações com potencial de impactos positivos em termos de fortalecimento da identidade cultural, transmissão de conhecimentos e difusão de informações criativas. Como resultado, mesmo que em menor escala, verifica-se que os centros culturais se mostram importantes elos para a composição da cadeia produtiva da cultura no município de Belo Horizonte, contribuindo com a geração de emprego, renda, a oferta e a apropriação de bens e serviços culturais pela população. No caso do NECUP, conclui-se que o centro cultura atende às premissas que vão de encontro à perspectiva da cidadania cultural, contribuindo para o seu desenvolvimento humano, social e econômico da população local e a cadeia produtiva a ele associada.

**Palavras-chave:** centros culturais. Economia criativa. Cadeias produtivas. Economia da cultura.



## ABSTRACT

Os centros culturais são importantes atores dentro da cadeia de produção, circulação, distribuição e consumo de bens e serviços criativos e culturais. Esta pesquisa tem o objetivo de analisar, a partir da experiência profissional do autor, a dinâmica estabelecida pelo Núcleo de Estudos de Cultura Popular (NECUP) junto aos circuitos e cenas artísticas ligadas, principalmente, às manifestações populares no município de Belo Horizonte, entre 2013 e 2020. The identification of the actors within the perspective of formation of the urban circuits in the Brazilian economy, as advocated by the geographer Milton Santos, allied to the spatial perspective of creative activities, is shown as the main methodological element to compose the analysis. The use of qualitative and quantitative tools coming from the economic sciences brings a proposal for expanding the spectrum of research that has as its object the performance of cultural centers, seeking to understand their potential for economic and cultural impact. It was verified that the materialization of the productive process in the territory considering the context of these creative undertakings, encompasses a series of relationships with potential for positive impacts in terms of strengthening cultural identity, transmission of knowledge and dissemination of creative information. As a result, even if on a smaller scale, it appears that cultural centers are important links in the composition of the productive chain of culture in the city of Belo Horizonte, contributing to the generation of employment, income, supply and appropriation of goods and cultural services by the population. In the case of NECUP, it is concluded that the cultural center meets the premises that go against the perspective of cultural citizenship, contributing to its human, social and economic development of the local population and the production chain associated with it.

**Key Words:** Cultural center. Creative economy. Productive chains. Economy of culture.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Classificação das atividades criativas segundo a UNCTAD (2010) .....	26
Figura 2 - Exportações globais de bens e serviços criativos entre 2010 e 2020.....	27
Figura 3 - Mapa da distribuição de empregados formais da economia criativa por UF de acordo com a RAIS para dezembro de 2016.....	33
Figura 4 - Regionais Administrativas e Territórios de Gestão Compartilhada de Belo Horizonte/MG.....	38
Figura 5 - Mapa dos Equipamentos Culturais da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte/MG.....	53
Figura 6 - Rafael Leite atuando como ritmista em ensaio do Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro.....	58
Figura 7 - Oficinas do Percussão Brasil com foco na linguagem de bateria de escola de samba, no Espaço Trampulim (BH/MG) .....	61
Figura 8 - Sede do NECUP no bairro Prado, regional Oeste .....	62
Figura 9 - Oficina do Percussão Brasil: Núcleo de Pesquisa e Formação ministrada por Rafael Leite semanalmente entre 2013 e 2019.....	70
Figura 10 - Aula de maracatu ministrada por Marcos Nascimento (Pata de Leão) no NECUP.....	71
Figura 11 - Vivência com Mestre Afonso do Maracatu Leão Coroado (Olinda/PE) .....	72
Figura 12 - Apresentação do grupo Tambor de Crioula Flores para São Benedito dentro do projeto "Tradições Brasileiras" do SESC/MG .....	74
Figura 13 – Etapas do Processo Produtivo da Indústria Cultural .....	91
Figura 14 - Vivência com Mestre Memeu do Olodum (BA), agremiação criadora do samba-reggae. Maio de 2017.....	92
Figura 15 – Ciclo de Cooperação Produtiva do NECUP – 2013 a 2020.....	92
Figura 16 - Perfil etário e gênero dos seguidores do NECUP no Facebook e Instagram .....	96
Figura 17 – Despesas Decupadas por Categoria para o Ano de 2015 .....	118

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Empresas Patrocinadoras na Lei Municipal de Incentivo à Cultura/BH por Ramo de Atividade de 2015 a 2020.....	43
Tabela 2 - Porte das Empresas Artísticas e Culturais por Regional .....	126
Tabela 3 - Composição Serviço por Segmento Artístico-cultural no período de 2018-2021 (1º Semestre) .....	127

## LISTA DE SIGLAS

APL	Arranjo Produtivo Local
ART	Anotação de Responsabilidade Técnica
AVCB	Auto de Vistoria do Corpo de Bombeiros
CBMG	Corpo de Bombeiros de Minas Gerais
CNAE	Classificação Nacional de Atividades Econômicas
CNPJ	Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica
CRAS	Centros de Referência para Assistência Social
FMC/BH	Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte
GRES	Grêmio Recreativo Escola de Samba
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
ISSQN	Imposto Sobre Serviço de Qualquer Natureza
LEIC/MG	Lei Estadual de Incentivo a Cultura de Minas Gerais
LMIC/BH	Lei Municipal de Incentivo a Cultura de Belo Horizonte/MG
MinC	Ministério da Cultura
MIP	Matriz Insumo-Produto
NECUP	Núcleo de Estudos de Cultura Popular
OP	Orçamento Participativo de Belo Horizonte
PBH	Prefeitura de Belo Horizonte
PNADc	Pesquisa Nacional por Amostra Domiciliar Contínua
PNC	Plano Nacional de Cultura
PMC/BH	Plano Municipal de Cultura de Belo Horizonte
RAIS	Relação Anual de Informações Sociais
SEC/MG	Secretaria Estadual de Cultura de Minas Gerais
SMC/BH	Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte
SNC	Sistema Nacional de Cultura
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UNCTAD	Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>2</b>	<b>CENTROS CULTURAIS E TERRITÓRIO</b> .....	19
2.1	A DIMENSÃO ESPACIAL DA ECONOMIA CRIATIVA .....	19
2.2	INDÚSTRIAS CRIATIVAS: CADEIAS PRODUTIVAS DO GLOBAL AO LOCAL.....	31
2.3	UM RETRATO DOS CENTROS CULTURAIS EM BELO HORIZONTE/MG .....	43
<b>3</b>	<b>ESTUDO DE CASO DO NECUP</b> .....	57
3.1	TRAÇANDO A LINHA DO TEMPO .....	57
3.2	A PRODUÇÃO DA CULTURA COMO ATIVO ECONÔMICO .....	65
3.3	FORMAS DE ORGANIZAÇÃO.....	76
3.4	UMA CADEIA PRODUTIVA PRÓPRIA: INTERAÇÃO COM AGENTES CULTURAIS E ECONÔMICOS.....	86
<b>4</b>	<b>ANÁLISE DOS POSSÍVEIS IMPACTOS ECONÔMICOS E CULTURAIS</b> .....	100
4.1	OS POTENCIAIS IMPACTOS CULTURAIS.....	100
4.2	OS POTENCIAIS IMPACTOS ECONÔMICOS.....	109
4.3	REFLEXÕES SOBRE AS POTENCIALIDADES DE ESTUDOS APLICADOS A CENTROS CULTURAIS .....	120
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	130
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	134

## 1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho busca refletir sobre o papel desempenhado pelos espaços culturais no contexto das cadeias produtivas ligadas à cultura no estágio atual de uma economia globalizada, em especial para a cidade de Belo Horizonte/MG. A pesquisa tem como ponto de partida a experiência vivenciada pelo autor na gestão do Núcleo de Estudos de Cultura Popular (NECUP), associação sem fins lucrativos e ponto de cultura localizada em Belo Horizonte/MG, entre 2013 e 2020. Seu trabalho tem origem a partir das pesquisas e projetos empreendidos pelo músico e pesquisador mineiro Rafael Leite há cerca de vinte e cinco anos. O Núcleo teve como embrião o projeto Percussão Brasil, criado por Leite para desenvolver pesquisas na área da percussão brasileira, mas acabou ampliando seu espectro de ação para outras linguagens e segmentos artísticos. Na medida em que o Percussão Brasil se expandiu, a necessidade de uma sede física se tornou latente.

A fundação do NECUP, em 2013, permitiu a consolidação das atividades culturais desenvolvidas com a ocupação de um galpão de origem industrial na região Oeste da capital mineira. Por meio de ações de caráter cultural em diversos campos das artes e do conhecimento, vem realizando um amplo trabalho de viabilização, preservação, propagação e descentralização de uma variada gama de tradições culturais de caráter popular.

Os trabalhos de Leite perpassam os segmentos da música, teatro, dança, pesquisa, literatura e cinema, tendo oferecido em sua sede uma intensa programação de bens e serviços culturais para a população belorizontina e metropolitana. Ao longo do referido período, recebeu mestres da cultura popular brasileira, além de agentes artísticos de países da América Latina, Caribe, África e Europa. Em função do amplo espaço físico disponível em sua sede, estabeleceu parcerias com coletivos de artistas, grupos de dança e teatro, bandas, blocos carnavalescos e agremiações culturais para a utilização de sua infraestrutura de modo a propiciar o fortalecimento da cadeia produtiva ligada ao setor da cultura na cidade, democratizando e ampliando o acesso a bens culturais de caráter material e imaterial.

A pesquisa para exploração dos elementos que compõem a memória e a diversidade cultural do povo brasileiro, assim como o trabalho pedagógico desenvolvido por meio de oficinas, workshops e vivências com mestres, levam o Núcleo à busca por um constante processo de reformulação e evolução. Com a pandemia de COVID-19 experimentada à nível global a partir de

2020, a associação se viu obrigada a encerrar suas atividades na sede física, passando a desenvolver ações virtuais até a atual retomada do setor cultural. Desde então, Rafael Leite tem realizado viagens por países da América Latina ministrando cursos e workshops para grupos estrangeiros e admiradores da cultura brasileira.

São várias as tradições populares trabalhadas pelo NECUP ao longo dos anos. O samba carioca, o samba de roda, o maracatu, o tambor de crioula, o coco, bumba-meu-boi, o afoxé, dentre outras manifestações, é analisadas e difundidas com o uso de referenciais metodológicos oriundos de áreas como a etnografia, a etnolinguística, a geografia, mas, principalmente, a etnomusicologia. Para Nattiez (2016) este campo do conhecimento está ligado à musicologia, antropologia e etnologia, com foco no “estudo da música de diversos grupos étnicos e comunidades culturais de todo o mundo”. Neste caso, a ênfase do Núcleo se dá com mais intensidade no estudo rítmico e percussivo, trabalhando, principalmente, as relações existentes entre a diáspora de grupos étnicos africanos em direção à países da América Latina. A análise dos ritmos brasileiros em contraposição às tradições africanas traz informações valiosas sobre o processo de migração forçada experienciado por escravizados africanos ao longo da história brasileira, contribuindo para o entendimento e fortalecimento da cultura de matriz afrodescendente no país, uma vez que parte dos registros históricos dos grupos africanos que aqui chegaram foram transfigurados, perdidos e apagados ao longo do tempo.

Este trabalho realiza, portanto, um estudo de caso que possibilita o exercício de reflexão prática acerca das atividades desenvolvidas pelo NECUP, com o objetivo principal de analisar a constituição de uma cadeia produtiva que engloba agentes criativos e de outros setores da economia da cidade, reverberando em impactos culturais e econômicos na capital mineira. Nos parece importante apontar que, apesar do conhecimento empírico acumulado ao longo do processo de gestão da referida associação, muito ainda há para ser explorado em relação à temática. Num primeiro plano, a identificação de uma cadeia produtiva passa pela análise do processo de produção, circulação, distribuição e consumo de bens e serviços culturais que envolvem uma variada gama de agentes e instituições. Esta complexa rede movimenta uma série de elementos cujo potencial demanda o uso de técnicas de pesquisa que possam revelar em um formato científico as potencialidades advindas da atuação de um centro cultural, aqui como um ponto fixo no espaço capaz de gerar fluxos de informação e trabalho que se desdobram na constituição de valores econômicos, culturais, políticos e sociais (SANTOS, 1996).

Para Tomé (2012) a análise da gestão de espaços culturais independentes deve partilhar de práticas alinhadas com as políticas culturais brasileiras, incluindo a legislação e os diferentes programas disponíveis nas três esferas de governo. Seus modelos de gestão se utilizam de técnicas diversas, variando no tempo e no espaço de acordo com a localidade, em constante interação com as atividades produzidas no território por artistas, entidades e poder público. As formas de gestão dos centros culturais podem ser utilizadas como fonte de conhecimento para aperfeiçoamento de políticas culturais, por exemplo, na medida em que tais experiências se encontram no plano do lugar, mais próximo às cadeias locais. Acreditamos, desta forma, que o histórico de atuação e a reflexão sobre as formas de gestão e organização do NECUP se constituem em um objetivo secundário com o qual buscamos dialogar ao longo do trabalho.

As relações territoriais estabelecidas pelo centro cultural se configuram como ponto de partida para uma análise que permita explorar e trazer reflexões sob a égide científica para o tema em questão. O estudo de caso, então, com a descrição das atividades realizadas, seus pontos de destaque e dificuldades encontradas no percurso, traz um aspecto importante para a caracterização de uma cadeia produtiva. Contudo, constatamos ser necessário um desenvolvimento maior das informações e métodos para avaliação de impacto cultural e econômico de pequenas unidades produtivas, ponto que destacamos no último capítulo do trabalho.

Ao tomarmos o problema em questão de forma objetiva, pode-se afirmar que o tema de pesquisa analisa a atuação, dinâmicas e impactos econômicos e culturais relacionados a um centro cultural específico em uma localidade específica. Não se pretende, portanto, por meio da análise de um caso específico, chegar a uma conclusão definitiva sobre a dinâmica econômica e cultural de todos os centros culturais existentes na capital mineira. Como nos indica Tozi, “considerar a pseudoconcreticidade (o aspecto fenômeno) como a coisa mesma é um erro metodológico” (TOZI, 2012, p. 03). A particularidade do caso, pelo contrário, deve ser explorada para permitir outras análises de casos semelhantes, buscando relações e fenômenos em comum. Apesar da relação próxima do autor com o tema central, esperamos que a partir dos dados apresentados seja possível identificar desdobramentos e caminhos para a discussão da temática dos centros culturais numa escala municipal.

A questão-problema acaba nos levando à identificação e reflexão acerca das atividades desenvolvidas pelo NECUP e, principalmente, como elas se relacionam com agentes culturais,



governo, instituições privadas, sociedade civil organizada, população, dentre outros, gerando de fato impactos do ponto de vista cultural e econômico.

Como nos indica Santos (1996), o atual estágio do modo produção capitalista é viabilizado, principalmente, pela unicidade da técnica, a convergência dos momentos e o conhecimento do mundo como um todo. A informação, elemento central na evolução dos meios técnicos que viabilizam o processo conhecido como globalização, se mostra de grande valia para o entendimento do mundo como se apresenta, possibilitando uma análise que vai da totalidade ao lugar.

Neste contexto, os espaços culturais apresentam considerável relevância. Na medida em que participam de múltiplas maneiras dentro do processo de produção, circulação, distribuição e consumo de bens e serviços culturais, torna-se importante discutir sobre suas atividades e os consequentes impactos sobre a cadeia da cultura, em especial aqui destacados em termos econômicos e culturais. O papel dos centros culturais na constituição destas cadeias passa pela análise de como se dá o papel do Estado para seu fomento, a relação com coletivos e artistas especializados no território, empresas e agentes do mercado privado e a formação de público. A análise das políticas públicas voltadas para estes, com ênfase no município de Belo Horizonte/MG, se configura em um segundo objetivo específico deste projeto.

A delimitação temporal e espacial aqui proposta nos auxilia na construção de um terceiro e último objetivo específico. A cadeia produtiva dos centros culturais de Belo Horizonte, uma vez local, possui características próprias e que não podem ser desconsideradas em nossa análise. A influência do meio local tem relação direta com a atuação do NECUP ao longo dos últimos anos. A metodologia de análise territorial auxilia a visualização dos usos do território pelos agentes econômicos e culturais locais ligados ao Núcleo. O estudo de caso, uma vez territorializado, é influenciado pelo meio social em que está inserido, sendo determinado pela sucessão de modos de produção ao longo do tempo. Daí a importância da historicidade e análise do território, sem, contudo, desviar o olhar do futuro.

O objeto de análise é o presente, sendo a análise histórica apenas o indispensável suporte à compreensão de sua produção. Nesse caso, é importante levar em conta que não se trata de efetuar uma prospecção arqueológica que seja, em si mesma, uma finalidade. Trata-se de um meio. Isso não nos desobriga de buscar uma compreensão global e em profundidade, mas o tema de referência não é uma volta ao passado como dado autônomo na pesquisa, mas como maneira de entender e definir o presente em vias de se fazer (o presente já completado pertence ao domínio do passado), permitindo surpreender o processo e, por seu intermédio, a apreensão das tendências, que podem permitir vislumbrar o futuro possível e as suas linhas de forças. (SANTOS, 1985, p. 32)

Ao aproximarmos a noção espacial da territorialização do processo produtivo por meio do uso privilegiado deste pelos agentes econômicos e sociais ao longo do tempo, constituindo, nos países em desenvolvimento, circuitos da economia urbana ligados à uma esfera superior e inferior (SANTOS, 2008), acreditamos que esta é uma ferramenta analítica de elevado potencial em termos de produção de informações que auxiliem no processo de gestão e regulação do território, tal qual já experienciado pela administração pública de Belo Horizonte. A análise espacial, tão cara à ciência geográfica, é aqui explorada para atingir o terceiro objetivo específico.

Em termos de relevância, acredita-se que a pesquisa traz elementos que contribuem, num primeiro momento, para o estreitamento da relação entre a ciência econômica e geográfica, disciplina na qual o autor possui formação como bacharel. A dimensão analítica proposta inclui importantes conceitos que são compartilhados por ambas, como o desenvolvimento de cadeias produtivas nos territórios, a configuração de circuitos de cooperação entre agentes, a complementaridade entre a dimensão econômica, política e cultural, dentre outras, em interface com os plurais estudos ligados à temática da cultura, atendendo à importância destacada por Sheppard e College (2014) a respeito da mensuração de impactos econômicos e sociais de organizações culturais.

A revisão bibliográfica indica que o material disponível acerca da pluralidade de centros culturais no país ainda é incipiente, principalmente no que tange aos centros culturais de caráter independente. Tais experiências nos parecem ter sido ainda pouco aproveitadas, a despeito do importante papel desempenhado por estes na construção de cadeias produtivas no setor da cultura, em especial para Belo Horizonte/MG. Silva *et al.* (2013) indica que, em sua maioria, os estudos acerca de centros culturais no Brasil apresentam noções descritivas e normativas sobre o processo de produção cultural normatizada, vinculando o tema a espaços culturais que possuem um certo nível de planejamento para a sua implantação. Pretende-se, portanto, contribuir para diminuir tal lacuna através das reflexões aqui empreendidas, desdobradas em uma série de ações que compilamos ao fim do trabalho e que servirá de base para a continuidade de pesquisas na área.

A análise documental também se configura como importante instrumento de pesquisa no trabalho. A revisão bibliográfica auxiliou na delimitação, principalmente, das lacunas que poderão ser exploradas ao longo do percurso, criando substratos para estabelecer comparações e análises junto aos dados empíricos referentes ao objeto de estudo, contribuindo para a adição de conhecimento aos campos de trabalho. De acordo com Milan (2016, p. 26) é recente o

desenvolvimento prático de políticas de fomento às atividades criativas e culturais no país. Ainda se torna necessário o desenvolvimento de metodologias que auxiliem, principalmente, na construção de indicadores que possam mensurar o impacto dos processos e resultados das experiências artísticas e políticas culturais junto ao território. Acredita-se que este trabalho, ao analisar um elemento de uma cadeia produtiva territorializada, contribui para o avanço nas discussões de políticas públicas voltada ao segmento dos centros culturais independentes no país, e em especial na capital mineira.

Foram aplicadas entrevistas de profundidade junto agentes culturais que participaram ativamente do processo de construção da associação, como forma de absorver informações características do objeto de pesquisa e que não tiveram semelhanças encontradas junto à checagem bibliográfica, trazendo informações que dialogam com o contexto em questão. As entrevistas semiestruturadas também realizadas, por outro lado, buscam agregar visões externas que auxiliem na identificação e dinâmica estabelecida pelo NECUP em seu contexto de atuação, na medida em que permite aos interlocutores um livre posicionamento, garantindo a participação em seus próprios termos. O recorte espacial e temporal traduz a dimensão local a qual o trabalho se insere, sendo, desta maneira, ponto crucial para diferenciar as relações aqui estabelecidas em relação ao meio geográfico local e global.

Destaca-se que as técnicas de pesquisa escolhidas têm como objetivo consolidar o corpus empírico construído por meio da junção dos contextos teórico e empírico. Estes buscaram ser desenvolvidos de forma coerente, trazendo dados que permitam propor respostas à pergunta chave que norteia o trabalho. Milan (2016) nos indica que o fato das atividades e empreendimentos culturais e criativos se constituírem de forma específica em suas cadeias produtivas em relação à sua localidade "dificulta a construção de métricas precisas de caráter mais generalista. Por isso os indicadores podem proporcionar apenas mensuração indireta, imperfeita e incompleta (indicam estados ou estágios específicos apenas, não determinam). A cultura em particular possui uma dimensão qualitativa que não se pode mensurar."

O primeiro capítulo se dedica, num primeiro momento, a uma revisão conceitual e bibliográfica, com imbricações em comum para as ciências econômicas e geográficas em seus respectivos estudos das atividades culturais. Para Gentino (2008) "muito se fala em transversalidade da cultura, ou seja, sua capacidade de potencializar o entendimento de diferentes realidades a partir do caráter de suas interfaces com os mais diferentes ramos científicos, o que a

torna uma área bastante complexa”<sup>1</sup>. Trabalha-se a expansão do conceito de economia criativa, sua dimensão espacial que vai da constituição de cadeias globais até o âmbito do lugar.

Os centros culturais são então destacados em sua pluralidade. Trazemos tipologias que auxiliam na delimitação conceitual dentro de um vasto campo de possibilidades no que tange às atividades culturais. A revisão de estudos e políticas públicas voltada a este segmento traz um parâmetro geral do contexto territorial. Este, o território, é tomado como componente importante na discussão na medida em que as diferentes espacializações regidas pelas regras do capital acabam por influenciar na constituição de cadeias, atendendo aos interesses do sistema hegemônico de produção.

Na segunda parte mergulha-se no estudo de caso do NECUP. Desde a história que dá origem à constituição do centro cultural, passando pelas atividades realizadas, a forma de organização até a constituição de toda uma cadeia que engloba agentes de diferentes setores da economia. A cultura popular se mostra como importante ativo criativo para a ativação de uma cadeia produtiva de valor. A diversidade de manifestações, públicos, conexões territoriais, dentre outras características, são exploradas para tecer um panorama acerca do objeto de pesquisa.

Concordamos com Alves (2014), para quem a análise do território de uma grande capital brasileira por meio da compreensão do circuito artístico e cenas nele existentes é um processo necessário para o desenvolvimento cultural e econômico no contexto brasileiro. Refletir sobre a constituição e espacialização destes circuitos auxilia na constituição de políticas públicas que atendam à realidade concreta, resultado e condicionante do "[...] processo de espacialização de normas, materialidades, ações, e formas, que a partir de seus usos mediados pela técnica, configuram o espaço geográfico e os seus lugares na metrópole." (ALVES, 2014, p. 29).

A práxis acadêmica em consonância com o conhecimento empírico dos agentes que participam das cadeias produtivas no Brasil é uma comunhão que vem ganhando força na produção literária e cultural brasileira. Corroboramos com Santos (2000, p. 71), para quem o ato da pesquisa carrega a missão de "gerar possibilidades de construção do futuro a partir da necessidade de criação de uma visão própria do Terceiro Mundo". Refletir sobre as experiências culturais brasileiras é um passo fundamental para o desenvolvimento cultural e econômico da sociedade, ao qual deixamos nossa contribuição.

---

<sup>1</sup> “Formas de representação da cultura em trabalhos científicos, produção simbólica externada em bens culturais de natureza material ou imaterial; cultura como forma de economia criativa e subsidiária do desenvolvimento sustentável; cultura como suporte na construção de identidades; diversos conceitos e interfaces multidimensionais.” (GENTINO, 2008, p. 69)

## 2 CENTROS CULTURAIS E TERRITÓRIO

Nesta primeira sessão trazemos a revisão bibliográfica necessária para o embasamento da análise pretendida, culminando na análise do papel dos centros culturais dentro do contexto da produção cultural no município de Belo Horizonte. Os preceitos utilizados buscam criar um arcabouço teórico que se aproxima dos objetivos da pesquisa, permitindo um substrato de ação e análise que vai de encontro aos objetivos estabelecidos.

### 2.1 A DIMENSÃO ESPACIAL DA ECONOMIA CRIATIVA

Os estudos envolvendo a cultura no âmbito das ciências sociais têm ganhado uma amplitude diversa nas últimas décadas. As interpretações acerca da dimensão cultural da vida humana são objeto de análise e se incorporam às pesquisas de diferentes disciplinas científicas, de acordo com a necessidade metodológica do pesquisador. A bibliografia indica que a multiplicidade do conceito é perpassada pela ciência geográfica (RUBIM, 2007a; CRAVEIRO, 2017; OLIVEIRA, 2020) e pela ciência econômica (CASTELLS, 2005).

A natureza da vida social, perpassada por relações entre agentes que se espacializam no território, é reprodutora de símbolos que comportam códigos, normas, valores e diferentes visões de mundo. As ciências sociais, em especial a Geografia, vem discutindo o papel que as questões territoriais e espaciais desempenham nas relações das sociedades a nível mundial. Na medida em que estas passam a ser regidas por distintos modos de produção que se fizeram hegemônicos ao longo do tempo histórico, as atividades econômicas desempenham papel regulador face às demais dimensões humanas, tais como a cultural, a social e a política. O componente espacial assume papel de representação da ciência geográfica na busca pela construção de uma metaciência que permita, cada vez mais, uma análise que aproxime os esforços intelectuais no campo das ciências sociais na apreensão da totalidade de um mundo com caráter global (SANTOS, 1996).

A globalização, para Milton Santos (2001, p. 02), trata-se de uma metáfora que explica as dinâmicas e processos do tempo histórico atual, cuja "perspectiva de uma sociedade global articula economia, tecnologia, política, cultura, sociedade e espaço". A revolução tecnológica, advinda do avanço técnico no campo da microeletrônica e dos meios de comunicação, vem produzindo reordenamentos no espaço geográfico em escala mundial. A transterritorialidade mostra-se um

fenômeno que elucida a dinâmica de ação dos atores transnacionais, configurando novas relações de poder aos lugares e agentes que são influenciados pelo processo. Esta composição dialética de diversidades, tensões e contradições, articula os territórios em uma escala que vai do global ao local, sendo característica do mundo contemporâneo.

A exploração do território enquanto conceito ou categoria é ampla dentro das ciências sociais. Tem usualmente seguido a tradição geográfica clássica, onde este era tido como anteparo para estudos regionais de características do espaço físico, suas localidades e delimitações políticas. Autores como Sousa (2009) e Tozi (2012) corroboram com a perspectiva de que os estudos do geógrafo brasileiro Milton Santos a partir dos anos 1960 provocaram um novo paradigma para o território a partir de seus usos, que são regidos pela informação de acordo com o sistema de produção hegemônica capitalista em um período histórico de intenso desenvolvimento tecnológico.

A esta complexa relação Santos denomina meio técnico-científico-informacional, principal característica do Espaço Geográfico (SANTOS, 1996), também sinônimo de Território Usado (SANTOS, SILVEIRA, 2001). O autor indica que o espaço geográfico se coloca como a principal categoria de análise da Geografia, sendo constituído pela confluência entre o meio natural e o uso do território pelos agentes sociais, econômicos e culturais. Tal uso se dá de forma diferenciada, com a ocupação privilegiada de agentes econômicos em porções estratégicas dos territórios ao longo do tempo<sup>1</sup>. Esta dinâmica é regida por um sistema de objetos e um sistema de ações<sup>2</sup> (SANTOS, 1996).

O sistema de objetos constitui-se nos aparatos técnicos que foram fundamentais para a expansão das sociedades humanas ao longo do tempo. O desenvolvimento de novos artefatos vem

---

<sup>1</sup> “O uso privilegiado do território se dá em função das forças hegemônicas. Estas, por meio de suas ordens, comandam verticalmente o território e a vida social, relegando o Estado a uma posição de coadjuvante ou de testemunha, sempre que ele se retira, como no caso brasileiro, do processo de ordenação do uso do território. Então, sob o jogo de interesses individualistas e conflitantes das empresas, o território acaba sendo fragmentado. Na ausência de uma regulação unificadora do processo social e político, o que se impõe é a fragmentação social e geográfica também como um processo social e político.” (SANTOS, SILVEIRA, 2001, p. 23)

<sup>2</sup> “De acordo com as teorias de Santos, esta complexa relação envolve os sistemas técnicos, que se configuram a partir dos circuitos espaciais de produção à normatização imposta pelo Estado, chamada tecnosfera, e as relações interpessoais, como desejos, comportamentos, processos identitários e hábitos das populações, denominada psicosfera. A interação entre tais elementos cria sistemas comandados pelo modo de produção hegemônico, p. o sistema de objetos, resultado das combinações e relações da tecnosfera, e o sistema de ações, elemento conjectural de integração da psicosfera. Estes são compostos por subsistemas que vão se relacionando entre si até a escala do lugar, onde de fato se diferenciam pela interação do modo global com questões locais. Assim, considera-se que a influência das forças dominantes se dá como um impulso, que de fato não se materializa em si nos lugares, mas influenciam os agentes internos de acordo com as verticalidades impostas ao território.” (OLIVEIRA, 2020, p. 26)

promovendo o crescimento acelerado da competitividade capitalista. O sistema de ideias, por sua vez, reúne os valores, símbolos e aspectos envolvidos nas ações dos agentes sociais. É responsável por agregar valor aos objetos<sup>3</sup>. Esta composição é determinada, de acordo com Santos (1996), por três dimensões, a cultural, a econômica e a política. A interação entre os elementos deste sistema se manifesta na escala dos lugares, constituindo os territórios.

Com a evolução dos meios técnicos no século XX, a fragmentação da divisão internacional do trabalho levou a uma difusão das inovações tecnológicas ao redor do planeta. Estas, induzidas pelos países desenvolvidos, se fundem ao território local e por sua vez produzem novas inovações, num ciclo constante. O avanço da tecnologia nos últimos cinquenta anos tem permitido a aceleração das inovações na escala dos lugares, fruto da valorização da identidade cultural e seus processos de diferenciação. A cultura passa, então, a ser considerada como fator importante para a reprodução e difusão das transformações tecnológicas, criando uma cadeia produtiva onde a criatividade, a genialidade artística e os processos técnicos modernos se fundem para a produção de valor econômico e social.

Santos (2012, p. 61) reconhece que "[...] a cultura e a territorialidade são, de certo modo, sinônimas". A primeira lida com a constituição simbólica e material manifestada na vida cotidiana dos grupos sociais, na mesma medida em que a territorialidade se configura num processo de ocupação e uso do território. O sentido dualista de cultura ao qual nos referimos corrobora com a concepção de Isaura Botelho (2001), para quem o conceito transita entre a perspectiva antropológica e sociológica. Para a autora, há de se distinguir a cultura da vida social cotidiana em contraposição àquela que se organiza em circuitos de produção. A diversidade de manifestações, classes sociais, etnias e aspectos inerentes a uma concepção antropológica de cultura apresentam um sentido mais amplo, onde há a preocupação com a diversidade, as minorias e a sociedade de forma geral. Tal processo é marcadamente iniciado por Gilberto Gil à frente do Ministério da Cultura (MinC) no primeiro mandato do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, em 2003. Sua atuação na pasta englobou uma concepção de cultura pautada em três esferas, a econômica, a cidadã e social (RUBIM, 2007), com o desenvolvimento de programas que obtiveram elevada relevância na construção de políticas de estado para a cultura brasileira.

---

<sup>3</sup> “Se o homem, por meio de seu trabalho, não transmite vida à coisa, o objeto permanecerá sempre técnico e não econômico.” (SANTOS, 2009, p. 83)

Por outro lado, a dimensão sociológica dialoga de forma mais direta com a organização das atividades produtivas da cultura, promovendo a interação entre agentes culturais autônomos e coletivos, de caráter estatal ou privado. Desta forma, torna-se objeto de instrumentos de gestão e políticas públicas. Para a autora, “[...] essa dimensão é operacionalizada pelo aparato governamental da área cultural por meio da criação de um ‘circuito organizacional’ voltado para o estímulo à produção, à circulação e ao consumo de bens culturais” (BOTELHO, 2001).

No Brasil, diversas correntes têm produzido concepções notáveis no que concerne aos direitos culturais, ao acesso e respeito à diversidade dos modos de vida e a manutenção de suas identidades como garantia da dignidade humana. A capacidade do ser humano em realizar sua plenitude numa perspectiva cidadã passa pela defesa de sua cidadania cultural (CHAUÍ, 2006). A autora nos indica que a chamada democratização cultural, entendida como o processo de promover o acesso da população a bens e serviços culturais, principalmente em função da atuação do Estado, é elemento indispensável para atingir tais objetivos. Neste sentido, a constituição de circuitos e ciclos produtivos ligados à cadeia da cultura é elemento central dentro da discussão.

A expansão das redes radiofônicas, o crescimento do mercado editorial e a expansão do cinema como principal área cultural do mundo após a Segunda Guerra marcaram o desenvolvimento das indústrias culturais até a segunda metade do século XX. Em 1968 tem-se início um processo para a construção de políticas culturais internacionais, com uma visão ampliada de cultura, com forte influência na questão da diversidade.

Numa perspectiva da internacionalização, a cultura ganha força pelo papel desempenhado pela UNESCO na promoção de questões como a diversidade cultural enquanto valor e direito social. Os esforços na criação de um marco normativo internacional resultaram na promulgação da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais da Diversidade Cultural<sup>4</sup> em 2005 (MIGUEZ, 2011, p. 65). A convenção toma como concepção a ideia de que os bens culturais possuem um valor duplo, a dimensão simbólica e a econômica (UNESCO, 2005).

Na mesma perspectiva, baseada na concepção de valor de uso e valor de troca de Harvey, Albinati (2019) indica que dentro das relações de produção econômica e reprodução da vida social, tal visão pode ser aplicada pelos estudos da cultura considerando seu valor de uso, servindo de

---

<sup>4</sup> "Apesar da Convenção buscar equacionar as forças para o comércio de bens e serviços culturais a nível internacional, buscando sua complementaridade em relação aos outros tratados da OMC (e não sua subordinação), o mesmo não tem poderes para aplicar sanções, como ocorre com os demais acordos da OMC." (MIGUEZ, 2011, p. 67)



meio de existência e simbologia às pessoas que a praticam, e na perspectiva de cultura como valor de troca, servindo a quem dela desfruta e consome.

Podemos, segundo Daniel Mato (2008), a partir desta dimensão dual de cultura, considerar que as atividades culturais são capazes de gerar valor econômico a partir da constituição de cadeias produtivas, que no seu conjunto são denominadas indústria cultural, assim como as indústrias ligadas aos outros segmentos econômicos também podem ser estudadas pela perspectiva cultural<sup>5</sup>.

Ao longo da história do pensamento econômico, a cultura perpassa por diferentes interações. Segundo Gentino (2008) o pensamento clássico de autores como Adam Smith e David Ricardo tinham na cultura uma forma de expressão do ócio e do lazer, não sendo caracterizada como uma atividade produtiva que, portanto, poderia ser mensurada em termos econômicos. Para Rubim (2007b), na passagem da modernidade para a contemporaneidade percebe-se que as atividades culturais passam a ganhar grande repercussão, principalmente a partir das primeiras cadeias produtivas nacionais e internacionais ligadas às indústrias culturais e criativas em desenvolvimento.

Recorremos a Benjamim (1987) que indica a expansão da ação do capital não apenas na circulação de bens culturais, mas também nas etapas de concepção e produção. Santos (2001) alerta para os objetos na era contemporânea serem, antes de tudo, dotados com a ideologia do modo de produção hegemônico. Tal aceção, juntamente com a evolução dos meios técnicos, torna a cultura e sua produção como fator de reprodução do capital de forma inicialmente mercantil, passando pelo formato industrial até a financeirização tecnológica que perpassa o mundo atual. A tecnologização de seus bens e serviços permite que sejam produzidos em série, mesmo que em algum momento não esteja a serviço da comercialização, gerando cadeias de valor com adição de valor agregado direta ou indiretamente.

De acordo com Rubim (2019), a relação entre a ciência econômica e os estudos da cultura encontrou distintas denominações como forma de analisar a "culturalização da mercadoria e da economia como um todo". Desta forma, a valorização na percepção da cultura enquanto dimensão simbólica que alimenta a criatividade para a formação de valor tem sido uma tendência nos estudos recentes sobre o tema.

---

<sup>5</sup> "A metodologia para análise de diversas indústrias sob o viés cultural tem como premissa a pesquisa sobre produtos, impacto, publicidade e mercado, além de pensar nos contextos de cada local para determinar a influência cultural das diferentes indústrias. A análise deve ser feita de forma multidisciplinar, com cada estudioso podendo se utilizar de categorias inerentes a seu campo de atuação." (MATO, 2008, p. 39)

O imbricamento crescente entre cultura e economia, através das reflexões de diferenciados autores e teorias, muitas vezes, têm destinado à cultura uma centralidade na nova conformação econômica do século XX. Tal articulação - retida por meio de noções como indústrias culturais, indústrias criativas e outras - tem mobilizado um conjunto não desprezível de problemas a serem enfrentados. Desvelar o efetivo lugar da cultura na nova economia e delinear novas possibilidades desta interface para as políticas culturais, aparece como outro novo e grande desafio. (RUBIM, 2019, p. 99)

Desta conjunção entre os estudos na área cultural e as ciências sociais, surgem linhas de pensamento que trabalham a concepção de economia criativa e suas indústrias. A bibliografia sobre o tema tem crescido vertiginosamente no decorrer dos últimos anos. Apesar do consenso acerca da amplitude de atividades que compõem o campo, a centralidade da criatividade humana, sua capacidade de inovação, de geração de propriedade intelectual e de promover a evolução tecnológica é um elemento fundamental. Para sua materialização, sendo esta física ou digital, ativa-se uma cadeia de agentes econômicos e sociais que atuam de forma competitiva e integrada no território mundial. A criação e adição de valor originária deste processo tem sido apontada como fator de desenvolvimento capaz de impactar a vida das sociedades a nível global.

Valiati e Cauzzi (2016) descrevem três movimentos importantes para a evolução do pensamento científico ligado à economia criativa. Estudos realizados nos Estados Unidos, na Austrália e no Reino Unido são apontados pelos autores como distintos no que tange aos processos e formas de análise sobre o tema. Nos Estados Unidos, a economia criativa e suas indústrias são analisadas pela perspectiva da ocupação e remuneração laboral e da dinâmica dos contratos, dada a importância da propriedade intelectual. Richard E. Caves e Richard Florida despontam como seus principais expoentes.

Os estudos no Reino Unido se consolidam a partir da década de 1990, quando o termo indústrias-criativas foi utilizado pelo governo para definir e analisar os impactos diretos destas atividades sobre a economia inglesa (UNCTAD, 2022). As diversas indústrias cujas atividades tinham a criatividade como força motriz passaram a ser estimuladas como políticas de Estado naquele país, contribuindo para o debate de seus impactos e cadeias a nível mundial. O inglês John Howkins (2001) estabeleceu o conceito de economia criativa, sobre o qual defende que o uso das ideias leva a um processo de criação simbólica que estimula e potencializa a inovação, tornando-se um modelo de desenvolvimento pautado na capacidade econômica das propriedades intelectuais num contexto de economia local.

O governo australiano publicou o dossiê *Nação Criativa: Política Cultural e Comunidade* (*Creative Nation: commonwealth cultural policy*) cujo objetivo era a defesa de investimento na política de cultura estatal como fonte para estimular o desenvolvimento do país. O programa contou com a inclusão de áreas que usualmente não se enquadram dentro da política cultural, como a televisão, o design e a moda (RUBIM, 2019).

Uma outra linha de pensamento inglesa, contudo, tece considerações influenciadas pelos estudos no campo cultural e da economia política, com uma análise crítica destes processos. Corroboramos com tais iniciativas na medida em que se faz necessário a análise de como os elementos do campo da economia criativa contribuem ou não para o atual quadro de desigualdade e fragmentação social da sociedade contemporânea.

No Brasil, autores como Moller e Valiati (2016), Rubim (2019), dentre outros, realizam pesquisas em escala crescente sobre o tema. Para Rubim (2019, p. 106), "[...]a economia criativa envolve um sistema de criação, produção, distribuição e consumo de bens e serviços que agregam arte, cultura e tecnologia". Os insumos necessários à dinâmica da cadeia produtiva a ela associada são a criatividade, o talento, o conhecimento teórico e as potencialidades do contexto (HOWKINS, 2001).

No âmbito internacional, a Conferência das Nações Unidas para Comércio e Desenvolvimento (UNCTAD, na sigla em inglês) aponta que as definições de economia criativa e suas indústrias variam de acordo com diferentes classificações de países e organizações internacionais. Contudo, o caráter multidimensional da criatividade a coloca como elemento central dentro da discussão. A entidade divide a concepção de criatividade em três dimensões, a criatividade artística, com potencial de gerar ideias e interpretações do mundo expressos em textos, sons e imagens; a criatividade científica, movida pela busca do conhecimento, e; a criatividade econômica, caracterizada pela dinâmica dos processos em torno da inovação tecnológica, publicidade, práticas empresariais e com forte influência no desenvolvimento do conhecimento gerado por meio de investimentos em capital humano (UNCTAD, 2010).

Mais recentemente, no Relatório Geral da Economia Criativa (UNCTAD, 2022), a economia criativa é descrita como sendo um conjunto de indústrias que instauram ciclos de criação, produção e distribuição de bens e serviços onde o capital intelectual e a criatividade se destacam como principais elementos. Os ciclos são compostos por atividades que se baseiam no conhecimento e possuem potencial para a produção de bens tangíveis, assim como serviços

oriundos de linguagens artísticas ou patrimônio intelectual, capazes de gerar conteúdo criativo, valor econômico e atender a objetivos mercantis.

Para os fins metodológicos da pesquisa, adotaremos a classificação da UNCTAD (2010) que divide as indústrias criativas em quatro grandes grupos, conforme quadro abaixo:

**Figura 1 – Classificação das atividades criativas segundo a UNCTAD (2010)**

<b>Patrimônio</b>	Sítios culturais: sítios arqueológicos, museus, bibliotecas e exposições Expressões culturais tradicionais: artesanato, festivais e celebrações
<b>Artes</b>	Artes visuais: pintura, escultura e fotografia Artes cênicas: teatro, música, circo e dança
<b>Mídia</b>	Artes, publicações e mídia impressa: livros, imprensa e outras publicações Audiovisual: cinema, televisão, rádio e outras formas de audiodifusão
<b>Criatividade Funcional</b>	Design: gráfico, de interiores, moda, jóias, brinquedos Serviços criativos: arquitetura, publicidade, P&D, serviços digitais e outros serviços criativos relacionados Novas mídias: softwares, games e conteúdo digital criativo

Fonte: Adaptado de UNCTAD (2010).

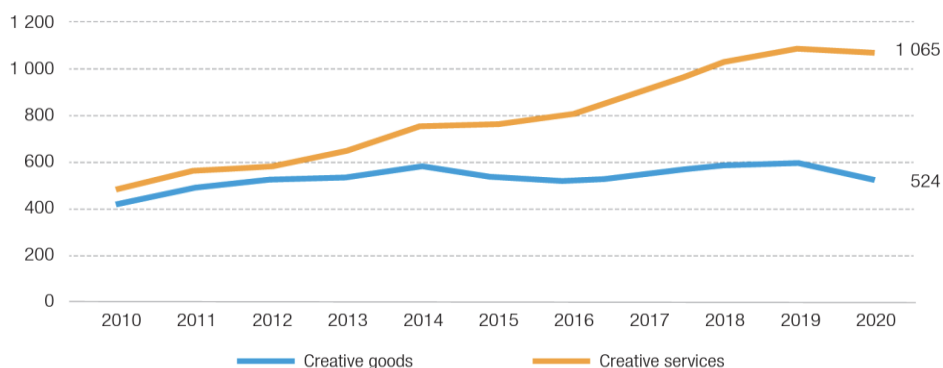
Os teóricos do campo da economia criativa indicam que o destaque do segmento no mundo contemporâneo se dá em função do modelo de produção descentralizado, multipolar e consideravelmente mais flexível e dinâmico, em contraposição ao modelo industrial, com uma concepção rígida e linear. Este é um fator relevante para o favorecimento de novas formas de financiamento e comércio entre as nações a nível internacional. Para Santos (1985, p. 45) as relações nas ciências sociais têm nas dinâmicas do Estado a sua perspectiva de estudo mais indicada, uma vez que esta é "[...] a unidade espacial mediadora entre as forças externas e os elementos internos do território".

De acordo com a UNESCO (2022) o setor criativo corresponde por 3,1% do Produto Interno Bruto (PIB) a nível global e cerca de 6% dos empregos registrados no mundo. A exportação de bens e serviços criativos<sup>6</sup> tem sido fonte para a geração de valor na economia global, com destaque nos últimos anos para o aumento nos segmentos de software, pesquisa e desenvolvimento e a chamada "desmaterialização" (com a digitalização de alguns produtos, autores vem

<sup>6</sup> No Relatório Geral da Economia Criativa da UNCTAD (2022), a categorização de bens e serviços culturais buscou compatibilizar diferentes metodologias de forma a estabelecer um parâmetro de análise. Em termos de bens criativos, a entidade elaborou uma lista com cento e noventa e sete produtos que são classificados em, p. artesanato; audiovisual; design; novas mídias; artes performáticas; publicações e artes visuais. No que tange aos serviços, de forma a se aproximar das classificações utilizadas pelos países, consideram-se as áreas de pesquisa e desenvolvimento; software; audiovisual; informação; publicidade, análise de mercado e arquitetura, e; serviços culturais, recreacionais e patrimoniais (UNCTAD, 2022).

considerando-os como novos serviços criativos), assim como o fato de a coleta de dados detalhados referentes às categorias e subcategorias terem apresentado melhoras nos últimos anos.

**Figura 2 – Exportações globais de bens e serviços criativos entre 2010 e 2020**  
Global exports of creative goods and services, 2010–2020  
(Billion US\$)



Fonte: UNCTAD (2022, p. 35).

De forma geral, o aumento é menos significativo quando verificamos o crescimento dos bens criativos para o mesmo período. O relatório constata que a partir de 2010 os países em desenvolvimento superam aqueles chamados desenvolvidos nas exportações de bens, correspondendo a 56% do total (UNCTAD, 2022, p. 48). Apesar disto, os maiores países exportadores e importadores de bens culturais são aqueles ditos desenvolvidos, concentrando cerca de dois terços do total<sup>7</sup>. A área de maior volume de exportações é o design (62%), seguido de novas mídias (13,4%) e artesanato (8%).

No que tange à exportação de serviços, o relatório indica que a medição para este tipo de atividade é complexa, na medida em que envolve diferentes classificações ao redor do mundo. A disponibilidade de dados, principalmente nos países em desenvolvimento, é escassa. O método utilizado foi, portanto, em grande parte, estimado, tendo sido indicado como "experimental" (UNCTAD, 2022). Os dados indicam que o volume comercial se tratando de serviços criativos é praticamente o dobro em relação aos bens. As exportações saíram da casa de US\$487 bilhões em 2010 para US\$1,1 trilhões em 2020, sendo a taxa de crescimento do setor em relação aos outros

<sup>7</sup> Cerca de 32% das exportações são realizadas pela China, de longe o maior patamar. Estados Unidos com 7% e Itália com 5% vem em seguida. Dos dez maiores exportadores, cinco são nações da Ásia, quatro da Europa e uma da América do Norte. América Latina e Caribe representam cerca de 3%. (UNCTAD, 2022).

serviços da economia global. Em 2019, 17,4% de todos os serviços correspondiam às atividades das indústrias criativas. Cerca de 82% das exportações são realizadas por países desenvolvidos<sup>8</sup>

Destaca-se que os dados a nível global apresentam discrepâncias quanto à distribuição espacial dos principais agentes. É possível verificar a concentração razoável no quesito exportação de bens, e uma concentração acentuada no que diz respeito à exportação de serviços. Esta última, pautada nas chamadas *soft skills*, com o conhecimento sendo o ativo principal na concepção do serviço, evidencia como os países desenvolvidos se encontram em patamares mais elevados no que diz respeito à evolução tecnológica, educação, inovação, dentre outros, impondo dificuldades práticas aos países em desenvolvimento.

Developing countries face several barriers to participating in services trade, including creative services. Firstly, the lack of fundamental skills and infrastructure can hinder developing economies from becoming competitive players in creative services. The world's most significant exporters of creative services, both developed and developing economies, score high in indicators that measure human capital, physical, and digital infrastructure. Secondly, developing countries face services trade restrictions, and access to the most important creative services markets remains governed by commitments in the World Trade Organization's (WTO) General Agreement on Trade in Services (GATS). However, WTO members have so far made limited use of the GATS to encourage the removal of trade restrictions or to guarantee existing levels of access. Multilateral services commitments - including creative services - are, overall, modest. (UNCTAD, 2022, p. 6)

Para Valiati e Cauzzi (2016, p. 188) o período atual corresponde ao paradigma da sociedade pós-industrial, "[...] baseada na informação, portanto, ligada mais a serviços do que produtos". A nova divisão internacional do trabalho altera as cadeias de produção globais, com a evolução na produtividade das indústrias de bens manufaturados, a diversificação da oferta aliada ao crescimento do setor de serviços e o impacto da tecnologia, cuja espessura técnica se desenvolve em níveis cada vez mais elevados. A expansão do trabalho intelectual supera o aumento da circulação de bens como principal fator de aceleração da acumulação do capital. Este fenômeno, como concorda Gentino (2008) é resultado da "[...] concentração das tecnologias de informação e comunicação, o que leva ao aumento do movimento econômico da cultura sobretudo nos países desenvolvidos".

---

<sup>8</sup> O continente europeu corresponde a 53% do volume total, seguido pela Ásia com 24% e América do Norte com 21%. Caribe e América Latina correspondem a 8% do total. Os EUA são os maiores exportadores, com 19,3%, seguido da Irlanda, com 16,3%, Alemanha, China e Reino Unido, com 7%, 5,5% e 5%, respectivamente. O relatório aponta que o Brasil não possui sistema com dados suficientes que permitissem a medição (UNCTAD, 2022, p. 48).

A competitividade gerada pelo comércio mundializado atua de forma a repelir a solidariedade, promovendo a fragmentação do espaço geográfico. O modo de produção pautado no desenvolvimento tecnológico se apresenta como ideologia, mediatizado pelo comércio. Esta, por sua vez, precede o modo de produção e lhe confere a concepção de atuação (SANTOS, 2001). A grande exportação de bens ligados à área de design e novas mídias, ambos utilizados num estágio de produção e circulação, exemplifica a questão na medida em que a propaganda e o desejo criado por seus efeitos atuam como mola propulsora do consumismo ao redor do mundo, marca do modo de produção capitalista hegemônico contemporâneo.

Tomada como ponto focal na discussão, a criatividade<sup>9</sup> é apontada como importante instrumento capaz de promover o desenvolvimento econômico dos países. Contudo, a divisão espacial dos polos tecnológicos favorece as regiões do globo com densos históricos de investimento em áreas como educação, pesquisa e tecnologia. O monopólio do capital intelectual pelos países desenvolvidos, suas formas de organização e financiamento cria circuitos de produção que se estabelecem de maneira diferenciada nos territórios de países subdesenvolvidos.

A espacialização do processo produtivo (produção, distribuição, circulação e consumo) assume, para Santos (2008), um caráter dual nas metrópoles de países em desenvolvimento. As cadeias produtivas se organizam no âmbito da cidade formando um sistema urbano composto por circuitos que se distinguem pela característica dos processos organizacionais, o grau de especialização do trabalho e o emprego de capital internacionalizado. O circuito superior se caracteriza por processos gerenciais e administrativos de alta complexidade, atuação de mão-de-obra especializada em um contexto de alta tecnologia, além de contar, em geral, com financiamento advindo de capital financeiro e internacionalizado. São atividades que estão diretamente ligadas à divisão internacional do trabalho. Por outro lado, o circuito inferior se materializa no âmbito dos lugares, com relações organizacionais menos hierarquizadas, baixo grau de financeirização do capital e especialização do trabalho.

---

<sup>9</sup> “Outro importante fator para o desenvolvimento econômico, segundo Florida, Mellander e King (2015), são o talento e a criatividade. Os autores do Índice Global de Criatividade combinam a medida tradicional de capital humano (percentual da população de um país na educação terciária) com o percentual de trabalhadores criativos na força de trabalho total de um país, a classe criativa. Os trabalhadores criativos são aqueles ocupados nas áreas da ciência, tecnologia e engenharia; artes, cultura, entretenimento e mídia; administração e negócios; e educação, saúde e direito.” (VALIATI; MOLLER, 2016, p. 190)

O autor adiciona ao subsistema superior uma porção marginal. Esta se define como a interseção entre os dois circuitos, uma vez que algumas atividades participam da divisão internacional do trabalho em maior ou menor grau, porém estão mais fortemente inseridas em um contexto de circuito inferior (CREUZ, 2014; ALVES, 2014). Os circuitos são confluentes ao território, atuando de forma competitiva e complementar. Corroboramos com Creuz (2014, p. 114), quando indica que "[...] a diferença de renda é a propulsora dos dois circuitos, responsáveis pela estrutura econômica, mas, do mesmo modo pelo processo de organização do espaço, com a fabricação de diferenças quantitativas e qualitativas dos tipos e regularidades do trabalho e do acesso ao consumo".

Na medida em que o processo de produção se espacializa, instaura-se no território um ciclo de cooperação globalizado. Nos países em desenvolvimento, as grandes empresas ocupam as posições privilegiadas do território, num processo de centralização espacial da decisão e internacionalização do capital. Os núcleos ligados à informação e tecnologia despontam na hierarquia do trabalho, seguidos pelos processos de gerenciamento e consequente produção (MORAES, 1985). Santos (2008) nos indica que os circuitos produtivos tratam da circulação de produtos no território, enquanto os ciclos de cooperação associam-se a elementos como capital, informação, normas, símbolos que são viabilizados, principalmente, pelos meios de comunicação.

Ao nos valermos de um método que se consolidou com pesquisas realizadas, principalmente, entre as décadas de 1970 e 1990, recorreremos ao próprio Santos, quando nos indica que para se utilizar Marx no mundo contemporâneo, deve-se focar em seu método. Suas ideias integrais não podem ser literalmente aplicadas na realidade atual, uma vez que foram perpassadas em um tempo histórico distinto. Para o autor, deve-se "[...] recriar os sistemas a partir de substratos do presente" (SANTOS, 2000, p. 45). Nos inspiramos em Alves (2014), cujo trabalho investiga a formação dos circuitos da economia dentro dos circuitos e cenas ligados à produção de música no Recife; em Tozi (2012) que analisa a viabilidade da reprodução de conteúdo do Brega em Belém (PA) enquanto reflexo da tecnificação do circuito inferior da economia, e; Ramos (2020) que perpassa a relação entre os circuitos da economia urbana e as atividades ligadas à economia criativa em Araraquara, interior de São Paulo.

Acreditamos que a análise dos circuitos da economia urbana e os ciclos de cooperação no território possuem intensa confluência com as teorias econômicas envolvendo cadeias produtivas e de valor. A análise de cadeias produtivas mostra-se um instrumento analítico que vem sendo



utilizado por estudiosos para a descrição e categorização dos processos envolvidos na construção de valor nos diferentes setores da economia. A sistematização da análise busca apreender a dinâmica e relações estabelecidas pelos agentes econômicos e sociais (MORRONE; VALIATTI, 2019). O impacto das constantes evoluções tecnológicas têm sido objeto de discussão na medida em que vêm alterando a constituição das cadeias, com a criação de novos processos, o desaparecimento de formas tradicionais de trabalho, o surgimento e readaptação de agentes, que mudam sua atuação de acordo com as novas dinâmicas (OLIVEIRA, 2020).

Veremos, adiante, a constituição do contexto no qual se insere o objeto de pesquisa. A ênfase em dados relativos à economia criativa, as indústrias culturais e políticas culturais dos territórios trazem um panorama para o entendimento da cadeia produtiva a qual investigamos.

## 2.2 INDÚSTRIAS CRIATIVAS: CADEIAS PRODUTIVAS DO GLOBAL AO LOCAL

A perspectiva de um mundo globalizado impõe premissas para a análise de processos na escala dos lugares. Com a globalização, os territórios nacionais passam a dialogar diretamente com uma economia em nível mundial. As verticalidades impostas pelo modo produtivo hegemônico se manifestam na escala dos países, moldando o território a partir do uso da ciência e das técnicas. Em torno da discussão do papel do estado-nação na contemporaneidade, Rubim nos indica que, a despeito da visão de ausência do Estado produzida pela concepção neoliberal, torna-se claro, principalmente em momentos de crise como a de COVID-19, que esta estrutura política ainda é um "fator de união entre a escala local, regional e global" (RUBIM, 2019, p. 93).

Santos e Silveira (2000) propõem a concepção de região concentrada dentro da formação socioespacial brasileira<sup>10</sup>. Nela está contida uma espessa camada informacional e técnica que se desenvolveu em função do histórico de uso do território ao longo da recente história nacional. Tais usos foram e são influenciados pelo meio técnico-científico-informacional de forma mais ou menos intensa nas diferentes regiões do país. Em virtude dessa diferenciação, a distribuição do processo produtivo brasileiro se materializou de forma mais intensa nas regiões Sudeste e Sul, respectivamente. A forma como o território foi usado ao longo do tempo, segundo os autores,

---

<sup>10</sup> "O conceito de formação socioespacial foi elaborado por Santos, reconhecendo que a formação econômica e social, elaborada por Marx e Engels, apresenta inevitavelmente uma dimensão espacial quando historiciza o modo de produção, ou seja, 'os modos de produção tornam-se concretos sobre uma base territorial historicamente determinada'" (SANTOS, 1977, p. 87 *apud* TOZI, 2012, p. 6).

constitui a indissociabilidade histórica da formação socioespacial brasileira. A difusão de modernizações em polos territorializados nestas regiões foi acompanhada de processos de especializações de funções, culminando na hierarquização funcional da produção no país.

No contexto internacional da economia criativa, de acordo com Peruffo (2020a), os dados do Relatório Anual da Economia Criativa da UNCTAD para o ano de 2015 colocam o Brasil na 35ª posição nas exportações e o 29º maior importador a nível mundial. Em termos de sua participação no comércio global, o país ocupa a 23ª posição. As atividades criativas do país apresentam volume inferior em termos de comércio exterior se comparados aos outros segmentos da economia. Valiati e Cauzzi (2016) indicam uma série de estudos que apresentam dados acerca de elementos considerados importantes para o desenvolvimento destas cadeias. Verifica-se que, em geral, o Brasil apresenta grau de maturidade modesto em suas cadeias produtivas, em comparação ao potencial criativo e cultural expresso em sua sociedade.

Para Salles, a partir dos anos de 1980, uma série de fatores implicou no processo de reestruturação espacial das atividades econômicas nacionais, na mesma medida em que se expande o fenômeno da terceirização (SALLES, 2022, p. 12). O setor de serviços passa por um aumento expressivo no nível de geração de empregos, em um contexto que favorece o desenvolvimento de atividades produtivas ligadas a bens e serviços criativos.

Uma série de estudos tem desempenhado esforços para traçar um panorama qualitativo e quantitativo acerca da economia criativa no país. Morrone e Valiati (2019) indicam que o valor adicionado pelos setores cultural e criativo tem sido menos do que a média da economia, além de apresentar taxa inferior de formalização em sua força de trabalho. No que diz respeito à força de trabalho, reúne cerca de 7% do total de trabalhadores no país.

**Figura 3 – Mapa da distribuição de empregados formais da economia criativa por UF de acordo com a RAIS para dezembro de 2016**



Fonte: P7 CRIATIVO (2018, p. 33)

Observa-se uma forte concentração de empregos na região Sudeste (52,7%), que aparece bem à frente das regiões Sul (21,04%), Nordeste (16,36%), Centro-Oeste (6,76%) e Norte (3,18%) no ranking de distribuição de empregos formais. São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais são os estados que registram o maior número de empregos criativos. Quanto a qualificação profissional, é importante destacarmos que cerca de 52% dos trabalhadores possuem somente ensino médio.

Verificam-se algumas barreiras na construção de indicadores que retratem a realidade do segmento no país. Na medida em que as contas nacionais não estão estruturadas para medir de forma direta as atividades culturais e criativas em sua complexidade, os estudos acabam necessitando de adaptações metodológicas para cobrir a inconsistência no levantamento dos dados. As pesquisas têm se utilizado de instrumentos como a Relação Anual de Informações Sociais (RAIS) para verificar questões relacionadas a ocupação e emprego dos setores criativos e culturais. Percebe-se uma limitação metodológica em relação à Classificação Nacional das Atividades Econômicas, o CNAE, feita pelo IBGE, uma vez que algumas atividades ainda se encontram agregadas junto à outras áreas correlatas. Mais além, pode-se pensar no fato de que artistas semiprofissionais ou amadores possuem potencial para atuar de forma a gerar valores dentro das

cadeias produtivas, mas de forma informal e secundária, o que limita um levantamento de dados que de fato represente a realidade concreta.

Dentro da perspectiva da economia criativa, uma de suas indústrias se mostra fundamental para a análise do objeto de pesquisa, a indústria cultural. De acordo com a UNESCO (2022, p. 05) a exportação de bens e serviços culturais no mundo dobrou entre 2005 e 2019, atingindo US\$389,1 bilhões. Com a ascensão do capitalismo informacional e a consequentemente padronização das mercadorias a nível global, as identidades culturais acabam se destacando em função de seu caráter singular. Este fenômeno é visto hoje como potente fator de valorização de produtos ao redor do globo (RUBIM, 2007b).

O crescimento da economia da cultura tornou ultrapassado o modelo corporativo tradicional. O processo de diferenciação e especialização de funções nas diversas cadeias produtivas da cultura, associado à revolução nas tecnologias de informação e comunicação, introduziu novos atores na cena econômica da cultura. Novas profissões estabeleceram-se, com destaque para o produtor e o gestor cultural; pequenas e médias indústrias culturais foram criadas, principalmente nas áreas fonográfica e do audiovisual, que se beneficiaram da modernização tecnológica; a ampliação do conceito de cultura levou outros setores a reivindicar espaço nas políticas culturais, como os de design, moda, arquitetura e cultura digital. O artesanato, antes vinculado às políticas de turismo, trabalho e renda, agora almeja o reconhecimento de seu valor cultural. Importantes elos das cadeias produtivas, como o da distribuição de bens culturais, reivindicam estruturação e apoio. (RUBIM, 2007a, p. 149)

As indústrias culturais emergem no Brasil a partir da década de 1930, com a formulação dos primeiros programas que hoje são considerados como precursores para as políticas culturais brasileiras. Na Era Vargas, Botelho (2007a, p. 114) relata que a política de integração nacional por meio da radiodifusão, a produção e comercialização de discos e produtos editoriais trouxeram o consumo de bens e serviços culturais ao espectro da população, deixando de ser, lentamente, um privilégio exclusivo das elites.

A década de 1960 marca a consolidação e integração das indústrias culturais no Brasil. Os concursos de música na televisão, a expansão da radionovela, dentre outros, juntamente à crescente difusão técnica no território, contribuíram para a ampliação de acesso a bens e serviços culturais. De acordo com Barbalho (2011, p. 115), o crescimento da indústria cultural no Brasil se acelera, principalmente, a partir da década 1970. A política de integração nacional se intensificou com o governo militar, buscando a uniformização das informações para padronizar os bens e serviços culturais numa perspectiva de cultura no singular (DE CERTEAU, 1995).

Nesta perspectiva, a cultura é instrumentalizada pelo Estado como pretexto para a criação de uma identidade nacional, definida pelos parâmetros morais, éticos e estéticos das classes dominantes do país. Tais políticas se operacionalizam no âmbito da democratização cultural, com o Estado atuando no estímulo e regulação de um mercado de bens e serviços culturais, ampliando o consumo da população. Concomitantemente, surge a Política Nacional de Cultura em 1975, tida como o primeiro plano oficial no âmbito do governo federal que trazia elementos e diretrizes para a formação de uma política cultural tal qual entendida em sua complexidade atual. (RUBIM, 2007a).

A criação da Lei Sarney, em 1985, marca a implementação da principal política de Estado para a cultura no país. Sob uma perspectiva neoliberal criar um sistema de financiamento que passa a permitir a captação de patrocínio por agentes culturais junto a empresas públicas ou privadas, no embrião do que veio a se tornar a Lei Rouanet (Lei Federal de Incentivo a Cultura), em 1992. As empresas passam a ser alvo de processos políticos e econômicos que protagonizam disputas dentro do campo cultural, com intensa concentração de recursos financeiros na região Sudeste do país (MIGUEZ, 2011). O autor aponta que as questões cambiais e a política de importações neoliberais do governo de Fernando Collor (1990 a 1992) favoreceu a presença massiva de bens e produtos estrangeiros no território brasileiro, em detrimento do apoio e fomento às cadeias locais.

Com Fernando Henrique Cardoso (PSDB - 1994 a 2002) a lógica neoliberal predomina no campo cultural, com pouca intervenção estatal e a consolidação do modelo de patrocínio pautado no modelo de renúncia fiscal. A estabilização da política econômica pelo Plano Real e a difusão tecnológica no território marcam a transição do milênio, promovendo a consolidação da produção cultural na lógica de mercado. Intensifica-se a exportação da visão singular de identidade nacional como forma de "[...] promover a aceitabilidade da mercadoria cultural brasileira num contexto de mercado globalizado" (RUBIM, 2007b, p. 52).

A bibliografia indica que a partir do governo de Luiz Inácio Lula da Silva (Partido dos Trabalhadores - 2003 a 2010) percebe-se uma forte transição na política cultural brasileira, com a adoção de uma concepção antropológica, sendo entendida em sua dimensão transversal por meio das perspectivas cidadã, simbólica e econômica<sup>11</sup>. Uma série de programas e políticas específicas para o campo da economia da cultura são elaborados de forma a abranger desde as indústrias

---

<sup>11</sup> “No texto base da 2ª Conferência Nacional de Cultura o MinC adota a concepção que compreende a cultura em três dimensões: simbólica ou antropológica, cidadã e econômica. As políticas a nível federal passam então a serem propostas nestas bases, no contexto da implementação do Sistema Nacional de Cultura” (LIBÂNIO, 2014, p. 17);

ligadas ao entretenimento até os núcleos de produção e promoção de manifestações das culturas populares e tradicionais, combinando o respeito à diversidade cultural e à cidadania cultural à capacidade da cultura de gerar valor econômico (RUBIM *et al.*, 2010).

Após o golpe parlamentar de 2016, com a destituição da presidente Dilma Rousseff (PT - 2010 a 2016), as políticas culturais passam a ser relegadas pela administração federal, com a desinstrumentalização do MinC e cortes sucessivos na pasta. Michel Temer (Movimento Democrático Brasileiro - 2016 a 2018) e Jair Bolsonaro (Partido Liberal - 2019 a 2022) foram bastante criticados pelo campo acadêmico e cultural no desempenho das políticas de fomento e regulação das cadeias produtivas culturais e criativas. A eleição de Lula para o terceiro mandato, iniciado em janeiro de 2023, gera expectativa nos setores criativos que anseiam pela ampliação de políticas públicas direcionadas a estas atividades. A retomada do MinC enquanto ministério do Estado brasileiro tem gerado expectativa no setor pela possibilidade de a cultura voltar à cena de protagonista nas articulações internacionais, com conseqüente valorização da economia da cultura nacional.

Quando microcomputadores se espalham no território nacional nos anos 2000, há um novo vetor de arranjo da produção, distribuição e consumo nas cidades. Justamente porque a cidade é “[...] meio de produção material e imaterial, lugar de consumo, nó de circulação” (SANTOS, 1994, p. 118). Os processos sociais possibilitam, de tal modo, “[...] a inserção na economia urbana de um número crescente de pessoas” (SANTOS, 1994, p. 120).

Ao avançarmos na análise escalar, repousamos no município de Belo Horizonte, capital de Minas Gerais. Para Santos (1985, p. 24) “[...] cada lugar é uma combinação de técnicas qualitativamente diferentes, individualmente dotadas de um tempo específico, se materializando na diferença entre os lugares”. A inserção territorial do objeto de estudo na escala municipal constitui-se num elemento importante à nossa análise<sup>12</sup>.

Concordamos com Tozi (2010), para quem o município é um "recorte político institucionalizado do espaço geográfico, por tanto submetido a um padrão social normativo". Alves (2014, p. 451) nos aponta que a delimitação política a qual se dá o nome de município trata não apenas de uma região que mantém laços comuns diversos, como forma de abrigo dos fluxos que

---

<sup>12</sup> "Hoje parece evidente, que apesar da repercussão nada desprezível dos fluxos culturais globalizados - em especial, oriundos da continuada fusão de mega conglomerados transnacionais de cultura acontecidos nos últimos anos - vive-se uma sociabilidade, na qual não só o global, mas também o local, o regional e mesmo o nacional têm importantes impactos em todos os campos e, inclusive, no cultural. A dimensão local adquiriu agora uma grande relevância. As cidades aparecem como a mais nítida expressão do local na atualidade." (RUBIM, 2019, p. 92)

lhe permitem manter "amarração territorial". O "amalgamento dos mais diversos lugares", pelo contrário, permite a constituição de ciclos cooperativos que formam os circuitos espaciais de produção e interação com o círculo político para manter a coesão social. Analisando a indústria da música em Recife/PE, o autor perpassa os processos ligados à constituição de circuitos artísticos, organizados em torno da lógica de um circuito superior da economia, voltados ao mercado, da mesma forma que indica a constituição das cenas, ligadas à gêneros musicais independentes da cultura urbana, com aproximação ao circuito inferior da economia recifense.

Conforme analisamos em Oliveira (2020), a cadeia produtiva da indústria cultural em Belo Horizonte também pode ser entendida sob a perspectiva da dinâmica entre os agentes econômicos ligados ao circuito superior, superior-marginal e inferior da economia. Na medida em que o ato criador<sup>13</sup> se materializa em tais condições, o fazer cultural se encontra numa dinâmica dual em relação ao território. Ora estabelece fluxos que se utilizam do território como abrigo, morada dos valores, costumes e identidades que perpassam a vida social. Por outro lado, o território também serve às práticas culturais enquanto recurso, explorado pelos agentes econômicos, empresas e pelo próprio Estado.

Haesbart (2005) indica que para auxiliar no processo de entendimento da dinâmica e fluidez do território, pode-se investigá-lo a partir de três dimensões: a jurídico-política, a culturalista e a econômica. No âmbito político destacamos a divisão político-administrativa utilizada pela prefeitura de Belo Horizonte, a qual interpreta o território de acordo com as Regionais Administrativas<sup>14</sup> e os Territórios de Gestão Compartilhada<sup>15</sup> (CRAVEIRO, 2017, p. 44). A divisão abaixo é utilizada pela administração pública municipal para gerar e tratar dados que possam criar indicadores para a elaboração, execução, acompanhamento e controle de políticas públicas em diversas áreas.

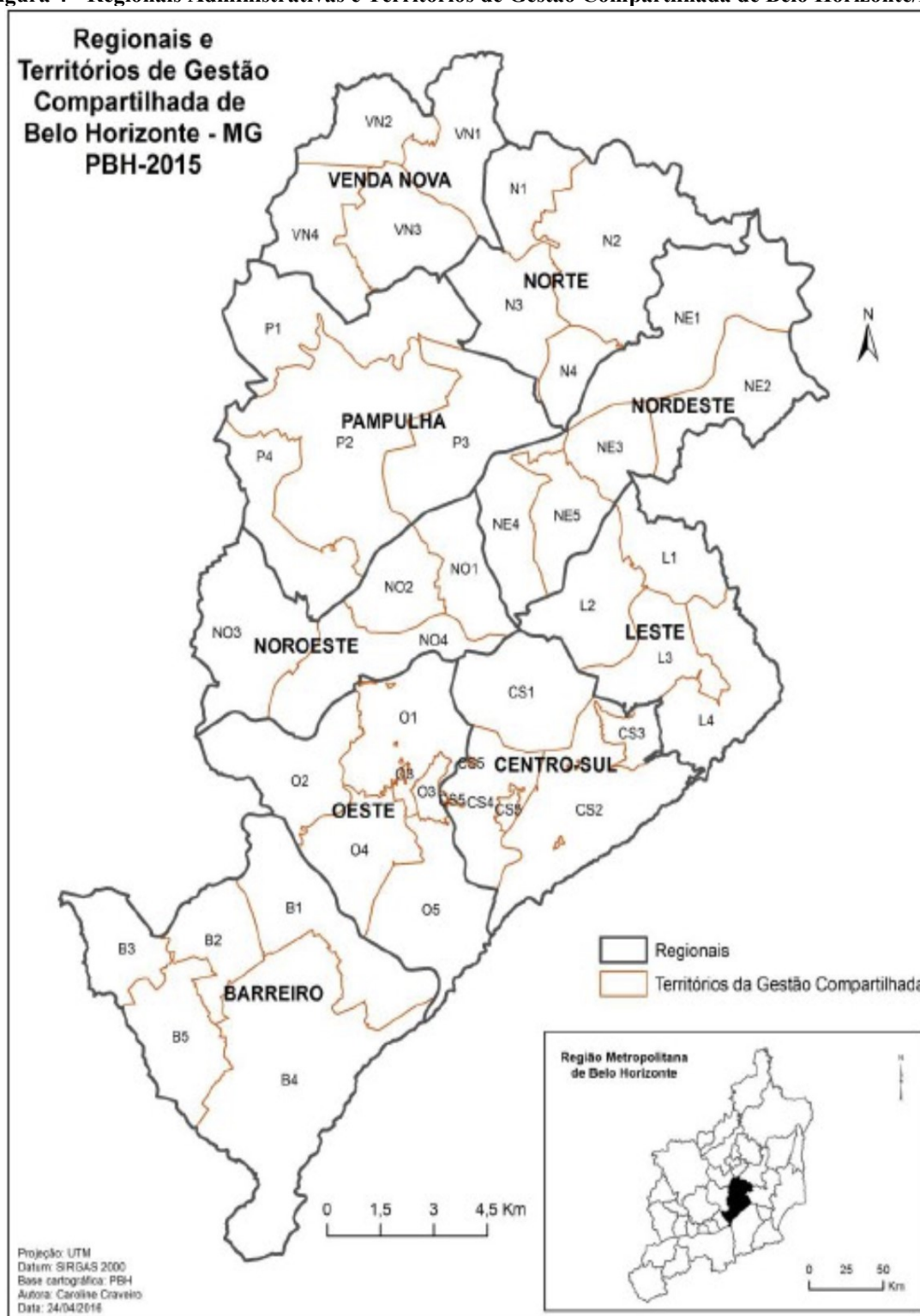
---

<sup>13</sup> “Essa compreensão promovida pelo ‘ato criador’ que relaciona, ordena, configura e significa, é uma dimensão não apenas individual, mas geográfica, posto que se dá com o indivíduo em sua condição espacial da existência, o lugar. Ademais, as consequências do ato criativo não se resumem ao indivíduo como agente social isolado, influenciando o sistema de relações dos lugares. Ou seja, o lugar exerce um dado ativo na criação e na criatividade” (TOZI, 2012, p. 25)

<sup>14</sup> A divisão em Regionais Administrativas foi estabelecida em 1979, com a adoção das regionais, Centro-Sul, Leste, Nordeste, Norte, Venda Nova, Pampulha, Oeste, Noroeste e Barreiro (CRAVEIRO, 2017).

<sup>15</sup> Classificação criada pela PBH considerando aspectos relevantes na constituição de territórios em menor escala dentro das Regionais. Ver NABUCO *et al.* (2015).

Figura 4 - Regionais Administrativas e Territórios de Gestão Compartilhada de Belo Horizonte/MG



Fonte: Craveiro (2017, p. 45)



Correa nos aponta que a "organização espacial é o resultado do trabalho humano acumulado ao longo do tempo, reflexo e condição da reprodução social" (CORRÊA, 1995, p. 98). Sendo a primeira capital planejada do país, Belo Horizonte foi projetada para receber os serviços administrativos do estado de Minas Gerais no fim do século XIX. A área central foi inicialmente ocupada com as principais atividades daquele tempo histórico, com posterior expansão para as periferias na medida em que o processo de industrialização desencadeou o processo de alienação territorial<sup>16</sup> até meados da década de 1980. A instalação de grandes empresas globais em Belo Horizonte e sua região metropolitana entre 1940 e 1970 criou polos industriais que forçaram a reorganização da dinâmica local em função da atuação destes agentes.

Para Salles (2022), as metrópoles brasileiras vêm passando por modificações socioespaciais importantes nas últimas décadas em função da expansão das atividades ligadas à economia criativa. A reestruturação das economias capitalistas passa a provocar a desindustrialização das cidades, com a intensificação do fenômeno da terceirização. O IBGE (2022) indica que a economia da capital mineira é composta atualmente por 83,12% relativo ao setor de serviços, o maior índice dentre as atividades econômicas.

O levantamento de dados a respeito da importância das atividades ligadas à economia criativa em Minas teve importantes contribuições na última década, conforme aponta Carvalho (2018). O levantamento feito pelo P7 Criativo<sup>17</sup> indica que o estado de Minas Gerais possui mais de 450 mil empregos formais registrados na área, o que corresponde a 9,89% dos empregos do estado e 10% do total de empregos criativos do Brasil. Cerca 22,8% dos empregos formais nas atividades criativas estão em Belo Horizonte, com mais de 104.400 empregos, enquanto 37,05% da atividade econômica criativa do estado está concentrada na Região Metropolitana da capital mineira. A nível estadual, a economia criativa gera cerca de R\$ 788 milhões de renda mensal ligada ao trabalho. Nesse quesito, destacam-se o grupo "Cultura" (43,19%), A economia criativa mineira também se mostra pulverizada, sendo composta por mais de 63 mil empresas, o equivalente a 12% das empresas criativas do Brasil, sendo a maioria de micro e pequeno porte (P7 CRIATIVO, 2018).

---

<sup>16</sup> "As empresas são controladas por territórios externos aos da ação e esta, por sua vez, impõe de maneira vertical sua normatização no território, não se importando com os agentes locais organizados de forma horizontal, forçando-os a se reorganizar de acordo com as necessidades do novo modo de produção e empresa" (SANTOS, 2001, p. 86).

<sup>17</sup> O relatório trabalha com agrupamentos criativos, quais sejam, Mídia (Produção Editorial, Audiovisual e Música); Cultura (Atividades artísticas, patrimônio cultural, gastronomia); Tecnologia e Inovação (Software e conhecimento); e Criações Funcionais (Arquitetura, publicidade, moda, design e móveis). (P7 CRIATIVO, 2018, p. 36).

Ainda no contexto da capital estadual, Machado *et al.* (2017) analisam a evolução temporal de aglomerados culturais em Minas Gerais. A metodologia de identificação utilizada indicou a formação de quatro clusters culturais e criativos entre 1920 e 2019. A pesquisa sinaliza que os indicadores regionais de oportunidades de acesso aos bens e serviços culturais apresentam valores mais elevados quanto maiores forem os percentuais de população alfabetizada e domicílios com acesso a rede de esgoto, por exemplo. Os resultados indicam a concentração na oferta e consumo de cultura no estado, assim como traz evidências sobre a maneira como o desenvolvimento econômico territorial pode afetar o desenvolvimento deste tipo de atividade.

Ao auferir maiores índices de qualidade de vida, como o Índice de Desenvolvimento Humano Municipal (IDH-M)<sup>18</sup>, percebe-se o potencial do território da capital em desenvolver atividades criativas em relação às demais localidades do interior. A criatividade é, segundo Figueiredo e Jesus (2019), um fator de diferenciação dos lugares na competição global por investimentos. Desta trazemos a noção de territórios criativos, que ganha notoriedade na medida em que se desenvolvem políticas de desenvolvimento territorial pautadas na criatividade e nas atividades culturais. Daí o conceito de "cidades criativas", extensamente trabalhado na bibliografia.

A globalização e a expansão da economia de serviços, a flexibilização das fronteiras nacionais, os desenvolvimentos em ciência e tecnologia e o consumo de valores simbólicos ampliaram a mobilização de estratégias em torno do conceito de “cidade criativa” para o desenvolvimento territorial. O conceito de 'cidade criativa' frequentemente é utilizado em referência a cidades nas quais a articulação entre atividades sociais e artísticas, setores criativos e governo produziu uma efervescência cultural que atraiu talentos, promoveu a diversidade social e fortaleceu o potencial criativo de empresas e instituições. Porém, a criatividade de uma cidade se aplica a múltiplos campos que transcendem os setores criativos, p. a administração pública deve promover inovações sociais com criatividade em áreas como saúde, serviços sociais e governança. Essas cidades reúnem cultura – relacionada à identidade urbana e ao patrimônio –, comunicação – os modelos físicos e tecnológicos de aproximação entre habitantes e a minimização dos conflitos e afastamentos – e cooperação, entendida como a interação e a aceitação plena da diversidade. (FIGUEIREDO, JESUS, 2019)

Na busca pela promoção da cidade enquanto território criativo, Lara aponta para a constituição de políticas públicas a partir da década de 1990 que objetivavam à consolidação da imagem de "cidade cultural" por meio da criação de marcas de distinção<sup>19</sup> (LARA, 2010, p. 46).

<sup>18</sup> Belo Horizonte possui o maior índice para o ` Gerais, no valor de 0,810, sendo considerado alto na escala de medição (BELO HORIZONTE, 2018).

<sup>19</sup> De acordo com Lara, o conceito de marcas de distinção é elaborado por David Harvey para indicar a construção de determinadas 'alegações de singularidade e autenticidade' voltadas para a extração de rendas monopolistas, o que

A reforma do Conjunto Arquitetônico da Pampulha, a criação de grandes eventos internacionais, a realização da reunião do Banco Internacional de Desenvolvimento (BID) em 2006 e a contratação da Chias Marketing (responsável pela revitalização de cidades como Bilbao e Barcelona, na Espanha)<sup>20</sup> para conduzir o processo de renovação de áreas centrais da cidade, a ampliação das políticas culturais de fomento e a renovação do carnaval são exemplos de ações ligadas ao chamado *branding* urbano<sup>21</sup>.

Os esforços neste sentido produziram resultados. Recentemente, a cidade recebeu da UNESCO o reconhecimento do Conjunto da Pampulha enquanto Patrimônio Material da Humanidade<sup>22</sup>, além da certificação como Cidade Criativa da Gastronomia<sup>23</sup> pelo programa Cidades Criativas para o Desenvolvimento Sustentável, da mesma entidade. Salles (2022) aponta que a PBH lançou recentemente o Programa Horizonte Criativo, com apoio do Banco de Desenvolvimento Econômico de Minas Gerais (BDMG), cujo objetivo é criar oportunidades para profissionais e empresas ligados à economia criativa na capital. Os investimentos e ações têm sido realizados de forma regionalizada, buscando levantar demandas junto às lideranças das diversas localidades e desenvolver soluções que tenham a cultura e as atividades criativas como ponto focal.

Do ponto de vista das ações de pesquisa acerca do tema, o município abriga uma série de iniciativas para o estímulo das atividades criativas. A agência P7 Criativo<sup>24</sup> é uma entidade com o

---

implica em um movimento contínuo e incessante de competição entre cidades para criar formas de exploração. (LARA, 2010, p. 35).

<sup>20</sup> Além da migração do capital, através da expansão da atividade econômica no espaço urbano, houve, também, a migração de parte da população das áreas centrais para novas centralidades emergentes. Consequentemente, a maioria dos centros históricos/tradicionais foi sendo fisicamente deteriorada e estigmatizada por muitos, com edifícios abandonados e/ou obsoletos devido à diminuição da função residencial e de atividades relacionadas às camadas média e alta que ocupavam tais regiões. Desse modo, iniciaram-se diversos processos visando à recuperação de tais localidades (SALLES, 2022, p. 12).

<sup>21</sup> A mercantilização espetacular da cidade está ligada ao que hoje chamamos de *branding* urbano, cujos projetos ditos de revitalização buscam construir uma nova imagem para as cidades contemporâneas que lhes garanta um lugar na nova geopolítica das redes internacionais” (RUBIM; MIRANDA, 2008, p. 124).

<sup>22</sup> O Conjunto Moderno da Pampulha, situado em uma das regiões mais tradicionais de Belo Horizonte (MG), recebeu o título de Patrimônio Mundial durante a 40ª Reunião do Comitê do Patrimônio Mundial, que aconteceu em Istambul (Turquia), no dia 16 de julho de 2016 (IPHAN, 2022).

<sup>23</sup> Disponível em: [https://prefeitura.pbh.gov.br/noticias/belo-horizonte-recebe-titulo-de-cidade-criativa-da-unesco-pela-gastronomia?\\_\\_goc\\_wbp\\_\\_=159886002XSuqHVkIk\\_5ahMT9ySng443PSW0](https://prefeitura.pbh.gov.br/noticias/belo-horizonte-recebe-titulo-de-cidade-criativa-da-unesco-pela-gastronomia?__goc_wbp__=159886002XSuqHVkIk_5ahMT9ySng443PSW0). Acesso em 12 de dezembro de 2022.

<sup>24</sup> Criado em 2016, o P7 Criativo é uma entidade sem fins lucrativos, resultado de uma articulação institucional entre agentes públicos e privados, tendo entre seus fundadores o Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas de Minas Gerais (SEBRAE/MG), a Federação das Indústrias do Estado de Minas Gerais (FIEMG), a Companhia de Desenvolvimento de Minas Gerais (CODEMGE), a Fundação João Pinheiro (FJP/MG) e a Secretaria de Estado de Desenvolvimento Econômico, Ciência, Tecnologia e Ensino Superior de Minas Gerais. (P7 CRIATIVO, 2018, p. 03).

objetivo de promover o desenvolvimento da Indústria Criativa em Minas Gerais. Com sede no centro da capital, oferece uma série de serviços como "[...] capacitação empresarial, assessoria em captação de recursos, estudos e pesquisas de mercado, bem como uma completa infraestrutura de trabalho para pequenos, médios e grandes empreendedores em seu espaço de coworking". (P7 CRIATIVO, 2018, p. 05).

O Centro de Desenvolvimento e Planejamento Regional da Faculdade de Ciências Econômicas (CEDEPLAR) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) mostra-se um importante núcleo de produção acadêmica acerca da economia criativa e da cultura, com diversas publicações em todo o mundo. Também dentro desta universidade está a Cátedra Jean Monnet de Economia Cultural Criativa, gerida dentro da Faculdade de Letras, que foi implementada a partir de parceria institucional entre a UFMG e a UNESCO.

Percebe-se que a constituição das pesquisas e ações de caráter formal envolvendo o termo economia criativa se aproximam mais, em Belo Horizonte, das características inerentes ao circuito superior da economia. Apesar de estabelecer relações territoriais com os agentes do circuito inferior, a intenção por trás das ações possui uma organização que dialoga com a porção mais desenvolvida de agentes atuantes em escala mundial. A atração de investimentos internacionais, a realização de grandes eventos, o estímulo ao turismo e a criação de políticas a eles agregados estão em um patamar mais sofisticado. Por outro lado, notamos que a indústria cultural local como um todo acaba se beneficiando de forma parcial deste processo.

A grande concentração das atividades culturais na região Centro-Sul tem sido tema de nossa investigação em outros momentos (OLIVEIRA, 2022). Os estudos indicam, por exemplo, a alta concentração de projetos culturais apoiados pelos mecanismos de fomento na região central do município. Sob a lógica do incentivo fiscal, verifica-se que, de 2015 a 2020, das 76 empresas que apoiaram projetos por meio do mecanismo de renúncia de tributos municipais, 51 se encontram na região Centro-Sul, sendo que destas, um total de 40 agentes estão localizados em um único território de gestão compartilhada (CS1). Muitas destas empresas possuem, na área central, escritórios centrais de gestão, administrados por conglomerados nacionais ou internacionais que ditam as diretrizes de ação. Os bens e serviços por elas produzidos estão espalhados em diversas porções do território, num ciclo constante de espacialização viabilizada pela técnica.

**Tabela 1 - Empresas patrocinadoras na Lei Municipal de Incentivo à Cultura/BH por ramo de atividade de 2015 a 2020**

<b>RAMO</b>	<b>VALOR (R\$)</b>	<b>(%)</b>
Serviços Gerais	R\$ 9.601.813,15	29,04%
Saúde	R\$ 9.355.276,59	28,30%
Educação	R\$ 6.937.900,25	20,99%
Bancário	R\$ 2.453.433,06	7,42%
Industrial	R\$ 2.284.843,12	6,91%
Tecnologia	R\$ 2.045.097,78	6,19%
Hotelaria	R\$ 228.966,54	0,69%
Empresarial	R\$ 151.393,04	0,46%
<b>Total</b>	<b>R\$ 33.058.723,53</b>	<b>100,00%</b>

Fonte: Adaptado de Belo Horizonte (2022b).

Os dados corroboram com a tendência geral da economia municipal, com o predomínio do setor de serviços. Destacamos a atuação de empresas dos setores de saúde, educação e bancário, que juntos somam cerca de 56% do total de recursos deduzidos por incentivo fiscal. A atuação de empresas privadas em áreas que se constituem como base da dignidade humana exemplifica a relação do poder econômico ligado ao circuito superior da economia urbana, que acaba perpassando e influenciando as outras dimensões da vida humana, como a social, a política e a cultural, num processo que é ao mesmo tempo territorializado e excludente.

Ao analisarmos a evolução das indústrias criativas e das políticas para o campo da cultura em Belo Horizonte, verificamos o papel de protagonista dos centros culturais dentro da construção dos programas de ação da PBH, que vem atuando de forma a promover a desconcentração e descentralização dos processos ligados à estas cadeias produtivas. Faremos, a seguir, uma reflexão sobre a política cultural do município e o papel desempenhado pelos centros culturais na constituição de tais cadeias em sua relação com os circuitos e ciclos de cooperação do território belorizontino.

### 2.3 UM RETRATO DOS CENTROS CULTURAIS EM BELO HORIZONTE/MG

O entendimento dos circuitos de produção ligados aos bens e serviços criativos passa pela identificação dos agentes participantes nas etapas de concepção, produção, circulação, distribuição e consumo. Por meio do uso dos elementos socialmente constituídos no território, os agentes culturais viabilizam a reprodução espacial das etapas do processo por meio do uso das técnicas. Neste contexto, os espaços culturais apresentam papel fundamental, na medida em que participam de múltiplas maneiras dentro de todas as etapas da cadeia produtiva artístico-cultural (SANTOS;

DAVEL, 2019). Torna-se importante, desta forma, refletir sobre a sua participação na dinâmica das atividades culturais e os consequentes impactos advindos de seu potencial cultural e econômico.

Santos (2013) remete à ideia de que o processo de espacialização das atividades produtivas é permitido pela estrutura técnica aderente ao território. Em cada localidade, pontos dotados de capital fixo historicizado (chamados fixos) foram construídos de acordo com as demandas do modo de produção vigente, o que caracteriza os fluxos. Com a sucessão dos modos hegemônicos, formas de distintos tempos históricos passam a compor a paisagem. A dinâmica de usos sucessivos caracteriza as relações entre fixos e fluxos espaciais, no qual o autor determina que "[...] as relações sociais comandam os fluxos, que precisam dos fixos para se realizar" (SANTOS, 2013, p. 155).

A bibliografia<sup>25</sup> a respeito de centros culturais e suas cadeias produtivas são escassas. Grande parte das publicações retratam aspectos relacionados com a identidade territorial, contextos de mobilização popular, de gestão coletiva, ou da apreensão do público como forma de lazer e entretenimento. Nos parece importante contribuir para a investigação da relação destes fixos culturais de forma espacial, política, econômica e cultural com o território num contexto de economia global.

O termo centro cultural é usualmente revisitado na literatura como sinônimo de "equipamento cultural", ou mesmo de "espaço cultural". Ao primeiro, volta-se ao pensamento de uma edificação projetada com a finalidade de prover atividades artísticas e culturais, geralmente atribuídas ao Estado ou instituições privadas de alto padrão. Ao segundo, pode-se denotar uma conotação ampliada, dialogando com a ressignificação imposta pelo uso de seus administradores e frequentadores (KAUARK *et al.*, 2019). António Firmino da Costa (1997) alerta que este possui uma característica ampla, advinda do entendimento sociológico de que a cultura está associada a uma série de elementos da vida social, tais como as políticas públicas, relações de poder etc, sendo um espaço cultural abrangente e associado mais à concepção de fluxos do que a de fixos.

Faz-se necessário, portanto, definir aquilo que denominamos nesta pesquisa como espaço cultural, ao que nos referiremos como determinado fluxo socialmente construído no espaço geográfico onde são realizadas atividades culturais, ao contrário do espaço cultural enquanto uma dimensão sociológica abrangente. Esta diferenciação de termos é importante no delinear da

---

<sup>25</sup> Ver: SERPA (2008); SOUZA (2012); PINTO *et al.* (2012); KAUARK *et al.* (2019).

pesquisa, uma vez que trataremos ao longo do trabalho de um espaço cultural especializado no território de Belo Horizonte. Concordamos com Assis (2019, p. 342), para quem o termo abarca "não apenas uma noção etimológica mais ampliada, como também traz uma dimensão mais agregadora, filosófica e poética".

Os centros culturais são importantes instrumentos para a promoção dos direitos culturais, tomando o público como sujeitos que possuem direito à criação de cultura, não somente à sua fruição. Desta forma, adquirem capacidade de dinamizar o território por meio de sua inserção na cadeia de produção cultural ao passo que contribuem para a sociabilidade das comunidades. São dotados de espacialidade, entendida como a "[...] forma material das relações sociais de produção, expressão territorial concreta da divisão do trabalho" (MORAES, 1985).

Evidências na literatura indicam para o elevado grau de concentração dos centros culturais dentre as cidades brasileiras<sup>26</sup>. No contexto nacional, existe um consenso na bibliografia visitada de que na última década houve um aumento no número de centros culturais, mas com considerável concentração em cidades e áreas com elevados índices sociais e de urbanidade. Podemos inferir que tal fenômeno obedece à lógica dos circuitos da economia urbana, na medida em que constatamos a concentração destes fixos em áreas com intenso fluxo informacional, econômico e cultural, retrato do processo de fragmentação das metrópoles brasileiras. São instrumentalizados por grandes empresas como parte da estratégia de marketing na construção de uma imagem ligada a processos de renovação urbana e responsabilidade social, como é o caso, em BH, do Circuito Cultural Praça da Liberdade<sup>27</sup>.

Na perspectiva do circuito inferior, o Guia de Favelas (LIBÂNIO, 2004) faz um extenso levantamento acerca da produção cultural das áreas com menores índices de qualidade de vida dentro da metrópole mineira. A autora indica a predominância de relações solidárias na construção dos bens e serviços culturais, com organização informal e acesso a formas diretas de monetização, como o dinheiro ou máquinas portáteis de cartões de crédito e débito. A ocupação do espaço público e a constituição de pequenos espaços culturais constitui-se como meio de reprodução do capital intelectual e criativo nestas comunidades periféricas.

---

<sup>26</sup> Ver: BOTELHO (2016); KAUARK *et al.* (2019).

<sup>27</sup> Ver: Oliveira (2020, p. 61).

É nesses espaços constituídos por formas não-atualizadas que a economia não-hegemônica e as classes sociais hegemônicas encontram as condições de sobrevivência. É nessas condições que as grandes cidades do Terceiro Mundo são, por um lado, rígidas na sua vocação internacional e, por outro, dotadas de flexibilidade, graças a um meio ambiente construído que permite a atuação de todos os tipos de capital e, desse modo, admite a presença de todos os tipos de trabalho (SANTOS, 2013, p. 74)

Os espaços culturais se mostram pontos de conexão que permitem o desenvolvimento da coletividade social e dos processos de criação e fruição artística, estimulando a cadeia produtiva da cultura com geração de emprego, renda e impactos diretos e indiretos sobre uma variada gama de setores da economia. Do pagamento de aluguéis a salários, itens de manutenção, serviços técnicos e administrativos, até a dinâmica inerente às atividades específicas da cultura e suas linguagens artísticas, faz com que estejam presentes em uma ou até mesmo em todas as etapas de produção, circulação, distribuição e consumo que caracterizam o ciclo produtivo da cultura.

A diversidade dos espaços culturais requer um apoio metodológico para a composição do cenário em torno da investigação de nosso objeto de pesquisa, percebendo as nuances do espaço geográfico que antecede a composição do fixo na paisagem (PORTO, 2010). Os sistemas de objetos e ações, constituintes do espaço geográfico e do uso dos territórios, traz em si uma perspectiva que corrobora com a classificação de Albinati (2019), para quem os espaços culturais são produzidos na contemporaneidade a partir de três lógicas.

A lógica mercantil transita no viés mercantil da cultura, comercializando bens e serviços culturais. Usualmente trazem elementos de uma psicosfera neoliberal com a difusão da ideia de espaço empreendedor, colocando o desenvolvimento econômico como meta principal da sociedade. Sua tipologia é ampla, como os espaços voltados à distribuição e consumo dentro da cadeia da indústria cultural, como as grandes redes de entretenimento (cinemas em shoppings, casas de show de grande porte, espaços para grandes eventos e festivais). Também pode se expressar em ciclos de cooperação menores, atendendo a públicos específicos (galerias de arte, bibliotecas, teatros), com comercialização de ingressos. Não foram encontrados muitos estudos com relação a este perfil de espaço, configurando-se em uma lacuna futura a ser explorada.

Esta categoria apresenta maior confluência territorial com aqueles espaços inseridos na lógica do circuito superior, com a predominância do sentido mercantil para a materialização do produto ou serviço cultural. Contudo, pequenos e médios empreendimentos também podem se inserir dentro desta lógica, o que caracteriza uma situação de imbricamento entre as duas dimensões dos circuitos, resultando naquele dito circuito superior-marginal. Estes combinam



capital cultural e capital econômico, e por terem formas mais simples de organização, seu impacto e aderência ao público atinge um grupo menor de pessoas, com baixa lucratividade.

Na perspectiva republicana/distributiva, a concepção de cultura é determinada pelo Estado ou pela iniciativa privada, com utilização, em sua maioria, de recursos advindos do poder público. Tal perspectiva pode ser entendida tanto no contexto do circuito superior (espaços culturais mantidos por grandes empresas, equipamentos culturais federais), quanto do inferior (centros culturais comunitários, equipamentos culturais municipais). A lógica é pautada na ideia de democratização de produtos e atividades culturais, a partir de uma visão estrita de cultura, no singular, prevalecendo o sentido de democracia cultural em detrimento da potencialização da cidadania cultural.

Por outro lado, perante a lógica insurgente, o protagonismo se volta para os grupos artísticos que podem assumir a cultura sob a esfera do valor de uso e/ou de troca. A ocupação artística em espaços que fogem à lógica do planejamento cultural público e do mercado de bens e serviços culturais promove a diversidade de produções e a ressignificação dos lugares da cidade, indo contra a lógica de produção cultural dominante.

As insurgências se expressam nos anseios e necessidades de grupos artísticos aderentes ao território e que nele não visualizam possibilidade concreta de efetivarem seu trabalho artístico nos espaços usualmente disponíveis. Passam, por exemplo, a ocupar edificações que foram previamente planejadas para determinada função social e/ou econômica, mantendo a forma, mas alterando seu conteúdo. Esta concepção encontra referência em Miraftab (2017<sup>28</sup> *apud* BARON, 2020, p. 185). A autora constrói o argumento de que existem espaços de ação convidativa, ligados aos grupos hegemônicos, e espaços inventados, formados a partir das informalidades de grupos sociais que se apropriam de espaços na cidade, contrariando à concepção hegemônica de produção.

Ao recorrer a tal tipologia não pretendemos somente categorizar os espaços culturais. As categorias possuem dinamicidade e interagem entre si, em maior ou menor grau. Desta forma, podemos entender que os papéis desempenhados pelos centros culturais variam de acordo com o ciclo de cooperação de agentes sociais, culturais e econômicos. Para cada lugar específico existem práticas que podem entrelaçar tais tipologias, promovendo uma reflexão dialética que permita a apreensão do fenômeno cultural. Pelúcio (2021) nos mostra como a tipologia pode ser variada,

---

<sup>28</sup> MIRAFTAB, Faranak. Insurgência, planejamento e a perspectiva de um urbanismo humano. *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais*, Recife, v.18, n.3, p. 363-377, 2017

tomando como base a definição adotada no artigo 8º da Lei Aldir Blanc<sup>29</sup>, cujo edital premiou centros culturais da capital mineira em 2021.

É necessário destacar que na medida em que um espaço cultural se encontra territorializado, está sob a influência da sobreposição de entes federados aos quais necessita se submeter a processos regulatórios para o desenvolvimento de suas atividades. Desta forma, acreditamos que o Estado é um importante agente no processo de fomento e regulação dos centros culturais. Suas ações voltadas a este segmento se iniciam no país ainda na Era Vargas, com Rodrigo Melo Franco de Andrade, por meio da salvaguarda e restauro de edificações com estimado valor arquitetônico, transformando-os em espaço de memória da cultura brasileira.

Este modelo parece ter se perpetuado por um longo tempo, na medida em que somente encontramos referências a ação pública junto aos centros culturais no Plano Nacional de Cultura, em 1975. A literatura indica que a prática de conservação de edifícios históricos para abrigar atividades culturais permanece em voga. A criação da lei federal de incentivo à cultura abre espaço para a elaboração de projetos culturais que visem a manutenção e programação de espaços culturais, passando a ser utilizada como fonte de recursos como no caso do Espaço Cultural Galpão Cine Horto (PELÚCIO, 2021), no bairro Horto (Regional Leste). Para o autor, gestor do centro cultural de uma das companhias de teatro mais consagradas a nível estadual e nacional (Grupo Galpão), os espaços culturais possuem potencial para estabelecer parcerias de longo prazo com empresas privadas, trazendo um caráter de mantenedora em detrimento de simples patrocinadora de um projeto pontual.

Nos parece existir um consenso na literatura sobre políticas culturais brasileiras a respeito da importância da gestão de Gilberto Gil à frente do MinC de 2003 a 2007. A visão ampliada de cultura, conforme visto, trouxe um caráter mais abrangente e verificou-se maior protagonismo da pasta em âmbito federal. Duas de suas principais contribuições foram a Lei Cultura Viva (Lei 13.018, de 22 de julho de 2014) e a criação do Sistema Nacional de Cultura (SNC).

Com relação à primeira, sua principal ação se materializou no programa Pontos de Cultura. A ação consiste em certificar entidades culturais com uma chancela governamental que permita a participação destas entidades e empreendimentos culturais em processos públicos voltados à transferência de recursos em uma perspectiva descentralizada (RUBIM, 2007). O governo federal,

---

<sup>29</sup> Estabelecida por meio do Decreto nº 10.464, de 17 de agosto de 2020, regulamentando a Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020. Trata das ações emergenciais destinadas ao setor cultural em função da pandemia de COVID-19.

por meio da consolidação do SNC, pode repassar recursos para as outras esferas de governo, que realizam editais e/ou chamamentos públicos para estabelecer parcerias com entidades da sociedade civil. Os termos de parceria possuem formatos distintos, conforme nos indica Holanda (2018).

A pesquisa de Pacheco e Benini (2015) aponta que o mapeamento de pontos de cultura em todo país indica que existem espaços e iniciativas culturais em nível considerável para todas as áreas criativas consideradas pelo relatório da UNCTAD (conforme destacamos anteriormente), sendo importantes elementos na constituição de cadeias produtivas que promovam o desenvolvimento social. Contudo, ao analisarmos a implantação da política de pontos de cultura, percebe-se que esta se estende para além dos centros culturais, contemplando coletivos artísticos e outros tipos de formação. Isto acaba impedindo uma análise aprofundada sobre a dinâmica de nosso objeto de pesquisa a partir da perspectiva dos pontos de cultura.

No que tange ao SNC<sup>30</sup>, o processo perpassado para sua implementação envolveu ampla participação popular por meio das Conferências Nacionais de Cultura. A partir das plenárias, foram levantadas uma série de demandas e necessidades do setor cultural brasileiro, culminando na construção do Plano Nacional de Cultura (PNC), que traz as diretrizes e metas a serem perseguidas por meio da implantação do sistema no intuito de sanar as demandas do setor. Rubim (2019, p. 164 a 169) aponta que os pontos de cultura são indicados como ferramenta central na dinâmica de promoção da diversidade cultural, apresentando relação direta com 24 metas do PNC.

No nível estadual, uma pesquisa da Fundação João Pinheiro (2019) aponta que apenas 32% dos 853 municípios do estado possuem ao menos dois equipamentos culturais, excluindo-se a categoria bibliotecas (considerou-se teatro, museu, cinema, centro cultural, arquivo público ou centro de documentação). O governo de Minas, contudo, não possui política pública específica para o apoio a espaços culturais.

Nos editais da Lei de Estadual de Incentivo à Cultura de Minas Gerais (LEIC/MG), encontra-se uma categoria na qual é possível inscrever projetos de até R\$750.000,00 para programação e manutenção de entidades culturais (representados por pessoa jurídica com ou sem

---

<sup>30</sup> "A partir de 2005, o MinC passou a atrair estados e municípios através da assinatura de protocolos de intenção para implantar o SNC, que tem como objetivo "que cada ente federado tenha órgão gestor específico para a política pública de cultura, sistema de financiamento para execução das políticas, plano de cultura pactuado com a sociedade, conselho de cultura atuante, e participação na Conferência Nacional de Cultura, através da conferência municipal, intermunicipal, ou estadual de cultura, além de um conjunto de leis ou instrumentos normativos que assegurem a permanência e desenvolvimento desse novo modelo de gestão para o setor cultural" (RUBIM, 2019, p. 149)

fins lucrativos). Os valores podem chegar a até R\$1,5 milhão, caso o proponente apresente plano de continuidade com atividades por dois ou três anos. Em 2017 e 2018, a Secretaria Estadual de Cultura lançou editais para o patrocínio de pontos de cultura por meio de convênio realizado junto ao governo estadual, com recursos providos pelo governo federal, porém não foram encontrados dados disponíveis a respeito da execução destes projetos.

Ao considerarmos a esfera municipal, pudemos verificar que os centros culturais possuem papel central dentro da evolução histórica das políticas culturais belorizontina, e conseqüente desenvolvimento de suas cadeias criativas. Ainda nas décadas de 1960 e 70, a cultura era tomada a partir de sua relação com o esporte e o lazer, todos englobados dentro de uma mesma pasta. A subsecretaria designada para a agenda cultural era a área responsável pela gestão de equipamentos culturais como o acervo público, teatros, museus e a biblioteca municipal. Logo após a criação da Secretaria Municipal de Cultura (SMC/BH) em 1993, o órgão passou a estabelecer políticas que dialogavam com os preceitos da cidadania cultural praticados pela filósofa Marilena Chauí à frente da pasta da cultura na cidade de São Paulo/SP. A perspectiva da descentralização e desconcentração das atividades culturais nas áreas privilegiadas do território alçou a implantação de centros culturais à posição de principal instrumento de intervenção pública no setor (LARA, 2010).

Do ponto de vista estratégico, a administração pública estabeleceu que a diretriz para a construção de centros culturais ao longo do território da capital se daria por meio do Orçamento Participativo (OP), a partir de 1998, com a criação do programa Arena da Cultura. O OP, marca característica das gestões do Partido dos Trabalhadores (PT) a nível nacional, abria a possibilidade para que as populações locais escolhessem obras ou programas de intervenções em suas localidades. As áreas a serem contempladas eram selecionadas a partir da utilização do Índice de Qualidade de Vida Urbana (IQVU)<sup>31</sup>, indicador da prefeitura que avaliava questões socioeconômicas. As áreas que obtinham menores índices dentro da escala eram direcionadas para o processo de orçamento participativo. Conforme relata Barros (2012), houve a mobilização de diversas comunidades por parte do próprio órgão gestor da cultura para a construção de centros culturais públicos.

---

<sup>31</sup> “O IQVU é um índice multidimensional intraurbano (composto de 38 indicadores) que quantifica a desigualdade espacial no interior do tecido urbano da cidade em termos de acesso e disponibilidade dos bens e serviços, apontando as áreas mais carentes de investimentos públicos e expressando em números a complexidade de fatores que interferem na qualidade de vida dos diversos espaços de Belo Horizonte” (LARA, 2010, p. 116).

A criação destes centros culturais descentralizados é um fator importante, principalmente, para os agentes ligados ao circuito inferior da economia cultural da capital. A instalação destes fixos nos territórios periféricos contribui para a sua dinamização econômica e social, inclusive no que diz respeito ao preconceito e afirmação da identidade territorial dessas comunidades, abrindo espaço para receberem eventos e público externo a ela. Além da difusão de bens e serviços por meio da democratização cultural, surgiram concomitantemente diversas iniciativas como o Circuito Municipal de Cultura, oferecendo atividades criativas diversas por meio de um circuito de eventos, e a consolidação do próprio Arena da Cultura, com atividades formativas periódicas e gratuitas, abertas ao público, contribuindo para a profissionalização da cadeia produtiva cultural nas regiões periféricas (LARA, 2010).

Com a implementação proporcionada pelo Orçamento Participativo (OP), os centros culturais passaram de cinco para dezesseis entre 2005 e 2008 (LARA, 2010). No contexto geral, Craveiro (2017) aponta que os equipamentos culturais no âmbito da administração municipal aumentaram de cinco para trinta e um. Já Barros (2012) sinaliza que houve centros culturais que foram institucionalizados pela SMC/BH, mas que já desenvolviam atividades, centros culturais que foram institucionalizados e depois passaram por reforma via OP, e centros culturais que não existiam e foram concebidos totalmente via OP. A autora acrescenta que em 2005 aconteceu uma intensa reformulação na política cultural do município, com a dissolução da Secretaria e criação da Fundação Municipal de Cultura (FMC/BH).

Neste movimento, foi criado o Departamento de Coordenação de Centros Culturais, com o desenvolvimento de um "Caderno de Projetos" que continha os planos integrados para a criação de um circuito cultural composto por todos os equipamentos culturais administrados pelo poder público na capital. A expansão das atividades finalísticas<sup>32</sup> foi tomada como principal diretriz para uma política cultural descentralizada (BARROS, 2012). Todavia, Lara (2010) aponta que a concepção de descentralização da esfera política apresentava obstáculos para ser incorporada no âmbito de operação dos centros culturais públicos. A incorporação de instâncias ligadas à sociedade civil, como associações e OSCIPs, ao sistema de gestão dos equipamentos se mostrou prejudicada

---

<sup>32</sup> Os órgãos gestores da cultura em Belo Horizonte consideram três categorias de atividades ofertadas à sociedade: atividade-meio (âmbito administrativo), finalísticas (âmbito do público) e serviços (permanentemente voltadas ao público). (CRAVEIRO, 2017, p. 42)

em função, principalmente, da Lei de Licitações (Lei 8.666 de 21 de junho de 1993), que prevê uma série de procedimentos para parcerias entre entes públicos e privados<sup>33</sup>.

A estrutura de gestão dos centros culturais permaneceu até 2017. A recriação da Secretaria Municipal de Cultura trouxe processos mais robustos de gestão, programação e elaboração de políticas para os centros culturais, cuja gestão permaneceu com a FMC/BH. Atualmente, assim como no âmbito estadual, a SMC/BH não possui nenhum projeto voltado para equipamentos culturais de caráter mercantil ou insurgente, por exemplo. Apenas aqueles ditos distributivos, geridos pela própria estrutura institucional do órgão, seguem contemplados pela ação pública.

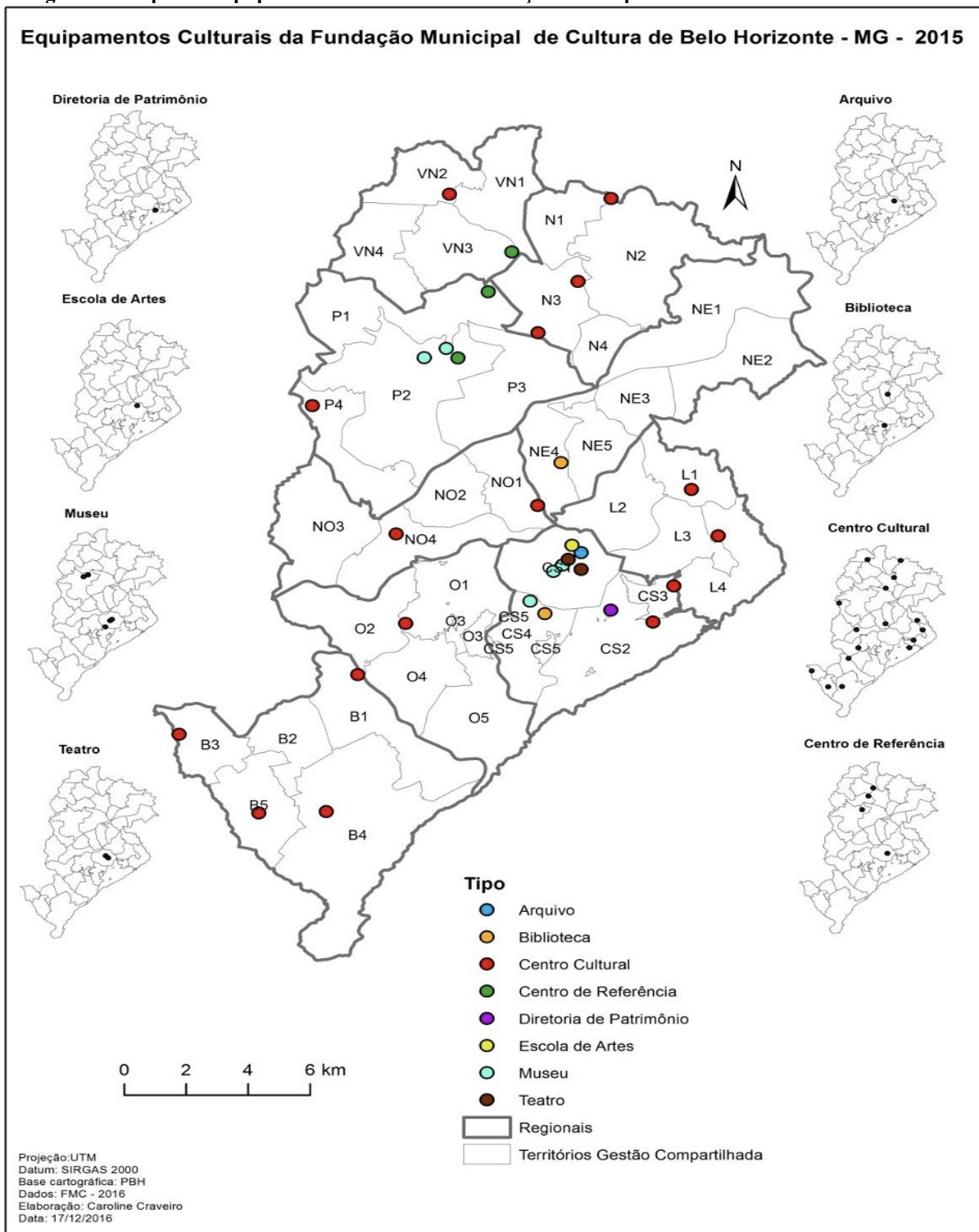
Ao analisarmos o mapa abaixo, verifica-se que os centros culturais (em vermelho) se distribuem de forma mais inclusiva nos territórios, principalmente naqueles periféricos. Os dados da FMC/BH indicam que a regional Oeste, por exemplo, possui um equipamento cultural para uma estimativa de 308.549 habitantes. A regional Barreiro, por sua vez, apresenta um equipamento para cada 70.638 pessoas, reforçando o caráter de promoção dos direitos culturais.

A diferença, conforme indicamos, está nos índices de qualidade de vida. As duas regionais, que possuem população aproximada na casa dos três mil habitantes cada, possuem alta discrepância em relação aos índices tomados como referência, o que induziu à instalação de mais equipamentos culturais na regional Barreiro como forma de política para o combate das desigualdades socioeconômicas e de acesso à cultura em seu território. Outro fator importante é a utilização dos centros culturais por pessoas residentes em áreas limítrofes, elevando a importância na discussão de pautas ligadas à questão metropolitana para que haja de fato uma integração política que favoreça o desenvolvimento econômico de artistas e agentes culturais sob tais condições.

---

<sup>33</sup> Atualmente, instrumentos como o Marco Regulatório das Entidades da Sociedade Civil, constituem procedimentos mais acessíveis às entidades civis, permitindo maior participação da sociedade organizada.

Figura 5 - Mapa dos Equipamentos Culturais da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte/MG



Fonte: Craveiro (2017, p. 46).

O programa Territórios Criativos<sup>34</sup> foi criado em 2014 como instrumento para a promoção das atividades culturais e criativas na cidade por meio da ocupação dos centros culturais com programação anual composta por músicos atuantes no próprio território do equipamento. Outra importante ação pública, o Circuito Municipal de Cultura, promove a circulação de artistas entre as regionais para atuarem nos centros culturais, buscando o intercâmbio artístico intramunicipal. Os artistas são selecionados por meio de chamamento público, com em média setenta selecionados anualmente<sup>35</sup>.

Dados da FMC/BH indicam que, em 2022, o órgão retomou as ações de programação nos centros culturais e equipamentos após as restrições impostas pela pandemia. Os dezessete centros culturais hoje sob gestão da pasta, espalhados nas nove regionais, realizaram mais de 450 mil atendimentos neste ano. Foram mais de 10 mil atividades realizadas, com 4 mil serviços disponibilizados ao público (orientação de pesquisa em bibliotecas, uso de computadores nos telecentros, uso dos espaços para ensaios e reuniões, dentre outros). Cerca de 30% das atividades foram realizadas pelos centros culturais em parcerias intersetoriais com as demais esferas do poder público, outras pastas (como Saúde, Assistência Social e Educação), além da sociedade civil organizada, por meio das Comissões Locais de Cultura. No âmbito do programa Arena da Cultura<sup>36</sup>, registaram-se 1.700 atividades de formação, com cerca de 17.000 atendimentos presenciais.

Outro ponto importante dentro da política cultural belorizontina diz respeito ao sistema de financiamento. Criada em 1995, a Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte/BH (LMIC/BH) é o principal instrumento da política de financiamento à cultura na capital. Possui um caráter peculiar no contexto brasileiro, com a incorporação do modelo francês e do anglo-saxão de financiamento à cultura, adotando dois mecanismos: o Fundo de Projetos Culturais, voltado às culturas populares, projetos experimentais e que apresentem menor sentido mercadológico, com o repasse direto dos valores aprovados ao empreendedor cultural, e; o Incentivo Fiscal, pelo qual o proponente é autorizado a captar recursos junto a empresas privadas, que podem deduzir até 100%

---

<sup>34</sup> Disponível em: [https://prefeitura.pbh.gov.br/noticias/projeto-territorios-criativos-apresenta-programacao-cultural?\\_\\_goc\\_wbp\\_\\_=252564002HDleELzRdhOh\\_KMsEcZR4hkku8E](https://prefeitura.pbh.gov.br/noticias/projeto-territorios-criativos-apresenta-programacao-cultural?__goc_wbp__=252564002HDleELzRdhOh_KMsEcZR4hkku8E). Acesso 8 de dezembro de 2022.

<sup>35</sup> Disponível em: [https://prefeitura.pbh.gov.br/noticias/circuito-municipal-de-cultura-convida-artistas-para-inscreverem-propostas?\\_\\_goc\\_wbp\\_\\_=271858002rsktRn0KKRVh5CbuXA8zzE5sC4g](https://prefeitura.pbh.gov.br/noticias/circuito-municipal-de-cultura-convida-artistas-para-inscreverem-propostas?__goc_wbp__=271858002rsktRn0KKRVh5CbuXA8zzE5sC4g). Acesso 7 de dezembro de 2022.

<sup>36</sup> Em 2022, a Escola Livre de Artes ganhou o Prêmio Internacional CGLU (Cidades e Governos Locais Unidos), no México, resultante do trabalho conjunto de grandes metrópoles em torno da agenda 2030. (EM, 2022)



do valor do projeto na alíquota de Imposto Sobre Serviço de Qualquer Natureza (ISSQN) devida à Fazenda Municipal (BELO HORIZONTE, 2017).

De acordo com Lara (2010, p. 69) a partir de análise da FMC em 2005 a respeito dos efeitos da concentração sobre a política de financiamento municipal e a discussão sobre a adoção apenas da modalidade do Fundo de Projetos Culturais, conclui-se que parte significativa da demanda cultural da cidade era voltada para uma lógica de mercado, e caso fosse adotado somente o Fundo, esta parcela se tornaria excluída da dinâmica de incentivo público municipal. Atualmente, o mecanismo municipal, assim como o estadual, também possui a possibilidade de empreendedores pessoa jurídica (com ou sem fins lucrativos) apresentarem projetos de manutenção e programação para espaços culturais, com teto no valor de R\$100.000,00 na categoria Fundo e R\$120.000,00 na categoria Incentivo Fiscal (BELO HORIZONTE, 2017).

A FMC/BH aderiu ao Sistema Nacional de Cultura em 2011. Passou então por um processo de construção coletiva nas Conferências Municipais de Cultura até a aprovação do Plano Municipal de Cultura (Lei 10.854, de 16 out. 2015). O processo consolidou o Sistema Municipal de Cultura (Lei 10.901, de 11 de janeiro de 2016). As ações foram construídas a partir de três dimensões da cultura: a cidadã, a simbólica e a econômica, em consonância com o Plano Nacional de Cultura (CRAVEIRO, 2017). Desde então diversas ações têm sido implementadas na política cultural do município no intuito de promover a cidadania cultural, a democratização cultural e a descentralização das ações. Portela *et al.* (2020) realizam uma consistente descrição dos impactos gerados pela política cultural no município.

Segundo a Secretaria Municipal de Cultura, o orçamento da pasta em 2022 foi de R\$106 milhões, o maior já registrado. A estimativa do órgão indica que cerca de cinco milhões de pessoas foram impactadas diretamente pelas ações culturais, com geração de 12 mil postos diretos de trabalho. Para 2023, a expectativa é a manutenção com possibilidade de aumento dos valores aportados, com a manutenção dos programas de democratização cultural descentralizada, além da realização do primeiro edital municipal para apoio a pontos de cultura<sup>37</sup>.

Ao longo deste primeiro capítulo, realizamos reflexões acerca da bibliografia envolvendo a transversalidade do conceito de cultura e sua relação com a ciência geográfica e econômica. Verifica-se a importância dos estudos em torno da temática da economia criativa, que ganharam

---

<sup>37</sup> Disponível em: [https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2023/01/09/interna\\_cultura,1442058/secretaria-eliane-parreiras-promete-aumento-de-recursos-para-cultura-em-bh.shtml/](https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2023/01/09/interna_cultura,1442058/secretaria-eliane-parreiras-promete-aumento-de-recursos-para-cultura-em-bh.shtml/). Acesso em 14 de janeiro de 2023

considerável repercussão ao longo das últimas duas décadas. Sua dimensão espacial, contudo, ainda pode ser mais bem explorada de forma a ampliar a possibilidade de análise de pesquisadores que trabalham no campo. A partir da perspectiva de escala, constatamos a sobreposição de relações no âmbito político e econômico, os quais regulam a materialização das cadeias criativas no território. Estas, compostas por processos de criação, produção, circulação e consumo de bens e serviços culturais, possuem nos centros culturais um elemento relevante para sua reprodução. Ao analisar o território de Belo Horizonte, buscamos situar o leitor a respeito do contexto no qual se desenvolve o objeto de pesquisas, assim como na definição de uma tipologia acerca da pluralidade dos espaços culturais.

Após analisar a perspectiva política relativa aos centros culturais no território belorizontino, trataremos nos próximos capítulos a perspectiva cultural, política e econômica do NECUP. Em seguida, apresentamos reflexões e apontamentos sobre as potencialidades de impactos culturais e econômicos dos centros culturais no território de análise.

### 3 ESTUDO DE CASO DO NECUP

Nesta seção focaremos no estado de caso para o Núcleo de Estudo de Cultura Popular (NECUP). Buscando uma análise da dinâmica socio territorial do contexto de operação de sua sede, apontamos alguns pontos importantes dentro de uma história singular de modo que se possa refletir na busca pelo conhecimento envolvendo os espaços culturais em Belo Horizonte e, conseqüentemente, no Brasil.

#### 3.1 TRAÇANDO A LINHA DO TEMPO

As atividades desenvolvidas pelo NECUP se confundem com a trajetória de Rafael Leite. Nascido em Montes Claros/MG, foi influenciado ao longo da infância pelo fazer musical de sua família. Apesar de um ambiente onde a tradição de cordas e canto era mais proeminente, foi na percussão que encontrou sua verdadeira inspiração. Ao longo da adolescência iniciou suas atividades como músico profissional em grupos de samba e nas chamadas bandas de baile<sup>1</sup>. Recebeu de sua tia, que estudou em Havana/Cuba durante a graduação, uma série de fitas cassete com gravações de artistas clássicos da cultura popular cubana.

A obra de Fernando Ortiz Fernández (1996a, 1996b) nos evidencia que a tradição percussiva originária de países africanos desempenhou importante papel no processo de formação da identidade cultural de Cuba e de todo o continente latino-americano. Aliadas às tradições das etnias nativas (processo de aculturação e desaculturação) e o domínio dos povos europeus que colonizaram aquele território, a cultura popular local se desenvolveu de forma autêntica, com poucas correspondências de casos semelhantes em outros locais do mundo. Tais transmutações culturais são cunhadas no termo transculturação, ao qual Ortiz considera como a articulação de diferentes culturas em contato direto que fundam uma nova realidade, com elementos híbridos que auxiliam na integração nacional e no processo de estabilização social do país. Para Reyther (1979) o processo de transculturação, com a interação entre culturas africanas, indígenas/nativas e europeias, também é um fenômeno característico nos EUA e no Brasil, em diferentes graus, tendo

---

<sup>1</sup> Bandas de baile são agrupamentos artísticos que geralmente se apresentam em bailes de formatura estudantil/universitária, festas de casamento, aniversários, dentre outros tipos de eventos, principalmente no âmbito comercial e corporativo. Possuem repertório amplo, muitas vezes incorporando elementos da dança e interpretando canções de sucesso do momento ou consagradas no imaginário popular.

influenciado as criações artísticas em seus respectivos territórios. Para o autor este se desenvolve seguindo um fluxo definido a partir da constituição do fenômeno: sua originalidade, a autenticidade, tipicidade, tradicionalidade e popularismo (ORTIZ, 1996a, 1996b).

Logo em seus primeiros anos como músico, Rafael passou a pesquisar a fundo a percussão cubana e brasileira. Ao se mudar para Belo Horizonte/MG, tornou-se uma referência na área percussiva mineira pelo grande talento e dedicação dispensados em horas de estudos. Ao terminar o ensino médio, mergulhou em novas informações para suas pesquisas e se desenvolveu no mercado musical. Ingressou na Banda Lex Luthor, de Divinópolis/MG, onde permaneceu por sete anos, tendo se apresentado em todas as regiões de Minas Gerais e outras localidades do Brasil. Posteriormente trabalhou com a dupla César Menotti e Fabiano, um dos expoentes da música sertaneja mineira no cenário nacional.

**Figura 6 - Rafael Leite atuando como ritmista em ensaio do Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, em janeiro de 2016, no Rio de Janeiro**



Fonte: Acervo do autor.

O encontro de Leite com o mestre Santiago Reyther, por volta de 1999, foi um marco importante para sua carreira. Radicado em Belo Horizonte desde 1996, Santiago atua como músico, professor, pesquisador das artes e de etnomusicologia. Corroboramos com Braga (2019), para quem a "atividade de ensino desenvolvida pelo músico e professor Santiago Reyther 'Cubano' exerce forte influência na cena da percussão desta cidade". Sua metodologia é denominada *Latin Drums* (REYTHHER, 1979), e se baseia no uso de coordenação e independência a quatro membros para o estudo de gêneros e estilos musicais diversos, com ênfase em tradições populares cubanas e brasileiras.

O apetite de Leite em busca de conhecimentos acerca dos processos de formação da cultura popular brasileira, a partir de um ponto de vista ligado às formas percussivas, se mostra um fato que determina o trabalho realizado pelo artista e pesquisador desde então. Foram centenas de livros e diferentes instrumentos adquiridos para executar um vasto acervo musical. Os diferentes métodos absorvidos pelas longas sessões de leitura expandiram seu capital intelectual de forma a permitir que este se tornasse um verdadeiro ativo econômico.

Em um momento de auge na carreira, no ano de 2010, após deixar os shows com César Menotti e Fabiano, retornou ao mundo do samba de forma intensa. É convidado ao posto de mestre de bateria do Grêmio Recreativo Escola de Samba Cidade Jardim (Conjunto Santa Maria – TGC: CS3). Trata-se da agremiação com mais títulos no desfile oficial do gênero em Belo Horizonte, além de ser a única que possui uma quadra (espaço cultural) para a realização de suas atividades anuais. Sua localização é privilegiada no contexto territorial da capital, uma vez que se localiza próximo a bairros de alto padrão. O Conjunto apresenta um contexto de classe média baixa, com a prevalência de atividades ligadas ao circuito inferior da economia.

Em função de um contrato de comodato assinado em 1977 para o terreno, cujo proprietário é a Prefeitura de Belo Horizonte, a escola de samba passou por um processo de despejo após seu encerramento, em 2008. O litígio foi acertado em 2011 com a renovação do comodato e concessão de parte da área para a construção de uma Unidade Municipal de Ensino Infantil (UMEI). É neste momento que o caminho de Leite se encontra com o deste autor. Uma vez membro da agremiação, este último participava ativamente como um produtor em início de carreira, membro da bateria e apoio nas atividades ligadas ao carnaval. As atividades desenvolvidas na quadra da Cidade Jardim se mostraram a primeira experiência conjunto de gestão de um equipamento de grande porte para

ambos. Os eventos realizados pela escola arrecadaram fundos que foram vitais para a concretização do desfile da escola naquele ano de 2011.

Neste período, pode-se afirmar que se iniciou a parceria entre Leite e Oliveira, unindo-se a experiência artística e cultural do primeiro aos métodos de trabalho do segundo<sup>2</sup>. Avelar (2013) e Pelúcio (2021) indicam a importância da formação de equipes multidisciplinares em um contexto de ações ligadas à economia criativa e às atividades culturais. A sobreposição de diferentes competências atua de forma a estimular a criatividade em busca de soluções criativas e adaptadas ao contexto local.

Em 2011, Leite decide dar um passo adiante em seus projetos e abre sua empresa, a Percussão Brasil Produções Artísticas. Conformada enquanto Microempreendedor Individual (MEI), foi um importante marco na medida em que permitiu a legalização necessária para a pluralidade de atividades desenvolvidas por seu criador. O nome Percussão Brasil foi, inicialmente, elaborado para a criação de um portal na *web*, em um momento em que o compartilhamento de informações de arquivos digitais se encontrava em franca expansão.

Após realizar todos os registros necessários, o Percussão Brasil se tornou a marca de sua empresa, dando lastro ao trabalho realizado nos últimos anos. Inicialmente, atuava enquanto produtora cultural por meio da venda de shows ligados à cultura popular (principalmente no formato escola de samba) e oficinas ministradas em eventos, escolas e para outros grupos artísticos.

No ano de 2012, após deixar a escola de samba, as atividades do projeto são transferidas para o Espaço Trampulim, gerido pela companhia teatral homônima (Nova Suíça – TGC: O3). O grupo é uma das referências no mercado teatral belorizontino, tendo se dedicado tanto aos espetáculos tradicionais, como ao setor corporativo de eventos. Trata-se de um agente que transita entre os circuitos superior e inferior da economia local, sendo o espaço cultural de caráter insurgente (galpão comercial anteriormente utilizado para serviços automobilísticos). Possui a versatilidade necessária para desenvolver espetáculos apresentados às grandes empresas atuantes no território local, assim como executava projetos próprios para a circulação de espetáculos em diferentes áreas da cidade, além de manter atividades de formação ao público em seu território

---

<sup>2</sup> Rafael Leite possui formação pela Ordem dos Músicos do Brasil (OMB) e realizou cursos, workshops e vivências com inúmeros mestres da cultura popular do Brasil e do mundo. O autor possui formação técnica em Mecânica Industrial e graduação em Geografia, mas naquele momento atuava no mercado de siderurgia, engenharia e consultoria.

(localizado numa área de vulnerabilidade social popularmente conhecida como Morro das Pedras - regional Oeste).

**Figura 7 - Oficinas do Percussão Brasil com foco na linguagem de bateria de escola de samba, no Espaço Trampulim (BH/MG). Abril de 2012**



Fonte: Acervo do autor.

A inspiração advinda das recentes experiências na atuação de dois importantes centros culturais ligados a um contexto de circuito, preferencialmente, inferior da economia trouxeram à tona a necessidade de constituição de um espaço cultural que permitisse a Rafael Leite de fato desenvolver todos os seus projetos de forma autônoma. A bibliografia indica que esta é uma etapa fundamental para a perpetuação de grupos artísticos independentes por longos períodos (AVELAR, 2013; PELÚCIO, 2021). Avelar e Pelúcio (2013) narram a trajetória do Grupo Galpão. Em um momento de formalização, aumento de demandas comerciais, o custo e volume de logística para movimentar suas estruturas internas, o grupo se lançou à procura por um espaço próprio. O Centro Cultural Galpão Cine Horto (Horto – TGC: L2) surge como espaço dedicado às atividades do grupo, mas também disposto a disponibilizar uma programação artística e profissional voltada ao campo das artes. Sua trajetória de sucesso englobou as tipologias mercantil, insurgente e distributiva, com maior tendência para esta última.

Processo semelhante ocorreu com Rafael e o Percussão Brasil. Após o carnaval de 2013, onde seus projetos realizaram nove shows em cinco dias, recebeu a notícia sobre o encerramento

das atividades do Espaço Trampulim. Decide então por locar um galpão industrial no bairro Prado, regional oeste (TGC: O2). O estado físico estava deteriorado em alguns aspectos, exigindo um grande esforço de trabalho físico e intelectual para a otimização do espaço com o menor gasto possível.

**Figura 8 - Sede do NECUP no bairro Prado, regional Oeste. Cada logomarca na parede branca representa um projeto desenvolvido internamente pelo Núcleo**



Fonte: Acervo do autor

A criação de um espaço cultural demandaria um esforço considerável, do ponto de vista físico e financeiro, tendo Leite reunido alguns parceiros atuantes na cena artística da cidade para participar do processo de construção. A marca Percussão Brasil já não se adequaria de forma ampla, restringindo o conceito à prática da percussão. O nome Núcleo de Estudos de Cultura Popular - NECUP veio de seu pai, o radialista e jornalista Arthur Leite. Se alinha a uma estratégia pensada de forma a viabilizar a continuidade das atividades formativas e culturais desenvolvidas por Rafael, além de abrir um campo de possibilidades como comércio de bens culturais, realização de eventos, gravações, ensaios, serviços diversos de produção, dentre outros.



Para Rafael Leite<sup>3</sup>, a decisão por fundar o NECUP no formato de uma associação privada sem fins lucrativos continha três objetivos principais:

- a) desvincular a marca Percussão Brasil da imagem de espaço cultural;
- b) acesso a eventuais editais voltados ao trabalho cujo Núcleo de fato realiza; e,
- c) atuar como possível prestador de serviço no mercado cultural da capital, fornecendo cursos, consultoria, serviços técnicos e artísticos.

No que tange às implicações de tais estratégias, retornaremos mais adiante.

O galpão possui 265m<sup>2</sup> de área construída, dentro de um terreno de aproximadamente 600m<sup>2</sup>. Possuía dois banheiros, um pequeno quarto usado como despensa, um salão de 12x14m, uma área de serviço com pia e tanque, um depósito e um pequeno escritório. O espaço foi parcialmente reformado e alterado ao longo do tempo de forma a se adequar à expansão das atividades artísticas e gerenciais. A característica do espaço físico permitia a realização de atividades com grandes grupos percussivos, algo essencial para os projetos de Rafael naquele momento. O processo de renovação pelo qual o carnaval de Belo Horizonte passou a partir de 2009 fez com que houvesse um aumento exponencial na quantidade de grupos que necessitavam espaço para ensaio.

A avenida onde fica o galpão possui uma via lateral, sem saída, que dá acesso ao mesmo. Facilitava o acesso por veículo próprio, além de estar a cerca de um quilômetro e meio da avenida do Contorno (área central) e da estação Carlos Prates de metrô, garantindo a acessibilidade para pessoas vindas de diversas áreas da capital. Dentro do Plano Diretor do município, a área é considerada como de caráter industrial. Não havia residências exatamente próximas, o que favorecia o trabalho em função dos altos níveis de ruídos advindos das atividades.

A criação do NECUP transfigurou o conteúdo de uma forma social, fazendo-a adquirir uma natureza artística. A ressignificação de fixos na malha urbana torna-se, portanto, possibilidade concreta para a materialização do trabalho de grupos independentes, uma vez que estes usualmente não dispõem de amplos recursos financeiros para viabilizar suas atividades artísticas. Este fenômeno dialoga com o processo de constituição de formas-conteúdo<sup>4</sup> na metrópole, neste caso

---

<sup>3</sup> Entrevista realizada em 04 de dezembro de 2022.

<sup>4</sup> “Pode-se dizer que a forma, em sua qualidade de forma-conteúdo, está sendo permanentemente alterada e que o conteúdo ganha uma nova dimensão ao encaixar-se na forma. A ação, que é inerente à função, é condizente com a forma que a contém, assim, os processos apenas ganham inteira significação quando corporificados.” (SANTOS, 1985, p. 13)

no âmbito da cadeia de produção cultural. Construir um equipamento cultural concebido para as práticas culturais mostra-se uma realidade bem distante para a maioria dos grupos brasileiros, que encontram no território espaços que são transformados pelo ato criador. As intervenções foram realizadas em todo o galpão, até mesmo nas fachadas das empresas adjacentes, que concordaram com a proposta do espaço em transformar aquela região abandonada em um pequeno polo cultural.

Rapidamente o espaço passou a despertar a curiosidade da população local, assim como atraiu os alunos que já haviam participado de atividades do Percussão Brasil. O espaço foi ampliando suas atividades, com a realização de eventos, shows, seminários, dentre outros. A insurgência da ação artística se materializou em uma intensa programação que reunia diversos elementos da cultura popular, os quais possuem, historicamente, dificuldade em se inserir numa lógica de mercado dentro das grandes cidades. A criação de uma identidade territorial do espaço com as estruturas físicas de seu entorno e as relações sociais estabelecidas ao longo do processo de produção artística e cultural trazem novamente à discussão dos usos do território em seu caráter dualista.

O território é relacional, um 'espaço-tempo vivido', portanto, definido a partir de relações de poder. Poder esse que pode ser considerado tanto no sentido de dominação, quanto no sentido de apropriação. Enquanto o primeiro diz respeito a uma lógica funcional do território (como recurso a ser explorado ou mercadoria), ligado ao valor de troca, o segundo é mais subjetivo, simbólico (lôcus de construção de identidade), que carrega as marcas do vivido. (HAESBART, 2005)

Para se inserirem de forma perene na complexa dinâmica ligada as indústrias criativas e culturais no mundo contemporâneo, Avelar (2013) aponta a necessidade de um espaço físico que viabilize o trabalho continuado. A constituição de um espaço insurgente, além de um ato cultural e político, também traz implicações econômicas que contribuem para o desenvolvimento das sociedades.

Em 2017, Rafael Leite optou por alugar um segundo galpão. O espaço estabelecia limites físicos com o NECUP, com área construída de 500m<sup>2</sup>. O objetivo de Leite era separar a imagem do NECUP quanto à realização de shows, focando-o nas atividades culturais, enquanto o novo espaço teria um caráter predominantemente mercantil, com a realização de eventos. Recebeu o nome de "Bar Latino", tendo operado até o fim das atividades de ambos, em 2020. Apesar de ter recebido atividades artísticas e culturais como extensão da programação do NECUP (e vice-versa), por uma opção metodológica alinhada aos objetivos do trabalho focaremos apenas na análise referente a este último. A constituição enquanto espaço cultural, alinhada à estratégia de produção

de bens e serviços culturais, configurando uma cadeia produtiva, é a principal característica a que pretendemos explorar nesta pesquisa.

Em 2020 o mundo é surpreendido com a pandemia de Covid-19, que apresentou um cenário dramático para todo o setor cultural. Com a impossibilidade da realização de atividades presenciais, os equipamentos culturais se viram diante de um cenário desafiador para se manterem ativos e com mínimas condições de subsistência. Políticas foram formuladas para prestar apoio de forma a minimizar os impactos econômicos do setor e, em última instância, resguardar a diversidade cultural brasileira e sua produção.

Diante deste cenário, Rafael viu-se obrigado a encerrar as atividades da sede do NECUP. O centro cultural foi então devolvido à imobiliária em junho de 2020, encerrando seu ciclo de atividades. O Núcleo mantém-se ativo enquanto entidade, com toda a documentação em dia. Após o período de reclusão na pandemia, Leite retornou às atividades fazendo uma turnê pela Colômbia ministrando cursos, estudando a cultura popular cubana e colombiana, além de apresentações musicais. Regressou para Belo Horizonte no fim de 2022, onde permanece desenvolvendo suas atividades enquanto prepara o lançamento de uma plataforma digital para o ensaio de música, voltada à percussão. O projeto que deu origem a toda a história do NECUP deve ser lançado ainda em 2023.

O histórico aqui perpassado, muito além do objetivo de apenas situar o contexto da pesquisa, busca refletir sobre a importância do talento aliado à perspectiva de pesquisa, fonte inesgotável de conhecimento, enquanto principal ativo econômico do NECUP. Conforme veremos na próxima seção, as atividades culturais predominaram no cotidiano do espaço. Para sua realização, uma longa cadeia de agentes é acionada de forma espacial, movimentando fluxos financeiros, econômicos e sociais à jusante e a montante.

### 3.2 A PRODUÇÃO DA CULTURA COMO ATIVO ECONÔMICO

As atividades artísticas e criativas desenvolvidas pelo NECUP em seus anos de trabalho foram muitas e diversas. Nos dedicamos a descrever nesta seção quais e como estas foram realizadas de forma a permitir um posterior aprofundamento sob a perspectiva das cadeias produtivas a elas associadas. Concordamos com Botelho, quando sinaliza a importância de se conceber e refletir sobre a diversidade de produções como ponto primordial para atender as

necessidades da produção local, não caindo no problema da reprodução do discurso e da cultura hegemônica (2016).

O artigo sexto da Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural da UNESCO expressa que:

[...] enquanto se garanta a livre circulação de ideias mediante a palavra e a imagem, deve-se cuidar para que todas as culturas possam se expressar e se fazer conhecidas. A liberdade de expressão, o pluralismo dos meios de comunicação, o multilinguismo, a igualdade de acesso às expressões artísticas, ao conhecimento científico e tecnológico – inclusive em formato digital – e a possibilidade, para todas as culturas, de estar presentes nos meios de expressão e de difusão, são garantias da diversidade cultural. (UNESCO, 2005)

Entre 2013 e 2020, o Núcleo realizou mais de oitocentas atividades entre shows, peças, recitais, oficinas, workshops e vivências com profissionais da indústria cultural e mestres da cultura popular brasileira, sul-americana, africana e caribenha, além de cursos regulares de formação de novos agentes culturais nas áreas de música, dança, teatro, artes visuais, artesanato, dentre outras. Foram milhares de agentes envolvidos nos processos de formação e fruição de bens culturais ao longo do referido período.

O histórico das atividades criativas realizadas pelo núcleo de trabalho da associação possui relevante relação com as manifestações da chamada cultura popular brasileira. A relação próxima estabelecida por Rafael Leite com as tradições populares as coloca como elemento criativo principal a guiar as atividades realizadas pelo Núcleo.

Refletindo sobre o papel dos espaços insurgentes fora do circuito institucionalizado pela cultura no município, Albinati (2019) indica que os agentes atuantes nestes ciclos de cooperação buscam especializar suas ações simbólicas nos territórios como forma de significação de suas visões de mundo, "[...] inscrevendo no espaço suas práticas culturais". Para tanto, a autora aponta dois mecanismos de operação: pelas táticas desviantes, ocupando espaços e lacunas deixadas por falhas no sistema político e cultural dominante, e por meio da luta por reconhecimento, quando assumem um caráter político mais incisivo na luta por questões sociais e culturais. Enquanto centro cultural, o NECUP abrigou agentes, coletivos, agremiações, movimentos sociais, poder público e entidades privadas. A diversidade de ocupações dialoga com as lutas travadas em meio às relações de poder entre classes sociais num contexto de metrópole urbana brasileira.

A cultura popular nasce como um conceito elaborado pelas elites letradas para se apropriar das manifestações culturais populares, exercendo, sobre elas, uma censura, transformando-as em mote para uma cultura nacionalista ou regionalista. Este processo é desencadeado pela evolução do conceito de civilização, atrelado a evolução dos meios

urbanos nas novas cidades, onde a elite passa a valorizar a cultura do povo que é suprimida pelo progresso social (RUBIM, 2007, p. 63-64)

Como visto, a partir do governo Lula em 2003 a cultura ganha um sentido amplificado e passa a fazer parte da agenda de desenvolvimento a nível federal. A cultura popular ganha destaque dentro das ações do governo. Os bens e serviços advindos das tradições populares deixam de lado o estigma de folclore, e passam a buscar uma inserção dentro da lógica da indústria cultural como forma de promover a subsistência e a sustentabilidade de seus processos criativos e culturais.

A compreensão acerca do conceito de cultura popular com o qual o trabalho se relaciona foi construída pelo núcleo de pesquisa do NECUP, composto por Rafael Leite e Bosco de Oliveira. Este último, parceiro de Rafael em projetos artísticos desde 2011, torna-se uma figura de grande importância para a construção de conhecimento e pesquisa do trabalho. Tendo vivido durante mais de trinta anos no exterior, em países como África do Sul, Botswana, Espanha e Inglaterra, possui ampla vivência artística e musical. Sua pesquisa aborda a importância da síncope<sup>5</sup> dentro da construção rítmica e melódica do samba. Participou ativamente dos processos de formação, criação artística e gerenciamento do Núcleo.

A forma como Rafael e Bosco percebem a cultura popular é influenciada pelos estudos da etnomusicologia e sua relação com a própria construção da identidade cultural brasileira. Corroboramos com Braga, para quem a etnografia da música "deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons" (BRAGA, 2019, p. 4). Os processos envolvendo a diáspora de povos africanos que desembarcaram no Brasil, com a seguida miscigenação com as culturas europeias e indígenas é um elemento crucial para a formação da cultura popular associada a manifestações como o samba, o maracatu, o bumba-meu-boi, o coco, dentre muitas outras. A transmissão pela oralidade dos agentes, ligados ao circuito inferior do trabalho colonial, é o mecanismo principal para a constituição dos saberes ao longo do tempo.

O processo de transformação do saber popular em ativo econômico passa, em primeiro lugar, pela valorização da tradição dos mestres e antepassados responsáveis por sua propagação no tempo histórico. Este é um elemento social importante dentro da constituição de relações com agentes nativos às culturas estudadas. O cuidado e respeito às tradições da cultura popular e seus

---

<sup>5</sup> O conceito de síncope consiste na ideia de deslocamento do acento métrico em uma frase musical. Traz um efeito ritmado diferenciado, alternando notas numa lógica de tensão e relaxamento. É apontada por renomados percussionistas como principal elemento rítmico construído dentro das matrizes percussivas africanas.

mestres é entendido como primeiro passo para a construção de relações que validem a prática cultural apropriada em territórios longínquos, entendendo o processo inerente aos indivíduos que vivem em diferentes localidades da formação socioespacial brasileira. Neste sentido, Santos indica que "[...] o simbólico se torna um coadjuvante precioso do mercadológico" (SANTOS, 2013, p. 73).

O saber pode ser considerado a alma das espessuras criativas, responsáveis pela criação e difusão de densidades comunicacionais, de incontáveis naturezas, pois frutos dos detalhes da vida cotidiana. Visto sob a ótica da obra, resultado maleável e em constante revisão, o saber, uma das bases da cultura popular, aponta para práticas em movimento, ainda que nos remetam a um passado de tradições. (ALVES, 2014, p. 342)

O fato de Belo Horizonte ter sido racionalmente planejada e ocupada em seus primeiros anos, deixou um legado de apropriação de manifestações culturais, em sua maioria a partir da migração de agentes culturais para a cidade. Hall (2003) aponta para o fenômeno de "desalojamento do sistema social" na sociedade contemporânea, no qual as transformações culturais passam a transitar pelos territórios, fazendo com que as experiências passadas, fator de diferenciação entre as gerações, sejam deslocadas de seu contexto original.

O Núcleo estabeleceu cerca de oito projetos próprios. São eles: Bateria Imperador (bateria de escola de samba); Bateria Imperatriz Mineira (bateria de escola de samba); U'Bloco (banda percussiva e bloco de carnaval); Tambor de Crioula Flores para São Benedito; Brascubazz (latin jazz); La Noche Cubana (evento dedicado à música cubana e caribenha); Orquestra Noche Cubana (banda no formato mini orquestra dedicada à música cubana e caribenha). É interessante destacar que a maior parte das manifestações culturais as quais o NECUP desenvolvia projetos artísticos, na realidade são expressões de outras localidades brasileiras.

Esta acepção à apropriação de manifestações populares extrarregionais em Belo Horizonte é explorada por Bacelete (2013) para o exemplo do maracatu de baque virado. A manifestação cultural tem origem a partir do cortejo real de antigos líderes africanos que aqui desembarcaram durante o período colonial, tendo relação com a cerimônia de coroação do Rei do Conto, tendo correspondência territorial em locais como Pernambuco, Bahia, Minas Gerais, Rio de Janeiro, dentre outros (PEIXE, 1980). O movimento do maracatu na capital mineira surgiu em 1999, com a chegada de Lenis Rino (SP) à cena cultural da capital, com posterior fundação do grupo Trovão das Minas, que passou a realizar atividades culturais no antigo espaço cultural Gonguê (Carlos Prates – TGC: 3). O grupo Maracatu Lua Nova, também formado a partir deste movimento,

inaugura sua sede cultural em 2005, no bairro Cachoeirinha (TGC: NO1). O processo de intercâmbio cultural iniciado possibilitou a reprodução da manifestação por diferentes agentes culturais, desde profissionais das artes até brincantes (nome dado àqueles que participam de forma espontânea nas manifestações populares).

A fixação de manifestações externas ao território de Belo Horizonte nos parece um fenômeno não somente restrito ao maracatu. Diversas outras manifestações, tais como o samba (em suas mais variadas formas), o afoxé, a ciranda, o tambor de crioula, também encontraram indivíduos que se dispõem ao estudo e reprodução de tais manifestações na capital mineira.

A primeira manifestação trabalhada pelo NECUP foi o samba, em seu formato característico de escolas de samba. O movimento criado no Rio de Janeiro em meados de 1920, com os desfiles na antiga Praça XV, migrou para Belo Horizonte em meados da década de 1940. As agremiações carnavalescas da capital passaram a se institucionalizar na década de 1960, com a oficialização dos desfiles na área central da cidade. A própria relação de Leite e Oliveira com o G.R.E.S. Cidade Jardim contribuiu para que os trabalhos do núcleo se concentrassem nas linguagens percussivas do samba.

O projeto Percussão Brasil: Núcleo de Pesquisa e Formação inicia suas atividades por meio da oferta de oficinas gratuitas de samba e ritmos brasileiros, realizadas semanalmente durante todo o ano. Ministrada por Rafael Leite e Bosco de Oliveira, as ações passam então a compor o repertório de ação do NECUP, ofertando bens e serviços relacionados ao universo do carnaval. Os alunos formados ao longo do curso percussivo participam das atividades comerciais do Percussão Brasil, como forma de compensação pelas aulas e conhecimentos transmitidos.

Foram formados cerca de dois mil e quinhentos alunos desde a atuação na escola de samba Cidade Jardim até o fim das atividades da sede, em 2020. As oficinas eram ministradas semanalmente, com duração de duas horas e em formato gratuito (com contribuição espontânea dos alunos, o que gerava em torno de R\$60,00 a R\$100,00 por aula). Os valores eram revertidos em itens de manutenção para o prosseguimento das aulas, uma vez que baquetas, peles e outros elementos que compõem os instrumentos passam por desgaste acelerado pelo uso intensivo ao longo de todo o ano (considerando variações de temperatura, formas de uso, dentre outros).

**Figura 9 - Oficina do Percussão Brasil: Núcleo de Pesquisa e Formação ministrada por Rafael Leite semanalmente entre 2013 e 2019**



Fonte: Acervo do autor

Deste processo, nasce a Bateria Imperador, grupo que tem sua origem na linguagem das baterias de escola de samba, mas englobando elementos da cultura popular brasileira. O grupo passa a atuar em apresentações comercializadas a uma série de consumidores. Desde eventos sociais (casamentos, formaturas, aniversários), corporativos (festas de fim de ano, encontros, congressos etc.), culturais (encontros de grupos artísticos, eventos de cultura popular, desfiles de carnaval) e de entretenimento (festas, festivais etc.). A arrecadação advinda da comercialização dos shows era revertida inteiramente ao Percussão Brasil, que se posiciona juridicamente como empresa representante do show e utiliza os valores para custear as atividades no NECUP, em um ciclo produtivo constante.

O NECUP estabeleceu parcerias com artistas, grupos e coletivos para uso do espaço. O grupo Pata de Leão, dirigido por Marcos Nascimento e dedicado ao maracatu e às manifestações da cultura pernambucana, é uma das relações mais duradouras estabelecidas no período. Fundado



no espaço em maio de 2013, desenvolveu atividades formativas aos sábados à tarde, com participação média de 15 a 20 alunos. As ações tiveram alguns intervalos, mas se realizaram até meados de 2019. Hoje o grupo conta com cerca de oitenta integrantes, alguns já com bagagem musical anterior, mas a maior parcela tendo sido formada nas atividades de parceria entre NECUP e Pata de Leão.

**Figura 10 - Aula de maracatu ministrada por Marcos Nascimento (Pata de Leão) no NECUP - abril de 2017**



Fonte: Acervo do autor

A cena cultural de Belo Horizonte possui forte ligação com a cultura pernambucana. Além do maracatu, o frevo, o coco e a ciranda são exemplos de manifestações trabalhadas por grupos artísticos na capital. A migração de conhecimento vem sendo construída, principalmente, pela visita de mestres ligados a estas manifestações. Durante o funcionamento do NECUP, cerca de trinta mestres da cultura visitaram o espaço para a realização de vivências. O termo é utilizado, sobretudo, pelo fato do objetivo de a atividade ir além do caráter educacional num sentido artístico, concentrando-se na oportunidade de estabelecer um canal de diálogo direto entre o interlocutor e um agente nativo da cultura estudada.

A oralidade, fonte inesgotável do conhecimento popular, cria a possibilidade de interpretações diversas nos indivíduos. A recepção e processamento de informações, com a respectiva incorporação do processo de criação artística do sujeito cultural mostra-se como potencial ativador da criatividade para a construção de bens e serviços capazes de gerar valor. O caráter singular destas experiências é um elemento diferencial no processo.

**Figura 11 - Vivência com Mestre Afonso do Maracatu Leão Coroado (Olinda/PE) em maio de 2018**



Fonte: Acervo do autor

A relação de Rafael Leite com a música cubana ampliou sua capacidade de ação com a consolidação do NECUP. Os bailes do projeto La Noche Cubana, criado por Leite em 2009 para celebrar a música da ilha caribenha, passaram a ser realizados periodicamente no espaço cultural. As edições do projeto passaram a ser realizadas mensalmente no espaço, convidando grupos musicais, artistas e companhias de dança. Em 2015 é criada a Orquestra Noche Cubana, a qual se torna o grupo residente, também realizando participações em eventos externos diversos.

Os estudos entre a relação da cultura brasileira e cubana, a partir da perspectiva da transculturação aplicada à análise rítmica (REYTHÉ, 1979), inspirou Rafael a criar o projeto

Brascubazz (Brasil + Cuba + Jazz). A formação musical dos tradicionais grupos de *latin jazz*<sup>6</sup> é utilizada para mesclar elementos da música brasileira, cubana e do jazz, expressões de Brasil, Cuba e EUA, corroborando com as proposições de Reyther acerca da autenticidade destas manifestações.

O caráter estético mais apurado levou o grupo a se apresentar nos principais festivais e eventos ligados à música popular e instrumental de Minas Gerais, inclusive com shows realizados em outras localidades do país. Nos parece que o rigor estético, associado à um circuito produtivo elitizado onde os agentes econômicos das classes superiores consomem produtos, serviços e informações culturais com maior valor simbólico agregado, é um dos elementos que contribuiu para o estabelecimento de relações do Núcleo com agentes do circuito superior da economia (OLIVEIRA, 2020).

Dentro de uma perspectiva social, uma das missões assumidas pelo estatuto do NECUP é a de contribuir para o combate à desigualdade social por meio da promoção de atividades artísticas e culturais. O acesso a informações culturais no processo de formação identitária dos sujeitos é importante para construir uma concepção ampliada e cidadã dos indivíduos no mundo atual. Campos *et al* (2021). sinaliza as restrições espaciais impostas a jovens e adolescentes dentro das metrópoles brasileiras, principalmente no que tange à democratização de experiências culturais.

O autor compilou uma série de programas e iniciativas do poder público da capital mineira no sentido de evidenciar a importância da adoção de políticas públicas por parte do poder público e de entidades privadas no sentido de promover a democratização cultural, principalmente da população jovem em situação de vulnerabilidade. Conclui que "[...] ao se fomentar o maior domínio dos espaços culturais por parte das crianças, suas possibilidades em relação a diferentes campos de experiência." (CAMPOS, 2021, p. 07).

Neste sentido, o Núcleo investiu em parcerias e articulações para eventualmente preencher lacunas ociosas na programação do espaço com atividades formativas voltadas à grupos escolares diversos. Desde escolas particulares de alto padrão a projetos sociais em comunidades e escolas com elevados índices de vulnerabilidade social, as parcerias eram planejadas pelo Núcleo de forma a contribuir com o desenvolvimento social, na mesma medida em que recebia financeiramente com a locação do espaço e serviços prestados. Tanto o Núcleo recebendo os alunos e desenvolvendo

---

<sup>6</sup> O *latin jazz* é um termo utilizado para designar uma vertente do *jazz* criada nos EUA por músicos vindos de países caribenhos, como Cuba, Porto Rico e República Dominicana. Se desenvolveu junto ao movimento conhecido como Salsa, durante a década de 1970. Alguns de seus principais expoentes são Chucho Valdés, Poncho Sanchez, Tito Puente e Giovanni Hidalgo.

atividades de sensibilização e fruição cultural em suas instalações, quanto comercializando projetos externos.

**Figura 12 - Apresentação do grupo Tambor de Crioula Flores para São Benedito dentro do projeto "Tradições Brasileiras" do SESC/MG**



Fonte: Acervo do autor

A sede das ações desenvolvidas por Rafael Leite foi planejada para comportar a diversidade de sua produção criativa, mas a realidade financeira impôs limitações aos anseios de um trabalho voltado exclusivamente às necessidades internas do Percussão Brasil. A baixa rentabilidade advinda dos processos de formação, aliada à intermitente dinâmica para a comercialização de shows no mercado da cidade acabaram por concentrar as expectativas de arrecadação na realização de shows e eventos, cujo resultado era factível a curto prazo.

Dentro da lógica de uma cadeia produtiva ligada à realização de shows e eventos, Neto *et al.* (2019) afirmam que a concepção de um produto ou serviço cultural no âmbito das cenas artísticas movimenta uma cadeia produtiva que tem nos espaços independentes e alternativos opções para o público e artistas em detrimento ao circuito comercial tradicional do entretenimento

cultural. A escala de ação estabelece uma relação mais intensa e intimista com o público, fortalecendo as relações solidárias no âmbito da cultura local e reforçando o papel social e político da arte perante os agentes locais.

Na medida em que o Núcleo se torna um espaço de acesso à cultura, torna-se inerente à sua atuação a ideia de democratização do acesso. Não necessariamente, contudo, isto ocorre por meio de gratuidade. A cobrança de ingressos ou inscrições para participação nas atividades tem como intuito não a geração de mais-valia e reprodução do capital, mas a mínima geração de renda para a cobertura dos custos de realização do evento, com conseqüente reinvestimento no espaço.

As atividades eram realizadas em forma de parceria, com divisão de bilheteria, sendo que a maior parte ficava com o artista (cerca de 70%), enquanto o espaço ficava com (30%) para pagar os custos fixos da ação. Dado o baixo custo dos ingressos, que variavam até o limite de R\$30,00, a arrecadação de recursos pela atividade artística em si era muito baixa para o NECUP, salvo alguns casos de eventos com capacidade máxima. Em média, o valor recebido pela associação pagava o custo fixo e a real arrecadação vinha por meio das receitas com alimentação e bebidas. Apesar de apresentarem alta rotatividade de capital, estas atividades eram desenvolvidas de forma a gerar o maior lucro possível.

Analisando a dinâmica de casas de show em São Paulo sob a perspectiva do bem-estar e da sociabilidade do público, Oliveira (2005) destaca aspectos relacionados com o comportamento do consumidor de serviços culturais como a manifestação das necessidades e os tipos de emoções que influenciam nas relações entre artistas e espectadores; como o ambiente de serviços influencia nas relações dos profissionais envolvidos; os aspectos hedonistas das relações, as relações de hospitalidade e a qualidade dos serviços percebidas, e; a experiência de consumo ligada a afeição e ao sentimento. Rafael Leite acredita que o fato da associação passar por um processo financeiro difícil, com a necessidade de gerar valor pelo trabalho cultural para posteriormente investir em melhorias estruturais acabou sendo um diferencial para o espaço:

Acho que é interessante ver a relação do público com o espaço. Quando começamos, muito das reformas que fizemos foram improvisadas, com o auxílio de parceiros, doações... Nosso ciclo de amigos e parceiros ajudou muito nesse momento. Então, à medida que íamos construindo o espaço lentamente, isso trouxe um sentimento bom nas pessoas, porque toda vez que alguém ia ao NECUP, encontrava alguma mudança ou adaptação que tínhamos feito no espaço. Isso ajudava a manter a curiosidade das pessoas sempre em dia! (LEITE, 2022, entrevista).

O conceito de "cena musical", trabalhado por Alves (2014, p. 212) para expressar os ciclos de cooperação existentes entre diferentes grupos sociais urbanos, é um importante mecanismo para entender a atuação do NECUP. Foram diversas as cenas as quais o espaço teve contato de forma

direta e indireta, apoiando e promovendo atividades. Desde as manifestações da cultura tradicional, até as manifestações urbanas (funk, soul, *black music*, hip-hop), passando pelos gêneros populares (samba, forró, afoxé) até interações com grupos e movimentos sociais. Muitas cenas foram contempladas nas atividades do NECUP, reforçando o caráter diverso de sua atuação.

Mais além, Leite nos aponta que a democratização cultural, na verdade, era a face visível de "[...] um processo mais complexo e profundo". Neste sentido, sua afirmação se aproxima dos preceitos indicados por Costa, para quem a democratização cultural, com a ampliação do mercado cultural, em si, não é suficiente para exercer o papel transformador da cultura de forma plena. Os espaços culturais, podem, em sua visão, promover a democratização do próprio campo de produção cultural, de forma a "atenuar distâncias entre a criação e a recepção" (COSTA, 1997, p. 3). Tal afirmação se aproxima da ideia de democracia e cidadania cultural, pilares da atuação do espaço, conforme indicado anteriormente.

Manter um espaço cultural em funcionamento durante todo o ano, mantendo uma programação constante que concatena atividades regulares de longa duração, cursos de pequena duração, vivências, eventos, dentre outros, requer uma estrutura organizacional que dialogue com a equipe de trabalho em seu contexto territorial. Na próxima seção abordaremos as estratégias utilizadas para interagir junto aos requisitos das normas e leis que regulam o território na produção de bens e serviços culturais em um espaço insurgente.

### 3.3 FORMAS DE ORGANIZAÇÃO

Nesta seção abordaremos os processos de gestão e organização que foram adotados pela equipe gestora do NECUP ao longo dos anos. Acreditamos que este seja um dos tópicos mais importantes dentro da dinâmica de funcionamento de um centro cultural. A normatização imposta sobre os territórios, com a superposição de normas e leis ligadas à esfera pública e econômica, implica em formas de organizar as ações que são vagamente exploradas no contexto da literatura brasileira.

São poucos os estudos focados em dinâmicas culturais e na gestão de espaços independentes no Brasil. A literatura sobre política e gestão cultural aborda dinâmicas do Estado ou de grandes corporações. Ainda que versem sobre programas e projetos realizados por meio de fundações ou organizações sem fins lucrativos, as referências são insuficientes (TOMÉ, 2012, p. 84)

Para Tomé (2012, p. 72) existem muitos desafios para a implementação de centros culturais, não havendo fórmulas específicas para tanto, principalmente no contexto brasileiro de desigualdades. As ações devem, sobretudo, estimular uma relação territorialmente integradora,

"[...] atenta à sua realidade e às suas peculiaridades". O autor elenca algumas importantes diretrizes para a consolidação da missão de um espaço enquanto local de produção, exibição e fruição artística e cultural: estabelecer um planejamento de médio e longo prazo com vistas à continuidade e estabilidade financeira; se valer da identidade territorial como ação transformadora, promovendo linguagens artísticas contemporâneas e novas experiências, e; inovar na gestão por meio das tecnologias sociais e de produção, mantendo-se atuante de acordo com o movimento da sociedade.

Santos e Davel (2019, p. 209) apontam para o fato de a solidariedade orgânica ser o fator relacional mais importante para as micro e pequenas empresas culturais. A partir da interdependência de funções, de contatos e da proximidade territorial das metrópoles, as pequenas empresas criativas se reúnem em prol de um objetivo comum. No caso, principalmente, da cultura associada a um circuito inferior, no âmbito do popular, mesmo que exista o caráter mercantil, estas, em sua maioria, têm como foco principal a "[...] ação em cooperação, que gera um movimento inter organizacional, em prol de interesses comuns e dos impactos gerados para o desenvolvimento territorial".

O núcleo principal de gestão da associação era composto por Rafael Leite (diretor geral e artístico), Raphael Oliveira (gestor e produtor), Bosco de Oliveira (direção de pesquisa) e Sônia Leite (gestora de educação e presidente). Num primeiro momento, a ênfase do trabalho consistiu no foco às políticas estruturantes, de forma a investir na infraestrutura do espaço e formação de novos agentes. Tal característica se dá no sentido de ampliar a capacidade de oferta de bens e serviços culturais, uma vez que a demanda dos projetos de Leite tornou-se continuamente crescente após a criação de sua sede.

Acreditamos ser necessário discutir o próprio senso de profissionalismo do fazer cultural. Pessoa e Arrais (2012) indicam que a sistematização e produção intelectual ligada à gestão cultural contribui para a formação de profissionais com capacidade de desenvolver atividades culturais numa perspectiva sustentável, reconhecendo sua dimensão econômica e social. Cunha (2007, p. 50) sinaliza que as profissões de gestor e produtor cultural, além de terem sido recentemente incluídas no debate sobre a administração da cultura, possuem características distintas. Enquanto o gestor se volta às atividades gerenciais e administrativas, o produtor é responsável pelo seu planejamento e execução. O primeiro foca em processos, com um trabalho em rede que considera a continuidade a longo prazo. O termo produtor, no âmbito do mercado cultural, é usualmente remetido à indústria da cultura e do entretenimento, em função do caráter efêmero de seu trabalho.

Sobre os profissionais que compõem a cadeia produtiva da cultura, Mato (2008, p. 16) indica que tanto para os segmentos denominados culturas populares como na indústria cultural institucionalizada, pode-se definir três tipologias distintas: os profissionais, cujo trabalho ou ocupação principal está diretamente englobado dentro das atividades artísticas; os semiprofissionais, sendo aqueles que desenvolvem atividades produtivas fora do campo cultural como prioritárias, e possuem no fazer artístico uma fonte alternativa de renda, e; os não profissionais ou amadores, os quais mantêm a prática cultural como *hobby*, lazer ou entretenimento<sup>7</sup>.

A experiência do núcleo gestor do NECUP transitou de forma perene entre estas classificações. Na medida em que a equipe fixa, composta por profissionais dedicados exclusivamente àquele trabalho do espaço cultural, era pequena em relação à demanda de atividades. A limitada capacidade financeira inviabilizava a expansão do núcleo gestor, sendo os demais agentes participantes semiprofissionais e amadores em relação ao fazer cultural.

Tanto o núcleo gestor quanto os parceiros que atuaram na construção e operação do espaço assumiram diversas tarefas. A ampliação do repertório de ação dentro do fazer artístico é um fator elementar para o desenvolvimento de profissionais dentro do setor, como evidencia Pelúcio (2021). Os integrantes usualmente transitavam entre as categorias de forma a viabilizar a realização dos projetos e atividades propostas.

Alves aponta que esta parece ser uma realidade comum a trabalhadores da cultura em outras metrópoles, na medida em que indica para o circuito cultural do Recife que "[...] os profissionais executam as mais variadas funções, sendo difícil defini-lo apenas por aquela da qual se tornam conhecidos ou exercem predominantemente" (ALVES, 2014, p. 90). Profissionais que se dispõem a atuar em diversas áreas da cadeia cultural, acabam adquirindo conhecimentos diversos que se complementam no fazer inerente à profissão.

Em função da quantidade de eventos realizados, havia uma considerável rotatividade entre a equipe de trabalho. Para realização de um show ou festa com venda de ingressos, eram contratados, minimamente, dez profissionais entre seguranças, bilheteiro, caixas, operadores de bar, cozinha e produção. Os pagamentos, em torno de R\$100,00 a R\$120,00 para oito horas de

---

<sup>7</sup> Ao estabelecer uma tipologia de classificação, o autor não se vale de um pretexto adjetivador quanto à competência profissional e ética dos profissionais em questão. Usualmente no mercado, os profissionais são classificados como profissionais ou amadores de acordo com seu grau de profissionalismo, ou seja, a adoção de iniciativas e comportamentos ligados às boas práticas de gestão e produção cultural.



trabalho, eram realizados e registrados para posterior prestação de contas junto aos parceiros e financeiro do Núcleo. Diversos destes profissionais não apresentavam experiência na área cultural. A partir do contato com o Núcleo, alguns deles chegaram a se profissionalizar no campo da produção cultural, tendo, inclusive, atingido níveis internacionais de trabalho.

É comum, como indica Avelar (2013, p. 78) que a necessidade de adoção de práticas administrativas profissionais em centros culturais acabe, em muitos momentos, se chocando com a prerrogativa da criação artística. O entendimento por parte dos gestores da importância em atender os requisitos éticos e legais como premissa primordial para a reprodução do trabalho artístico é essencial, sem, contudo, estrangular o poder criativo que atua como força motriz do processo. O autor também nos indica que os processos de gestão, organização e sistematização de informações adotados por centros culturais acabam por expandir a cadeia produtiva da cultura, uma vez que se tornam premissas para a materialização, concepção e criação artística.

É notável refletir como as constantes evoluções tecnológicas têm impactado as atividades de espaços culturais no Brasil. Ao falarmos de questões organizacionais, não podemos deixar de indicar a revolução causada pela forma digital de trabalho, processo iniciado em escala global e que atinge de forma direta o setor cultural e criativo. Sendo hoje a densidade técnica sobre os territórios extremamente diversa, cada espaço cultural pode se valer de suas necessidades e possibilidades para adaptar processos que possam alavancar e viabilizar a reprodução do seu objetivo enquanto fixo destinado às práticas culturais, estabelecendo contatos mais ou menos intensos com os circuitos da economia nas cidades brasileiras.

No caso do NECUP, o uso de ferramentas digitais coincide com a inauguração de sua sede. Já nos primeiros eventos, o grande volume de trabalho dispensado a tarefas simples, como a contagem de fichas de bebidas vendidas, tornou-se dispendiosa do ponto de vista de tempo e recursos. A adoção de um sistema digitalizado de vendas, com a emissão de fichas, relatórios, possibilidade de cancelamento de vendas, cardápio digital, sincronização automática com uma interface de gestão na *web* permitiu um considerável aumento na produtividade. Todos estes mecanismos foram adquiridos junto à empresa mineira Spot Sales, startup que despontou no segmento de vendas digitais voltado à eventos presenciais. As informações financeiras e administrativas passaram a ser tratadas por meio digital, com a criação de planilhas em plataformas de banco de dados, como o Google Drive. Os dados são automaticamente salvos em servidores

localizados a milhares de quilômetros de distância, mantendo acesso instantâneo a arquivos a qualquer momento por meio da conexão de internet.

O surgimento de empresas ligadas à venda digital de ingressos foi considerável a partir de meados da última década. Uma das *digital companies* mais bem sucedidas no meio, a Sympla foi criada em Belo Horizonte para o fornecimento de serviços de venda de bilhetes que apresentam uma série de ferramentas ao produtor, tais como a possibilidade de convidar clientes anteriores, enviar conteúdo promocional, emitir relatórios em tempo real, dentre outras. A operação de bilhetes e entrada para os eventos obteve ganhos muito elevados, com a drástica redução no tempo de espera em filas, a confiabilidade no processo (os ingressos são emitidos com um *QR Code* que é lido na portaria do evento, validando a entrada do cliente) e os mecanismos de gestão para prestação de contas e acerto da atividade.

A difusão técnica de equipamentos com graus de tecnologia cada vez mais espessos tem sido um fator importante para a constituição de trabalhos artísticos em espaços culturais. A utilização de computadores de alta capacidade de processamento de dados, programas específicos para análise de dados administrativos e financeiros, equipamentos específicos (como consoles de sonorização e iluminação) favoreceu o avanço das atividades ao longo dos anos. Atividades que antes eram totalmente especializadas, passam a ser integradas na dinâmica de trabalho dos grupos contemporâneos, num aprofundamento do processo de divisão social e territorial do trabalho artístico.

Este movimento provoca a desconcentração das atividades no território, que saem do controle das grandes corporações e passam a integrar as pequenas cadeias de produção local. Estas, em maioria ligadas ao circuito inferior da economia brasileira, passam a estabelecer relações cada vez mais próximas e intensas com o modo de produção hegemônico, sem, contudo, se tornar um de seus agentes, especialmente em função da dificuldade de capitalização financeira.

O uso do território enquanto recurso é notadamente marcado pela atuação dos agentes econômicos em relação conjunta com sua normatização por meio das normas e leis impostas pelo Estado. Em meio a esta trama institucional, os agentes culturais necessitam de ações no sentido da regularização de sua atividade produtiva. A constituição de empresas que assumem uma natureza jurídica na representação de agentes econômicos, a regulamentação do uso de espaços que são regidos por um plano diretor, os procedimentos administrativos e contábeis

perante o erário público, além da própria organização das atividades produtivas, são um conjunto de fatores que necessitam de avaliação para análise junto a um contexto de cadeia produtiva.

A concepção do Percussão Brasil, ainda no início dos anos 2000, transformou-se na medida em que Leite passa a despontar dentro do circuito de música em Belo Horizonte. Com sua atuação no GRES Cidade Jardim e projetos sociais ligados aos Centros de Referência para Assistência Social (CRAS)<sup>8</sup>, formou músicos e ritmistas que passaram a atuar em seus projetos. É formado o grupo Bateria Imperador, que inicia suas apresentações no mercado e logo se depara com a necessidade imposta por uma contratação junto ao Serviço Social do Comércio de Minas Gerais (SESC/MG), requerendo a formalização de suas atividades enquanto MEI.

A natureza jurídica do MEI permite a inclusão de uma atividade principal e até quinze atividades secundárias dentro do escopo de trabalho do empreendedor. Foram incluídas atividades como produção musical, ensino de música, comércio de instrumentos musicais, produção teatral, produção de espetáculos diversos, dentre. A ampliação das possibilidades de trabalho estava assim resguardada na medida em que os projetos envolviam diferentes linguagens artísticas e, conseqüentemente, cadeias produtivas.

O comprometimento, a criatividade e o compromisso com a arte, componentes considerados diferenciais por Pelúcio (2021), aliadas à militância e crença no poder da cultura como fator de desenvolvimento territorial, incentivaram a profissionalização dos procedimentos de gestão, buscando a perenidade do trabalho. As atividades contábeis e financeiras passam então a contar com suporte especializado. A sistematização das informações trouxe avanços importantes para a organização do trabalho.

Ao iniciar o processo de locação do galpão, Rafael traçou estratégias que foram o fio condutor do trabalho ao longo dos anos. Conforme indica Ponte (2019), existem diferentes formas de se materializar parcerias entre o Estado e a iniciativa privada, como concessões, privatização, a terceirização e publicização. O modelo de gestão não estatal na cultura, como aponta a autora (PONTE, 2014), surgiu no final da década de 1990 e possui correspondência na maioria dos estados brasileiros. Seja com parcerias junto a Organizações Sociais (OSs - Lei Federal nº 9.637, de 15 de maio de 1998) ou Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público (Oscips - Lei Federal nº 9.790, de 23 de março de 1999). Minas Gerais é um dos estados que adota este último modelo, por

---

<sup>8</sup> Os Centros de Referência para Assistência Social (CRAS) são espaços comunitários alocados no território da capital mineira de acordo com os índices de vulnerabilidade humana. Realizam atividades integradas em diversas áreas, dentre elas a cultura, desempenhando, muitas vezes, o papel de pequenos centros culturais comunitários.

meio de regulamentação estabelecida inicialmente na Lei n° 14.870, de 16 de dezembro de 2003. Os instrumentos normativos foram atualizados pelo Marco Regulatório das Organizações da Sociedade Civil, consolidado em 2015 (PONTE, 2014).

A criação do NECUP, em agosto de 2013, enquanto entidade sem fins lucrativos de caráter cultural tratava de uma possibilidade de viabilizar parcerias e convênios com o poder público, além de acesso aos sistemas de financiamento à cultura. Por meio de seu Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica (CNPJ), realizou parcerias e executou projetos nas esferas municipal, estadual e federal da gestão cultural.

Em um primeiro momento, o Núcleo se dispôs a atuar dentro de uma lógica que até então era comum entre a classe artística na capital. Como muitos artistas não possuíam formalização enquanto empresas, não conseguiam emitir notas fiscais quando da prestação de serviços para órgãos públicos, por exemplo. Tal fato, inclusive, pairou sobre a própria carreira de Rafael Leite. Um modelo muito utilizado era a adesão de um artista a uma associação que emitia notas fiscais em caráter de representação. Destacamos as entidades Terra Verde e Social Brasil.

Em função da premissa de atuação enquanto uma associação que representasse músicos locais perante a contratos de prestação de serviço, o núcleo gestor passou por grandes aprendizados fiscais e regulatórios. O entendimento junto a assessoria contábil era de que seriam necessários atingir certos requisitos legais, e naquele momento, a associação assumiu um débito relativo a impostos federais. A retificação das declarações de 2013 e 2014 renderam ao Núcleo um débito de aproximadamente R\$25.000,00 junto à Receita Federal. Foram acordados dois parcelamentos de vinte e quatro meses, com parcelas entre quatrocentos e quinhentos reais. Os juros aplicados à multa foram de aproximadamente 2,5% ao ano.

Em entrevista à Carta Capital, a auditora aposentada da receita federal Maria Lúcia Fattorelli, ao fazer uma análise a respeito da dívida pública da Grécia em 2015, reflete sobre a própria estrutura da dívida pública brasileira (FATTORELLI, 2015). Um dos argumentos é o de que as principais empresas com operações na formação socioespacial brasileira, possuem como prática comum o não pagamento deliberado de impostos. Isto ocorre pois, além dos parcelamentos serem oferecidos em ciclos de médio prazo, a taxa anual de juros cobrada é muito pequena se comparada aos financiamentos disponíveis no mercado. Inclusive entre os próprios bancos públicos. Este *modus operandi* acaba por retirar do Estado brasileiro uma enorme quantia em impostos. Torna-se mais atrativo para uma grande empresa que os impostos não sejam pagos no

ano fiscal devido, como alternativa à tomada de um empréstimo, por exemplo. A empresa pode investir diretamente os valores devidos no mesmo ano fiscal, pagando-os com prazo e juros bem destoantes aos do mercado de crédito, o que cria uma distorção dentro do processo de arrecadação do Tesouro Nacional.

Sem a consciência prévia do fato, o Núcleo acabou se utilizando de uma estratégia adotada por grandes empresas ligadas ao circuito superior da economia. Contudo, a reflexão a respeito do tema e o entendimento da ética social econômica seguiram pautando as ações do núcleo gestor. Os impostos foram rigorosamente pagos durante os anos de operação, uma vez que a associação dependia de todas as liberações necessárias para concorrência em editais públicos. A emissão das Certidões Negativas de Débitos (CNDs) são requisitos fundamentais na grande maioria dos certames públicos na área criativa. Podemos indicar que a experiência contábil da associação, em sua relação com agentes ligados ao circuito superior da economia urbana, o coloca, uma vez mais, enquanto um agente do circuito inferior marginal.

O Percussão Brasil é elevado, em 2015, à categoria de Empresa Individual de Responsabilidade Limitada, em função do aumento no faturamento advindo das atividades realizadas no NECUP. O escopo de trabalho se expandiu, com a materialização de um projeto para abertura de loja de instrumentos em sua sede. Os itens eram trazidos das empresas fornecedoras para as principais agremiações do carnaval do Rio de Janeiro e de São Paulo. Foram vendidos fisicamente durante os ensaios e atividades do NECUP, assim como sob encomenda nas redes sociais. A diversificação das atividades econômicas trouxe ganhos marginais importantes num período em que o espaço ainda investia em infraestrutura, a despeito da trajetória de queda verificada entre 2014 e 2018 no âmbito da cadeia produtiva da música nacional (PERUFFO *et al*, 2020).

Alves (2020) indica como prática comum no meio artístico a comercialização de bebidas e alimentação em atividades culturais como fator passível de geração de renda. Logo verificou-se que a maior parcela das receitas do espaço advinha do consumo de bebidas durante os eventos e shows realizados. Rafael criou, em 2016, o R. S. Leite Bar EIRELI, empresa dedicada à gestão das receitas e despesas relacionadas ao funcionamento do bar no espaço. Após a locação do segundo galpão, em 2017, sua sede é então transferida, passando a compor o grupo de entidades e espaços associados ao trabalho de Leite.

Concordamos com Tomé, para quem os espaços culturais independentes são dotados de capacidade dinâmica, com práticas de gestão ágil que se adaptam perante a relação conflituosa com as formas jurídicas institucionalizadas (TOMÉ, 2012).

O que verificamos na prática foi uma dificuldade de se inserir dentro do contexto legal no território em questão. O Percussão Brasil, que na prática era utilizado para realizar a gestão financeira das atividades, passou a ter como atividade principal a Classificação Nacional de Atividades Econômicas (CNAE) de Produção Musical (9001-9/02). A classificação contém as seguintes atividades: produção e promoção de bandas, grupos musicais, orquestras e outras companhias musicais; evento cultural musical; organização e promoção de eventos musicais; as atividades de músicos independentes; arranjo e composição; produção musical; dentre outras.

O Percussão Brasil atuava ora como promotor das atividades e eventos culturais, ora como gestor do espaço nas parcerias realizadas com outros artistas e coletivos. Entendemos que para o primeiro caso, a noção de "organização e promoção de eventos musicais", ou mesmo "evento cultural musical", engloba as etapas do processo produtivo, com a produção, distribuição e consumo. Já no segundo momento, o Núcleo é corresponsável pela realização, atuando no apoio e suporte da atividade realizada por outros grupos. Para este caso, a classificação correta se encontra no CNAE 9003-5/00, que trata da: gestão de salas de teatro, de música e de outras atividades artísticas e culturais; exploração de casas de show; gestão de casas de cultura; gestão de salas de espetáculo; dentre outras (IBGE, 2022). A este ponto, indicamos a reflexão a seguir.

Ao amarrar a complexa teia de processos burocráticos para englobar todas as atividades desenvolvidas pelo NECUP, o núcleo gestor percebe que o custo e estrutura necessários para incluir o CNAE de gestão de espaços dentro das atividades é inviável para sua realidade. A atividade consta no Anexo III da tabela do Simples Nacional, podendo ser tributada entre 6 e 33%. O restante das atividades, como a de produção musical, mantém o patamar constante de 6% de tributação no Simples.

Santos e Davel (2019, p. 205) indicam que um dos desafios na gestão de centros culturais é a “[...] interface, por vezes não harmoniosa, com os órgãos que administram os serviços públicos nas áreas de transporte, segurança, limpeza, iluminação e ordenamento do solo, que produzem impactos na ação deste tipo de organização cultural”.

Além do custo financeiro, ao entrar com a solicitação de alvará de localização e funcionamento, a PBH faz uma série de exigências com relação à natureza do serviço. A

administração municipal requer medidas como a apresentação de um Estudo de Impacto de Vizinhança (EIV), projeto técnico geralmente elaborado por arquiteto, geógrafo ou profissional de serviços urbanos para avaliar os impactos gerados por atividades produtivas em seu território adjacente. Itens como apresentação de seguro de responsabilidade civil contra terceiros, elaboração de projeto contra a propagação de ruídos resultantes das atividades, com respectiva emissão de Anotação de Responsabilidade Técnica (ART), e uma série de documentos eram necessários para enquadrar a atividade dentro do CNAE 9003-5/00.

Após a tragédia que vitimou estudantes na boate Kiss, em Santa Maria/RS, as normas relativas à realização de eventos em locais fechados passaram por uma ampla revisão no país. O Corpo de Bombeiros de Minas Gerais (CBMG) realizou diversas alterações no processo de conceção do Auto de Vistoria do Corpo de Bombeiros (AVCB), documento que certifica o funcionamento dos sistemas de prevenção e combate ao incêndio e pânico. Pela característica física do NECUP, a elaboração de um projeto dentro da legislação vigente à época determinou lotação máxima de 414 pessoas, instalação de iluminação e saídas de emergência, dentre outras adaptações.

Chamamos a atenção para este ponto pois acreditamos que se trata de um elemento importante dentro da construção de pesquisas a respeito de espaços culturais no contexto brasileiro. O CNAE 9003-5/00 apresenta as principais tipologias e características relativas à gestão de espaços culturais. Contudo, conforme verificamos, o processo para que empresas e grupos culturais adotem a classificação é complexo, demandando volumes financeiros e de trabalho que fogem à realidade da maior parte dos grupos artísticos independentes. Ao utilizarmos bases de dados como a RAIS, por exemplo, encontramos poucos dados relativos à esta categoria. Pesquisa realizada para o referido CNAE indica que, para o ano 2021, existem apenas nove registros de empresas que utilizam esta categoria em Belo Horizonte (BRASIL, 2021).

Este fator implica na dificuldade em distinguir a natureza dos centros culturais utilizando as bases de dados quantitativos disponíveis. Se utilizarmos, por exemplo, o CNAE de produção musical como possibilidade de entender os centros culturais ligados à música em determinada cidade, teríamos em uma mesma amostra uma empresa voltada à gestão de carreiras artísticas, um estúdio de música e uma sala de espetáculos. Todos estes participantes da cadeia da música, todavia, apenas o último apresenta uma dimensão qualitativa para ser entendido no sentido de espaço cultural que buscamos trabalhar.

No âmbito de seu relacionamento externo, o NECUP participava de forma ativa de uma série de iniciativas. Entre elas, destaca-se o Fórum da Música de Minas Gerais, instância colaborativa que contava com a participação de uma série de entidades ligadas à música no Estado. O Fórum realizou, em convênio com o governo de Minas, editais para a promoção de intercâmbios artísticos entre músicos mineiros e outras localidades de todo o mundo. Atuou nas discussões sobre o projeto para a criação da Casa da Música de Belo Horizonte, junto à PBH. Trata-se de uma antiga casa de shows (Lapa Multishow) cujo imóvel é tombado pelo patrimônio histórico municipal. Após o fechamento, o local passou por processos de especulação imobiliária, sendo ocupado por outras atividades econômicas. O projeto com a prefeitura não foi concluído por falta de verba para compra do imóvel. Recentemente, o local foi novamente aberto enquanto espaço cultural de caráter mercantil, com o nome de "A Autêntica". Hoje é a casa de shows que mais tem realizado apresentações de artistas ligados à indústria cultural na cidade.

Ao indicar fatores de organização e consolidação de centros culturais independentes, Pelúcio (2021) indica a necessidade de articulação de quatro instâncias: poder público, segmento artístico, iniciativa privada e sociedade civil organizada. Ao passar por essas dimensões ao longo desta seção, buscamos trazer um panorama sobre questões que envolveram a organização das atividades desenvolvidas pelo NECUP. A concepção organizacional e o nível de tecnologia agregado colocam o trabalho de Rafael Leite dentro da concepção de circuito superior marginal, na medida em que estabelece contato direto com formas de trabalho menos sofisticadas no âmbito da cultura popular, ao mesmo tempo em que estabelece relações com grandes empresas e o poder público. Na próxima seção, veremos como se deram as interações que foram a cadeia produtiva do NECUP no território belorizontino.

### 3.4 UMA CADEIA PRODUTIVA PRÓPRIA: INTERAÇÃO COM AGENTES CULTURAIS E ECONÔMICOS

Mesmo diante da presença hegemônica da industrial cultural, se torna importante evidenciar a força e resistência das manifestações de um circuito produtivo que se instala no âmbito dos lugares, pautado nos saberes tradicionais e na cultura dita popular. Alguns agentes transitam no limiar entre o mercado de bens ligado à forma industrial de organização da cultura e as atividades das cenas artísticas que compõem as identidades culturais da metrópole.



Com a grande evolução dos meios técnicos verificada no mundo nos últimos quarenta anos, houve uma popularização do acesso à equipamentos usados no processo de produção artística, tais como gravadores, câmeras, filmadoras, computadores, placas eletrônicas para processamento de áudio e vídeo, dentre outros. De fato, a democratização dos meios técnicos de produção e distribuição de conteúdo gerou um novo mercado, com dinâmica própria. É perceptível o surgimento de novos atores, o desaparecimento de formas arcaicas de trabalho, o surgimento e a readaptação de alguns agentes, que mudam sua atuação de acordo com o novo jogo de interesses (OLIVEIRA, 2020). Os ciclos de cooperação e circuitos produtivos ganham novos contornos, com a intensificação da divisão social e territorial do trabalho, onde atividades antes restritas aos circuitos superiores passam a compor o repertório de ação dos agentes ligados à sua porção marginal e ao circuito inferior (ALVES, 2014).

O advento das constantes evoluções tecnológicas permeia o território e se inserem dentro do funcionamento dos espaços culturais de diversas formas. Os espaços mercantis incorporaram elementos como a venda digital de ingressos, a intensificação da divulgação de eventos por meio de plataformas digitais, a utilização de equipamentos eletrônicos sofisticados como mesas de sonorização e iluminação digital, painéis de LED e programação de elementos gráficos para exibição durante as apresentações. Coletivos culturais responsáveis por espaços insurgentes adotaram formas de trabalho digitalizadas, permitindo maior fluidez ao trabalho e consequente expansão das atividades culturais. Todos estes elementos traduzem a influência das técnicas advindas de agentes hegemônicos do capital sobre os territórios ainda em desenvolvimento, como no caso do Brasil. “Os objetos que formam o meio não são, apenas, objetos culturais, eles são culturais e técnicos, ao mesmo tempo” (SANTOS, 1996, p. 188). A divisão social e territorial do trabalho mediada pela técnica depende de decisões políticas e culturais que se relacionam diretamente às decisões econômicas, via produção de normas do Estado para garantir sua manutenção.

Ao analisar os arranjos e dinâmicas estabelecidos para o intercâmbio cultural e criativo, formando cadeias de produção com elevado grau de tecnologias sociais, Barbalho (2011) sinaliza que elementos como a organização colaborativa e os arranjos institucionais são importantes para a compreensão das diferentes formas de agregar valor ao processo de produção criativa, em conjunto à uma reflexão sobre o caráter social e sustentável de sua economia. Neste sentido, a discussão

acerca do objeto de pesquisa na perspectiva da economia cultural e criativa se valoriza na medida em que:

A base dessa economia está, em grande medida, nos pequenos e médios empreendimentos, construída nas relações entre agentes culturais. Pensar em agentes culturais como atores de mobilização econômica e social em pequenas cadeias de produção de conteúdo cultural e criativo é uma das chaves da discussão. A compreensão sobre a dinâmica da formação de agentes culturais, entendendo os processos de organização do trabalho e suas tecnologias sociais intrínsecas, relacionadas aos pequenos e médios empreendimentos criativos é basilar para entender os processos de desenvolvimento econômico, social e cultural provenientes da atuação dos atores sociais em economia criativa. (BARBALHO, 2011)

O relatório Radar, do P7 Criativo (2018), corrobora com este apontamento, indicando ainda que as empresas criativas possuem uma estrutura de custos específica, prevalecendo uma lógica de custos fixos. As etapas de difusão e comercialização possuem, em geral, custos inferiores em relação aos gastos com produção, fenômeno que se intensificou em função da elevação nos níveis de interações digitais. A prevalência dos custos fixos em relação às variáveis, torna a etapa de produção artística suscetível a um fator de risco econômico em função da recepção do bem ou serviço criativo perante o público. O prejuízo ocorre em caso de má recepção, uma vez que a margem passível de ajuste é pequena em relação ao investimento de produção. Do contrário, em caso de sucesso o custo adicional necessário para o aumento das receitas é irrisório em relação ao ganho marginal.

As tecnologias informacionais e de comunicação são elementos funcionais importantes para entender o atual contexto das etapas do processo produtivo capitalista. Os agentes que possuem acesso facilitado às redes e instrumentos técnicos acabam por se fortalecer na perspectiva do circuito superior, se inserindo na ordem social contemporânea. Castells (2013), contudo, identifica o fenômeno das articulações horizontalizadas dentro de certas cadeias produtivas, ao qual denomina "autocomunicação de massas" - a possibilidade concreta de ascensão de uma parcela da população em comunicação perene com o contexto informacional, sendo capazes de dar voz às suas próprias narrativas e impô-las face ao modo hegemônico de produção das indústrias culturais.

Como visto ao longo do capítulo, as formas de organização adotadas pelo núcleo gestor do NECUP envolveu uma multiplicidade de processos e agentes culturais, permitindo a realização de atividades que agregaram valor à economia da capital mineira durante os anos de atuação de sua sede. Desta relação com os atores sociais da economia criativa constitui-se um ciclo produtivo e de

cooperação particular, envolvendo agentes culturais, sociais e econômicos, parte deles já especificada ao longo do capítulo.

Autores como Avelar (2013, p. 54) indicam que o ciclo criativo dentro da perspectiva das atividades artísticas para a produção de um bem ou serviço cultural passa por sua concepção, transformação, difusão/circulação e consumo. Corroboramos com Becker (1988<sup>9</sup> Apud ALVES, 2014, p. 16), para quem "a produção artística é uma criação coletiva, embebida em relações de cooperação, tendo o artista como agente central, todavia inserido numa ampla rede de pessoas responsáveis por complexa divisão técnica e territorial do trabalho". O processo se efetiva nos lugares, influenciados pelo modo de produção globalizado, em uma interação dialética local-global (MILANO *et al.*, 2010). São muitos e múltiplos os agentes que atuam em cada etapa do processo produtivo, territorializados em uma divisão internacional do trabalho onde cada elemento atua de acordo com um sistema organizacional ligado a ciclos de cooperação, que formam os circuitos urbanos da economia.

Do lado do Estado, há vários tipos de agentes, desde logo consoante o seu nível de organização e atuação: os de nível local, os de nível regional, os de nível estatal e os de nível interestatal. Do lado da sociedade civil, é igualmente indispensável ter em conta a existência de múltiplos agentes intervenientes: empresas promotoras culturais, empresas produtoras de atividades culturais, fundações, cooperativas e associações de criadores-produtores, cooperativas e associações de receptores-consumidores, instituições de parceria público-privado, grupos informais de praticantes. Isto, para já não falar do conjunto diversificado de agentes mediadores e da multiplicidade de agentes amadores, isto é, produtores-receptores. (SILVA, 1997, p. 4).

A análise de cadeias produtivas criativas tem sido explorada na bibliografia de forma a sistematizar os conhecimentos acerca das etapas envolvidas no processo de formação de valor econômico no setor. O levantamento bibliográfico realizado não encontrou referências aprofundadas a respeito da constituição de cadeias ligadas a centros culturais. A análise da cadeia produtiva da música, realizada pela FJP em parceria com o SEBRAE, traz um panorama dos atores e formas de organização ligados ao circuito da música na capital mineira (FJP, 2010). As pesquisas Estudos Setoriais da Música (PERUFFO *et al.*, 2020a) e Estudos Setoriais das Artes Cênicas (PERUFFO *et al.*, 2020a), ambas realizadas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) buscam explorar a constituição das cadeias nestes segmentos artísticos em nível nacional

---

<sup>9</sup> BECKER, Howard S. Uma teoria da ação coletiva. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

O caso de um centro cultural em específico nos parece insuficiente para determinar uma cadeia única a todos estes. A diversidade de atuações possíveis aos espaços culturais implica na variabilidade de fornecedores e insumos necessários à realização do ato criador, com consequente circulação e consumo. Contudo, acreditamos que as atividades realizadas pelo NECUP são compartilhadas por uma série de espaços na cidade. Identificar os setores da economia, agentes e circuitos necessários à dinâmica de funcionamento deste espaço contribui para a reflexão acerca do papel dos centros culturais nas cadeias criativas e culturais num contexto espacial municipal.

Ao tomarmos os preceitos de Milton Santos (1996) na análise, consideramos que as funções semelhantes desempenhadas pelos centros culturais por meio de seus equipamentos técnicos, por mais que estes possuam variações (marca, modelo ou conjunto de funções), representam como o sistema tecnológico possui significativa variabilidade e exerce papel centro na reprodução do ato artístico. Santos indica que é importante analisar o contexto do sistema de objetos, pois este conduz ao mesmo conjunto de ações nos diferentes lugares. A territorialização das técnicas nos lugares, levando em consideração suas especificidades, é influenciada pelo sistema de ações, cristalizando a tecnosfera em comunhão com a psicosfera para criar as situações geográficas. Na medida em que refletimos sobre estes sistemas, estabelecemos conexões mais gerais com o modo de produção hegemônico, responsável pelo movimento do espaço geográfico.

Dentre as atividades criativas classificadas no relatório da UNCTAD (2010), o NECUP desenvolveu algum bem ou serviço em ao menos uma das classificações referentes às subcategorias (ver quadro na página 29). A categoria de artes, em função da própria natureza cultural do espaço, concentrou a maior parte de ações, seguidas por patrimônio, mídia e criatividade funcional. As duas primeiras se concentram nas fases de produção e fruição, enquanto as áreas de mídia e serviços criativos se concentram nos estágios de concepção, produção e circulação.

Esta categorização indica, sobretudo, a interação de distintos setores criativos com as atividades realizadas pelo Núcleo. A partir da perspectiva de prevalência das atividades artísticas alinhada à construção identitária do espaço, nos parece importante aprofundar sobre a cadeia produtiva ligada a este segmento. A categorização proposta por Rubim compactua com as discussões no âmbito internacional a respeito das mudanças nas cadeias culturais e sua necessidade constante de atualização. A delimitação proposta pelo autor contempla os seguintes estágios:

**Figura 13 - Etapas do Processo Produtivo da Indústria Cultural**

- 
- 1. Criação, invenção e inovação;**
  - 2. Difusão, divulgação e transmissão;**
  - 3. Circulação e distribuição;**
  - 4. Intercâmbios, trocas e cooperação;**
  - 5. Análise, crítica, estudo, investigação, pesquisa e reflexão;**
  - 6. Fruição, consumo e públicos;**
  - 7. Conservação e preservação;**
  - 8. Organização, legislação, gestão, produção de cultura;**
- 

Fonte: Adaptado de Rubim (2019, p. 71).

Nos parece que a classificação de etapas que compõem o setor cultural proposta por Rubim apresenta um caráter ampliado que dialoga com as atividades realizadas pelo NECUP. A configuração clássica de uma cadeia produtiva da cultura passa a englobar elementos que permeiam o fazer artístico na contemporaneidade. As etapas 4, 7 e 8 podem, por exemplo, serem entendidas tanto pela lógica da oferta, quanto pela lógica da demanda.

A valorização da diversidade cultural cria uma psicofera que tende a fortalecer o apoio a atividades populares em nichos da metrópole. As atividades de formação, vivências com mestres da cultura, os processos organizacionais, o processo de oralidade do conhecimento. Todos estes aspectos são trabalhados com o Núcleo oferecendo atividades a partir de sua pesquisa, como também fomentando a vinda de mestres para incorporar o repertório criativo de suas atividades internas. O espaço bancava as ações ou estabelecia parcerias com grupos locais para viabilizar financeiramente a logística necessária, sendo a receita dividida de acordo com acordo entre as partes. Posteriormente, os registros audiovisuais gerados nos encontros eram analisados para que seus elementos artísticos fossem incorporados às aulas e apresentações realizadas no mercado cultural belorizontino.

**Figura 14 - Vivência com Mestre Memeu do Olodum (BA), agremiação criadora do samba-reggae. Maio de 2017**



Fonte: Acervo do autor

As demais categorias apresentam etapas e processos já usualmente utilizados na literatura para descrever o encadeamento do processo produtivo cultural. Partindo desta classificação, propomos um ciclo de cooperação para a produção de bens e serviços culturais, o qual estabelece relações com agentes culturais, sociais, políticos e econômicos, contribuindo para a formação do circuito cultural da capital mineira.

**Figura 15 – Ciclo de Cooperação Produtiva do NECUP – 2013 a 2020**



Fonte: Adaptado de Rubim (2019) e Peruffo *et al.* (2020a)

Na etapa de pré-produção, relacionam-se os agentes responsáveis pelo fornecimento de insumos indispensáveis para o funcionamento do centro cultural. Desde itens materiais a capital humano e financeiro. A gestão e a formação cultural mostram-se elementos importantes na medida em que ditam a missão e as diretrizes de ação do grupo artístico. A concepção de conservação e preservação, além de atuar nas duas pontas da cadeia, trata do ativo intelectual advindo do conhecimento e da pesquisa das manifestações populares, fator propulsor da geração de valor do trabalho.

A bibliografia aponta para a importância da curadoria da programação de centros culturais enquanto instrumento de conexão com o território e sua população. A atuação nos espaços culturais permite uma liberdade maior de expressão artística e com relação mais estreita ao bairro ou comunidade. Avelar reforça que a programação determina a identidade da instituição. A consolidação de uma imagem institucional é um processo complexo dentro da pluralidade identitária atual, demandando esforços de médio a longo prazo, tornando-a um ponto chave no processo de perenidade e continuação das atividades do espaço ao formar um público preferencial.

A formação constante de novos profissionais também é apontada como importante, na medida em que a consolidação dos projetos por meio do trabalho dos agentes envolvidos os credencia a alçar novos trabalhos, com perspectivas melhores de profissionalização (PELÚCIO, 2021, p. 96).

Tomé nos chama a atenção para o fato da gestão de espaços culturais independentes se aproximar do conceito de "ação cultural", definido por Coelho como um “[...] conjunto de procedimentos, envolvendo recursos humanos e materiais, que visam pôr em prática os objetivos de uma determinada política cultural” (COELHO, 1997). A efetivação da ação cultural passa pela atuação de profissionais especializados que conduzem as etapas do processo produtivo, criando um fluxo de demanda, oferta e mercado.

A questão do financiamento mostra-se um dos aspectos de maior relevância dentro da discussão a respeito de empreendimentos culturais. Pelúcio (2021, p. 96) aponta para a importância de manter recursos financeiros para alavancar os projetos e ações. Para o autor, deve haver um esforço na concentração de investimentos na produção das atividades fim, em detrimento de grandes despesas com manutenção predial. Contudo, destacamos que o caráter insurgente de alguns grupos, dotados de pouca capacidade econômica, leva à busca de possibilidades alternativas para

as adaptações físicas necessárias. Tanto por meio de parcerias e relações institucionais, quanto por empréstimos realizados junto a credores que acreditam no trabalho.

Nos parece importante, neste momento, a discussão empreendida por Campregher *et al.* (2016, p. 87) a respeito do acesso de pequenos e médios empreendimentos culturais ao sistema de crédito brasileiro. A monetização advinda do sistema de comprovantes de depósitos, que multiplicam a moeda em circulação e oferecem poder financeiro aos grandes conglomerados ligados ao sistema hegemônico mundial, vem possibilitando a expansão da produção desde o século XIX. Para Schumpeter (apud), "[...] a facilidade em obter crédito é um fator importante para que ideias se tornem resultados inovadores concretos e, conseqüentemente, realizem perturbações no ciclo natural que levem ao desenvolvimento econômico".

A pesquisa utiliza dados do World Bank referentes a 2016 para indicar que o Brasil ocupa o 97º lugar em ranking que analisa as condições para obtenção de crédito em uma série de países selecionados considerando questões como regulação empresarial, abertura de negócios, registro de propriedade, pagamento de impostos, dentre outros. Verifica-se o predomínio de crédito de curto prazo, destinado ao consumo. Se considerarmos a volatilidade das despesas para a realização dos eventos, acreditamos que esta tenha sido a principal forma de crédito utilizada. Contudo, a discussão objetiva indica a importância do acesso ao crédito institucionalizado.

Pela natureza da atividade artística, com alto grau de informalidade e indisponibilidade de patrimônio para garantia, as consultas realizadas a instituições financeiras com finalidade de adquirir recursos financeiros para a construção do espaço sinalizaram a disponibilidade de crédito com taxas exorbitantes de juros. Campregher *et al.* (2016) sinalizam para a importância de se constituir políticas públicas que estimulem opções de microcrédito disponíveis ao mercado cultural como forma de incentivar a produção e desenvolvimento de suas cadeias produtivas.

O termo não se refere apenas a um crédito de valor pequeno, mas concedido de forma direcionada aos agentes ligados de forma mais intensa à dinâmica do circuito inferior da economia. Os autores indicam que ao "pensarmos que as camadas excluídas do sistema financeiro tradicional são potenciais tomadores de microcrédito, é importante refletir que aqui se encontra parte significativa dos pequenos empreendedores da economia da cultura e criativa (CAMPREGHER, *et al.*, 2016, p. 78). São propostas três possibilidades<sup>10</sup> para a resolução do problema, que

---

<sup>10</sup> "São elas o treinamento de agentes de crédito especializados em empreendimentos culturais e criativos, postos à serviço de instituições estrategicamente escolhidas; a viabilização de uma estrutura de complementação de garantias ou mesmo a constituição de um fundo de aval dentro do já existente Fundo Nacional de Cultura (FNC);



acreditamos ser importantes para a discussão de nosso objeto e podem ser aprofundadas em um outro momento.

A partir do substrato cultural, as atividades de produção se desenvolveram tendo como base, principalmente, os projetos idealizados por Rafael Leite. A diversidade de linguagens trabalhadas permitiu um amplo arsenal de possibilidades para a realização de ações tanto na própria sede, quanto para outros atores econômicos e sociais, como as empresas privadas, as esferas do poder público, o próprio setor cultural e o público sensibilizado pela filosofia e estética do trabalho. As parcerias e intercâmbios realizados para a produção de conteúdos artísticos geraram fluxos simbólicos e econômicos que, viabilizados pela técnica, reverberaram em múltiplos territórios. A relação com o Estado, evidenciada no tópico anterior quanto à forma de organização e regulação, permite a ação cultural a partir do acesso aos mecanismos de financiamento, os quais veremos mais adiante.

Creuz (2014, p. 10) reforça a concepção de que a distribuição, divulgação e circulação são etapas que estão sob forte influência do período atual, com o domínio da informação para a difusão dos bens e serviços culturais no território. Alves (2014) nos indica que as técnicas ligadas ao setor de publicidade, um dos elementos que precede o produto (SANTOS, 2001), influenciam cada vez mais os consumidores, angariando os diversos públicos de forma sistemática. A forte influência do mercado do entretenimento, consolidada pela circulação promovida por grandes empresas ligadas ao circuito superior da economia, coloca os espaços independentes na penumbra da oferta de bens e serviços culturais.

Contudo, o autor destaca a força crescente dos fluxos informacionais populares no contexto atual. As informações ascendentes parecem configurar importante elemento para pensar "as condições em que o gosto se forma nos lugares, mais como criação coletiva do que como imposição alhures" (ALVES, 2014).

Avelar (2013, p. 119) pondera a respeito da mudança no paradigma de consumo cultural com o advento das novas tecnologias. Não somente no consumo de serviços ligados a espessuras mais densas de tecnologia, como no caso dos serviços de streaming, mas toda a cadeia criativa tem sido constantemente impactada e renovada com as novas ferramentas disponíveis. Com o advento das redes sociais, em especial do *Facebook* e do *Instagram*, digitalizaram-se as estratégias de

---

e a possibilidade de construção de uma rede de moedas sociais virtuais em sintonia com inovações importantes que já têm acontecido em empreendimentos que unem a cultura tradicional e novas tecnologias da informação." (CAMPREGHER *et al.*, 2016, p. 81)

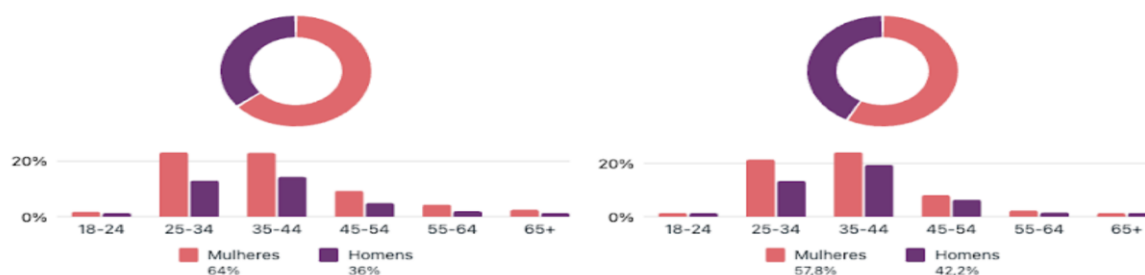
comunicação, ampliando o alcance das informações geradas em escala local, por meio das relações sociais estabelecidas no ciberespaço. Foram cerca de seis profissionais ligados às atividades comunicacionais que passaram pelo NECUP. Em muitos momentos, o próprio núcleo gestor se encarregava das atividades de divulgação, em parceria com os realizadores de eventos.

Pelúcio esclarece que para o sucesso das atividades realizadas por centros culturais independentes, torna-se fundamental o domínio das novas formas de organização social e divulgação, utilizando a tecnologia para gerir os trabalhos e dialogar diretamente com o público, parte fundamental do processo de materialização do ato criador por meio da fruição artística e cultural (PELÚCIO, 2021, p. 59). A referência aponta para a utilização das redes sociais enquanto "estratégias de visibilidade simbólica", movimentando o público a partir do ambiente digital para territorialidades materializadas no espaço das cidades (BARBOSA, 2020, p. 107). Araújo (2015) aborda o fato de como as ferramentas de marketing buscam potencializar a relação entre clientes e organizações culturais, na mesma medida em reflete sobre o lugar do público enquanto consumidor das artes.

Ainda que os consumos se tornem possíveis, mediante a compra não regulada pelo Estado, a produção de demandas e por gostos musicais continua atrelada ao desempenho das firmas hegemônicas. Se uma cantora como Ivete Sangalo (à guisa de exemplo e sem juízo de valor) chega a ser uma referência internacional da produção cultural brasileira é porque houve a divisão intelectual do trabalho, vinculando marketing à logística de distribuição, cria-se um nome como marca. (CREUZ, 2014, p. 04)

O trecho de Cruz (2014) corrobora com o sentido de criação de uma marca institucional a partir da identidade e curadoria empreendida, destacada por Avelar (2013), criando aderência junto ao público. Dados extraídos das referidas plataformas digitais indicam o perfil do público que segue o NECUP nas redes sociais. São 22.443 seguidores no *Facebook* e 5.539 no *Instagram*. O gráfico abaixo indica a relação entre faixa etária e gênero para as duas plataformas, respectivamente:

**Figura 16 - Perfil etário e gênero dos seguidores do NECUP no Facebook e Instagram**



Fonte: Adaptado de facebook.com/necup. Acesso em 23 de dezembro de 2022.

O perfil de seguidores indica o predomínio territorial de Belo Horizonte (57,1%) e região metropolitana (7,6%), mas apresenta, dentre as dez cidades com mais seguidores, São Paulo em terceira (3,1%), Rio de Janeiro em quarta (1,9%), Salvador em sétima (0,7%) e Brasília em décima (0,5%) posições. Em termos de alcance internacional, são 91,4% os seguidores em território nacional, seguidos por países como Portugal, Estados Unidos, França, Alemanha, Argentina, dentre outros, em sua maioria desenvolvidos. A amplitude comunicacional do espaço por meio do ativo cultural atravessa fronteiras através da tecnologia, trazendo públicos que estão longe do território contíguo, mas contribuem para a formação da cadeia cultural relacionada às atividades do Núcleo de forma digital e viabilizada pela interação com o circuito superior em escala mundial.

Ao tomarmos o ciclo de produção em questão sob a perspectiva da demanda (ou consumo), percebe-se que as relações estabelecidas possuem variação reduzida no que tange aos tipos de agentes que consumiram os bens e serviços culturais e criativos produzidos. O principal deles, em função da própria natureza do trabalho, é o público amplo (ou as famílias, dentro da concepção de consumo final usualmente adotada nos estudos econômicos).

Albinati (2019, p. 236). faz importante distinção acerca da utilização do termo sob a visão da diversidade cultural. Entende-se o público como um agrupamento de pessoas com anseios e necessidades de consumo cultural, os quais trazem um sentido simbólico de fruição ou mesmo de realização material ligado a um determinado bem ou serviço. Ao passo que os públicos, considerados em sua pluralidade, trata dos diferentes nichos e grupamentos sociais que podem interagir de forma direta ou indireta com a produção artística. Pelúcio (2021, p. 17) indica um erro comum para programadores de centros culturais, que é o de tomar o pressuposto da universalidade do desejo à cultura como algo absoluto, passível de "uma adesão automática e irreversível às manifestações artísticas".

Paglioto e Machado (2012) mostram que, segundo a Pesquisa de Orçamentos Familiares (POF) do IBGE, os principais fatores associados ao consumo de cultura fora do domicílio nas grandes cidades brasileiras são escolaridade e renda. Na mesma medida, verifica-se que as políticas públicas voltadas à educação e sensibilização artística de fato contribuem para o acesso da população a eventos e atividades culturais.

São muitos e diversos os fatores culturais os quais levam as pessoas a adotarem práticas espaciais específicas que as colocam em grau de semelhança com sua própria cultura, em muitos casos não importando distâncias mais longas ou outras questões que se enquadram em uma lógica

de mercado. Romper a barreira do usual sob a perspectiva do receptor da mensagem artística é um elemento de criatividade que dialoga também com o contexto no qual se insere.

O ambiente na capital mineira após o processo de renovação do carnaval e a implementação de políticas públicas no sentido de desconcentração das atividades artísticas contribuíram para a criação de uma atmosfera favorável às atividades desenvolvidas pelo NECUP (BELO HORIZONTE, 2017, 2018a, 2018b). Neste sentido, a experiência cultural e criativa de Rafael Leite, sua capacidade de empreender um projeto ousado e as relações por ele estabelecidas em âmbito local e global foram fundamentais para consolidar uma imagem positiva perante o público que visitou o local.

Os eventos culturais são fenômenos efêmeros que criam pequenas cadeias produtivas, numa base diária. Sua multiplicidade acarreta a diversificação de bens e serviços que necessitam ser adquiridos pelos realizadores junto a fornecedores ligados aos diversos setores da economia. A entrega final é a experiência gerada ao público. Neste sentido, Oliveira (2005) trata do processo de recepção de ideias e criação de experiências por parte das pessoas em um espaço para atividades artísticas, provocando um processo de comunicação interpessoal, com conteúdos não verbais e formas simbólicas de conexão. A fruição cultural, ao gerar uma experiência positiva, cria uma conexão com o público, que passa a frequentar o espaço novamente, tornando-se parte da cena.

Viabilizar estas experiências passa por conceber uma ideia, negociar a participação dos agentes no espaço-tempo, elaborar uma identidade visual, difundir as informações ao público, produzir o produto artístico e possibilitar a fruição. A arte é tomada, portanto, como instrumento de alienação, no seu sentido de valor de troca, assim como de libertação, com a predominância do valor de uso. As atividades desenvolvidas em centros culturais, na mesma medida em que existe a preocupação com a criação artística, esta também pode ser direcionada para a criação de valor mercadológico, sendo consumidas por frequentadores que geram renda para a subsistência das atividades.

Outro elo importante dentro da dinâmica da produção e do consumo é a relação com o Estado. Na mesma medida em que está sujeito à normatização do território e que participa dos processos relacionados à política cultural (seja em relação ao fomento ou às instâncias de participação popular), o NECUP também fornece bens e serviços à esfera pública por meio de seus trabalhos artísticos.

A análise das informações disponíveis ao núcleo gestor indica que o NECUP estabeleceu laços diretos com agentes do circuito superior em ocasião da venda de shows e espetáculos junto a grandes empresas e universidades, o acesso a programas de consultoria financeira de instituições como SEBRAE, equipamentos com alto grau de tecnologia, além de consumidores ligados às camadas abastadas da sociedade. Contudo, a interação mais intensa se dá no âmbito do circuito inferior, com os trabalhos realizados junto aos agentes e manifestações populares, pequenos ciclos de cooperação com fornecedores artesanais, o suporte técnico e intelectual a agremiações.

O circuito superior movimenta uma cadeia que tem forte característica normativa, sendo guiada por processos regidos pelas leis fiscais, jurídicas e civis do país. Os processos de contratações de artistas, por exemplo, possuem uma série de trâmites burocráticos a serem cumpridos. Desta forma, os agentes culturais que com este sistema interagem são inseridos no circuito por meio da formalização da atividade cultural. Por outro lado, o circuito inferior apresenta características fluidas e de caráter informal. A circulação de moeda é usualmente realizada em espécie, por vezes sem emissão de notas fiscais, transações em sistemas financeiros ou recolhimento de impostos.

Buscamos ao longo desta seção explorar os principais pontos relativos à atuação do NECUP dentro da cadeia produtiva da cultura em Belo Horizonte. A consolidação do projeto artístico de Rafael Leite, culminando na necessidade de uma sede, estabeleceu bases para a criação de uma série de dispositivos normativos que permitisse a sua exploração enquanto espaço dedicado à arte, capaz de impactar o território local numa perspectiva cultural e econômica. Na próxima seção nos dedicamos a esta análise.

## 4 ANÁLISE DOS POSSÍVEIS IMPACTOS ECONÔMICOS E CULTURAIS

Nos dedicaremos, nesta última seção, a explorar os resultados obtidos a partir da análise de dados referentes às atividades realizadas pelo Núcleo no recorte temporal proposto, identificando possíveis impactos culturais, econômicos e reflexões acerca destas potencialidades aplicadas aos estudos de centros culturais no país.

### 4.1 OS POTENCIAIS IMPACTOS CULTURAIS

A atuação do NECUP se pautou em ações de caráter cultural em diversos campos das artes e do conhecimento, realizando um amplo trabalho de viabilização, preservação, propagação e descentralização de uma variada gama de tradições culturais de caráter popular. O Núcleo atua nos campos da música, artes visuais, artes performáticas, pesquisa acadêmica, gestão e produção cultural, literatura, audiovisual e patrimônio, tendo oferecido uma intensa programação de bens e serviços culturais para a população da cidade no período de funcionamento de sua sede. Recebeu mestres da cultura popular brasileira, além de agentes de outros países da América Latina, Europa e África.

O amplo espaço físico em sua sede, utilizado para os projetos artísticos e criativos de Rafael Leite, passou a estabelecer parcerias com coletivos de artistas, grupos de dança e teatro, bandas, blocos carnavalescos, dentre outros, para a utilização de sua infraestrutura de modo a propiciar o fortalecimento da cadeia produtiva ligada ao setor da cultura na cidade, democratizando e ampliando o acesso a bens culturais de caráter material e imaterial. A pesquisa para exploração dos elementos que compõem a memória e a diversidade cultural do povo brasileiro, assim como o trabalho pedagógico desenvolvido por meio de oficinas e workshops, levou o Núcleo a busca por um constante processo de reformulação e evolução. Este eixo de aprimoramento acaba por se tornar o principal norteador que pode definir a proposta da instituição.

A perspectiva de um trabalho de formação que valoriza a democracia cultural permite o empoderamento dos sujeitos através de conhecimentos e informações culturais que os aproximam da história de seu povo, de seu território e modos de vida. O primeiro reconhecimento formal por parte do Estado ao trabalho realizado por Leite veio com a realização do projeto "Percussão Brasil: Núcleo de Pesquisa e Formação", viabilizado com recursos da LMIC/BH (projeto 1285/2011). As

ações contaram com patrocínio da Contax, uma empresa especializada em serviço de telemarketing que atua junto às maiores operadoras de telecomunicações do país. A interação entre o trabalho voltado à cultura popular junto a uma empresa controlada por grupos econômicos ligados às maiores empresas de telecomunicações exemplifica o contexto de um circuito superior-marginal, ao qual nos referimos anteriormente.

O projeto teve como objetivo a realização de aulas para formação de novos percussionistas e músicos nas linguagens percussivas brasileiras, com a atualização dos ritmos e concepções ligadas às baterias de escola de samba. Em função da suspensão do carnaval de Belo Horizonte durante a década de 1990 e parte dos anos 2000, os ritmos executados ainda mantinham características de um passado longínquo. A própria dinâmica cultural e social acaba implicando na evolução das linguagens artísticas, o que abriu espaço para a consolidação do trabalho realizado por Leite e Bosco de Oliveira.

A conclusão do projeto culminou na criação da Bateria Imperador. O grupo acabou se tornando referência na linguagem de bateria da escola de samba na capital mineira. Além de atuar no mercado de shows, os integrantes participavam do processo de apoio às várias escolas de samba da capital, como Cidade Jardim, Acadêmicos de Venda Nova, Raio de Sol e Bloco Caricato Acadêmicos da Vila Estrela. Se apresentou em grandes festivais na cidade, além de compor a programação oficial do carnaval belorizontino entre 2014 e 2018.

O grande contingente de ritmistas do gênero feminino levantou o debate sobre o lugar da mulher no mercado de trabalho da indústria cultural. As atividades percussivas, historicamente, foram tradicionalmente atribuídas aos personagens masculinos, que tocavam os ritmos para os cultos espirituais e festivos realizados, associando à figura feminina ao universo da dança. O contexto de busca pela igualdade entre os gêneros tem influenciado a modificação de tradições culturais, com a figura feminina passando a integrar os agrupamentos percussivos.

Deste processo surgiu a demanda para a formação de uma bateria feminina, denominada Bateria Imperatriz Mineira. Também composta pelas alunas e participantes dos processos formativos do Percussão Brasil, o grupo representou um avanço dentro do papel da mulher em manifestações de caráter popular na capital, como o samba, juntando-se a iniciativas como o Baque de Mina (grupo de maracatu composto por mulheres também atuante na cidade).

Em 2014, as iniciativas de Rafael Leite ganharam o prêmio "Edison Carneiro", oferecido pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), na categoria de "Empreendimento

Economicamente Mais Inovador no Segmento de Samba e Carnaval" pelas atividades de formação, pesquisa e consultoria às escolas de samba e blocos do carnaval da capital mineira. A iniciativa premiou agentes de todo o país em outras categorias, com um certificado entregue em cerimônia na universidade carioca, seguida do pagamento de um prêmio de R\$5.000,00.

A partir de 2009, o carnaval belorizontino passa por um processo de renovação (DIAS, 2015), com a expansão dos blocos e desfiles que o eleva ao patamar do seletor grupo dos maiores do país, ao lado de Rio de Janeiro, Salvador, Recife e, recentemente, São Paulo. Na medida em que se verifica a dificuldade econômica imposta pela necessidade de investimentos estruturais no ciclo inicial de atividades, o núcleo gestor passa a estabelecer parcerias com os grupos locais, preenchendo a programação ociosa do espaço com consequente ampliação da capacidade de ação criativa.

O número crescente de ritmistas nos blocos e formações percussivas demandava uma estrutura que não era mais suportada nas atividades de ocupação do espaço urbano, uma vez que passariam a se enquadrar enquanto um evento de rua em função do número de pessoas, necessidades técnicas, interrupções de trânsito, etc. Com o aumento da demanda, o núcleo gestor reinvestiu as receitas em investimentos para adequar o espaço às necessidades dos blocos e agremiações. Os registros indicam cerca de 240 agentes ligados a 136 blocos e agremiações que realizaram atividades em parceria com o NECUP no segmento do carnaval.

Em 2020, a PBH indica que 4,45 milhões de pessoas participaram da festa, com 211 mil turistas, 453 blocos e mais de 500 desfiles (EM, 2022). Ao pensarmos que os agentes atuantes no carnaval possuem, em geral, aderência temporal às iniciativas do projeto aqui estudado, percebe-se que o número de agrupamentos artísticos em contato com o trabalho de Leite representa, em termos absolutos, cerca de um terço dos blocos registrados na capital, o que evidencia sua relevância dentro do contexto em questão.

Para Renata Chamilet<sup>1</sup>, o NECUP constitui-se num espaço de grande relevância para o desenvolvimento do carnaval local, na medida em que "prestava suporte às atividades dos grupos, sempre buscando melhorar e trazer o profissionalismo para os grupos da cidade". A produtora

---

<sup>1</sup> Renata Chamilet é produtora executiva com atuação em Belo Horizonte/MG. É uma das fundadoras do bloco Baianas Ozadas, considerado um dos maiores do carnaval, com públicos de até 500 mil pessoas. Trabalhou durante seis anos como produtora do bloco Chama o Síndico, também uma das referências na festa da capital, com desfiles que atraem cerca de 150 mil foliões. Concedeu entrevista em 10 de janeiro de 2023.



acredita que o espaço atendeu a uma lacuna dos blocos quando o carnaval atingiu proporções amplas.

A pluralidade e diversidade de agentes envolvidos nas cenas ligadas às manifestações populares, urbanas, tradicionais, dentre outras, estabelece uma ampla rede de conexões junto aos artistas e grupos locais nas metrópoles contemporâneas. O NECUP se destacou em meio às cenas artísticas da capital, principalmente em função do respeito aos mestres de distintas culturas populares do Brasil que visitaram o Núcleo, estimulando a troca de conhecimentos e consequente ampliação da oferta de serviços e bens culturais de alta qualidade artística e valor cultural incomensurável. A constituição de um circuito ligado às indústrias culturais, mais próximos dos circuitos superiores, tal qual pondera Alves (2014, p. 06), se materializa de forma complementar à criação das cenas, que se aprofundam no vivido, em um processo cujas relações são baseadas mais nas trocas de conhecimentos do que nas imposições econômicas.

Em função da atuação em prol das manifestações populares brasileiras, a associação foi contemplada em uma série de procedimentos junto ao Estado, em suas três esferas. Em 08 de Setembro de 2015 o NECUP foi agraciado com o Título de Utilidade Pública Municipal, certificado pela lei N. 14.542/2015. A certificação foi defendida na Câmara Municipal de Belo Horizonte por vereadores ligados ao setor cultural que apoiaram as ações voltadas para as escolas de samba e blocos caricatos.

Posteriormente, a associação recebeu o Título de Utilidade Pública Estadual, constituída sob a lei n° 22.494, de 02 de maio de 2017. Contemplou-se as ações realizadas pelo Núcleo em atividades formativas e de fruição em cinco das nove regionais administrativas do Estado. O dossiê entregue à assessoria dos deputados estaduais continha registros e informações acerca de grupos e projetos culturais os quais o NECUP desenvolveu parcerias ao longo dos anos passados.

Em meio a um processo de inscrição para edital cultural do Governo Federal, o núcleo gestor entrou em contato, em 2016, com a superintendência estadual do IPHAN em Minas Gerais solicitando o reconhecimento do órgão pelo trabalho realizado junto às manifestações culturais que já haviam sido contempladas como parte do quadro de patrimônio histórico imaterial brasileiro. São estas o Samba de Roda, o Bumba-Meu-Boi e Tambor de Crioula (IPHAN, 2010). A constituição, submissão e análise de um dossiê resultou em um reconhecimento formal do órgão federal atestando a importância das ações realizadas no que tange à difusão e salvaguarda de tais tradições. Para Leite (2022), o reconhecimento da mais importante autoridade na área de

patrimônio e cultura popular do país "[...] foi um momento de extrema felicidade e certeza de que a missão de carregar, promover a cultura popular dada pelos mestres e orixás estava sendo cumprida, com muito respeito à ancestralidade".

A carta de reconhecimento foi um marco para o Núcleo, que ampliou o repertório de ação junto aos processos licitatórios do setor. O Prêmio de Culturas Populares do MinC, em 2017, teve como objetivo principal premiar centros culturais, agremiações, mestres, artistas e uma vasta sorte de agentes da cadeia produtiva da cultura no país. O NECUP foi congratulado com a premiação, sendo um dos 80 coletivos artísticos contemplados. Recebeu um prêmio de dez mil reais, além da certificação como Ponto de Cultura associado ao Programa Cultura Viva.

O formato de prêmio se mostra como um ponto importante a ser analisado, uma vez que a literatura sobre os mecanismos de fomento à cultura no Brasil indica sistemáticas críticas sobre a dificuldade de operacionalização dos processos públicos junto ao setor (RUBIM, 2007; BARBALHO *et al*, 2011; AVELAR, 2013). Principalmente nos setores ligados às culturas populares, existe um histórico crônico de dificuldade dos agentes quanto ao recebimento de verba pública, sua administração de acordo com as necessidades legais e prestações de contas com consonância com complexas regras fiscais (HOLANDA, 2018). Enquanto os procedimentos tradicionais tendem a amplificar tais questões, este formato é tido como uma forma mais adequada às realidades locais, com o empreendedor recebendo um prêmio por ações já executadas e assim investindo de forma direta em sua cadeia produtiva.

Em termos de financiamento junto ao poder público, os projetos aprovados pelo NECUP junto aos órgãos públicos de cultura somaram cerca de R\$1,5 milhões, sendo que apenas 30% destes conseguiu captação ou tratava-se de incentivo direto. A grande discrepância se dá, principalmente, em função de um projeto no valor de R\$650.000,00 aprovado para a programação do espaço pelo período de um ano junto à Lei Estadual de Incentivo à Cultura (LEIC/MG). O mecanismo, contudo, sofre com problemas de concentração espacial e acesso dos empreendedores às reais fontes de financiamento, geralmente atreladas a uma indústria cultural que se enquadra no âmbito do circuito superior da economia.

No total, foram cerca de vinte e cinco projetos aprovados junto ao poder público, com faturamento próximo de meio milhão de reais, considerando-se os oito anos de atuação. O fato de a associação ser contemplada repetidas vezes, em diferentes tipos de atividades, demonstra o impacto cultural advindo das atividades realizadas pelo Núcleo na criação, produção, circulação e

consumo de bens e serviços culturais. Deste montante, aproximadamente 70% se concentram no poder público municipal, evidenciando a relação mais próxima do ciclo cooperativo e produtivo do espaço junto ao seu território local. Faz-se necessário refletir sobre algumas destas experiências.

Em meio às políticas de desconcentração e descentralização do sistema de financiamento à cultura, a SMC/MG lançou o edital *Descentra*, como forma de combater a concentração e promover o acesso às regiões e linguagens artísticas menos favorecidas na capital. Como analisamos anteriormente (OLIVEIRA, 2021), tem sido utilizado desde 2013 como instrumento de promoção da diversidade cultural, ampliando o acesso às populações com menor acesso dentro do Sistema Municipal de Financiamento à Cultura. O NECUP elaborou, aprovou, executou e prestou contas do projeto 744/2014, cujo objetivo foi promover atividades culturais e a sustentabilidade de sua programação pelo período de seis meses, com investimentos de R\$20.000,00.

Devido ao trâmite na aprovação, sendo o Edital lançado em 2014, com tramitação e aprovação que se estende ao ano seguinte, seguida de execução até o fim de 2015, com consequente finalização e prestação de contas já em 2016. Todas as etapas do processo foram rigorosamente cumpridas, tendo sido a prestação de contas aprovada sem retificações. O período coincide com a grande crise macroeconômica brasileira em meados de 2016, onde verifica-se considerável desvalorização da moeda brasileira e consequente redução das atividades econômicas. No que tange aos investimentos do projeto, haviam sido previstos, por exemplo, na fase de planejamento, itens como projetores e equipamentos de sonorização que seriam adquiridos. Contudo, quando da execução do projeto, os valores já estavam bem superiores ao previsto em função da variação cambial, o que forçou a equipe a solicitar alteração junto ao órgão gestor para viabilizar apenas a locação dos mesmos.

Em 2015 o Núcleo aprovou um novo projeto no edital principal da LMIC. Tratava-se de um projeto similar ao anterior, mas com um orçamento mais robusto e a possibilidade de expansão de remunerações das atividades desenvolvidas gratuitamente. O projeto foi elaborado com requisição de cem mil reais, dos quais foram aprovados somente setenta mil. A diferença se deu no entendimento da comissão avaliadora de que não era plausível o pedido da associação em custear com o valor de trinta mil reais a aquisição de equipamento permanente para sonorização e iluminação. Assim como aconteceu com o projeto anterior, este também era relativo a 2015, com aprovação em 2016, execução em 2017, finalização e prestação de contas em 2018.

Tata Mamus'ende<sup>2</sup> aponta que

[...] o reconhecimento, por parte do Estado, de atividades historicamente marginalizadas e oprimidas no país é o primeiro passo de um processo de reparação. Na medida em que o Estado corrobora com a realização de atividades sob uma perspectiva de salvaguarda, proteção e difusão de elementos da cultura popular e tradicional, também assume, por consequência, sua incapacidade de lidar com a totalidade das questões e disputas que ocorrem e se espacializam no território.

A perspectiva de Márcio Eustáquio, um dos principais parceiros das atividades do NECUP em defesa e promoção da cultura negra e das religiões de matrizes africanas, reforça a atuação do espaço sob a perspectiva da promoção da cidadania cultural.

Neste sentido, em 2015 a equipe de pesquisa e formação do NECUP, sob coordenação de Leite, foi convidada por Rosália Diogo, coordenadora do Festival de Arte Negra de Belo Horizonte, a compor a equipe responsável pela cerimônia de encerramento do evento naquele ano. A ação consistia na realização de uma oficina com o grupo Ilê Aiyê (bloco afro mais antigo do carnaval de Salvador/BA), com posteriores ensaios de blocos afro locais com a regência de Rafael para uma apresentação final junto ao bloco baiano na Praça da Estação, ponto central da cidade. Os arranjos percussivos utilizados por Rafael levantaram as mais de quinze mil pessoas durante a realização do evento, consolidando o espaço como uma referência dentre os grupos que atuam no segmento da capital.

A PBH conta com somente um centro cultural sob sua administração em operação na Regional Oeste, localizado no bairro Salgado Filho. O centro cultural Padre Eustáquio se mostra o principal equipamento público para a população da região localizada à margem da Av. Teresa Cristina, em sua interseção com bairros da regional Noroeste. Com a presença da Associação Tambor Mineiro e do Instituto Yoruba, localizados nos bairros Prado e Calafate, respectivamente, o NECUP pôde estabelecer parcerias com ambos de forma a intensificar e expandir a oferta de serviços culturais para a população de seu entorno de modo integrado, tendo flexibilidade para desenvolver atividades com camadas sociais distintas da sociedade e criando um circuito cultural em âmbito regional, ainda que em menor escala.

---

<sup>2</sup> Tata Kamus'ende (Márcio Eustáquio) é babalorixá no Candomblé Angola, diretor do grupo Afoxé Bandarê e presidente da Liga das Escolas de Samba de Minas Gerais (A Liga). Concedeu entrevista em 28 de outubro de 2022.

As visitas e vivências com mestres da cultura popular, as quais totalizaram trinta e duas atividades, além das atividades de formação e fruição, renderam mais de oito mil horas de gravações em áudio e vídeo. A biblioteca de Rafael Leite conta com cerca de quinhentos exemplares de livros, catálogos, mapas e outros produtos gráficos, contendo exemplares raríssimos de obras relativas às culturas populares brasileiras, caribenhas e africanas. O núcleo gestor encontra-se, segundo Leite, em fase de planejamento para a elaboração de um projeto que permita a catalogação, manutenção e disponibilização do acervo em formato físico e virtual. As bibliografias envolvendo questões como a etnomusicologia, registros percussivos e artísticos sobre manifestações populares são raras, configurando-se em uma lacuna para as pesquisas brasileiras. O posicionamento do NECUP enquanto um dos espaços de referência para consulta a materiais de pesquisa é um fator de grande relevância para a cultura nacional.

Santos e Davel (2019, p. 206) destacam que um ponto criticado pela comunidade artística em relação às políticas de fomento à cultura no que tange aos espaços culturais é o fato dos "mecanismos de fomento oferecidos pelos agentes públicos organizarem sua ação a partir da ideia de projeto, por conseguinte, objetivando fomentar iniciativas circunscritas a um determinado período. Tal característica desconsidera traços inerentes à atividade do tipo de organização cultural aqui em foco, que desenvolve atividades de caráter permanente e ininterrupto". Avelar corrobora, indicando que os mecanismos de fomento criaram nos agentes culturais a dependência de leis de incentivo, que tem se voltado à priorização de eventos e atividades efêmeras em detrimento das ações continuadas (AVELAR, 2013, p. 100). A experiência vivenciada pelo núcleo gestor vai de encontro à observação dos autores sobre o tema.

A pesquisa *Relative Values* (HERITAGE; VALIATI, 2020) da Universidade de Londres indica caminhos interessantes para avaliar o impacto de organizações artísticas que atuam em comunidades urbanas vulneráveis, quadro este experienciado pelo NECUP em diferentes ocasiões quando do contato com comunidades marginalizadas como agremiações carnavalescas (em sua maioria em áreas periféricas) ou até mesmo de caráter religioso, como casas de candomblé. Contudo, como o foco da pesquisa trata especificamente da relação de desenvolvimento propiciada pelas comunidades em contatos com o centro cultural, enquanto no caso do NECUP estas relações se davam de forma mais esparsa e dispersa no território, acreditamos não ser o modelo apropriado para aplicação.

Nossa pesquisa não encontrou mais modelos disponíveis que trabalhem a perspectiva do impacto cultural. Em geral, este é verificado por meio de relatos qualitativos, entrevistas e levantamento bibliográfico, tal qual procuramos estabelecer neste tópico. Nos parece importante salientar que o impacto mais direto da associação se dá sob o ponto de vista indicado por Tomé:

Verifica-se a importância de que os centros culturais independentes busquem formas diferenciadas de envolvimento com seus frequentadores, que, permitindo-lhes uma vivência cultural mais aprofundada, possibilitem o desenvolvimento da capacidade de cada um para processar as diversas linguagens e expressões artísticas – o que vai além de simplesmente lhes dar acesso material ao que tem mais prestígio em determinado quadro de valores estéticos. Trata-se aqui, acima de tudo, de reconhecer que, potencialmente, as instituições – em nosso caso específico, os centros culturais – têm, de fato, o poder de estruturar as práticas culturais de seus frequentadores, estimulando uma relação de apropriação, não apenas de seu espaço físico, como também de suas atividades e seus conteúdos. (TOMÉ, 2012, p. 97)

A concepção da cidadania e da democracia cultural, onde o sujeito é empoderado pelas práticas artísticas a assumir ele mesmo o papel do artista, estimulando sua capacidade artística e potencial de criação, direito inerente à todas as pessoas, nos parece a principal contribuição do NECUP em termos de impactos culturais. A relação entre desenvolvimento e identidade territorial a nível local é o caráter estruturante deste processo, em que por tal se entende a capacidade de produzir sentido, de orientar o agir coletivo e os processos de territorialização. A concepção que envolve a formação de uma identidade territorial não é estática, pelo contrário, sendo influenciada em grande medida pelo contexto local. Desta forma, é necessário compreender que a identidade também é dinâmica para que haja confluência com o sentido de interferir no desenvolvimento local a partir de um viés cultural.

Pollice (2010) nos aponta que da formação da identidade territorial surgem os processos de sua renovação, como resultado das escolhas compartilhadas pela comunidade local e das forças que operam no território. Este movimento, em contato com o modo de produção hegemônica, produz distorções na forma como os agentes se organizam espacialmente e traz implicações para a dinâmica de suas cadeias produtivas. Apontaremos, na próxima seção, alguns pontos importantes para compreendermos como o processo de trabalho do NECUP, estimulando ciclos de cooperação no território, pode ter produzido impactos econômicos dentro de sua realidade de atuação.

## 4.2 OS POTENCIAIS IMPACTOS ECONÔMICOS

O estabelecimento de cadeias produtivas ligadas aos bens e serviços culturais, artísticos e criativos em geral, se materializam no território com o conseqüente desdobramento de uma série de outras atividades que servem como insumo ou como consumidores dentro de um circuito produtivo mais amplo. A perspectiva de uma análise aprofundada acerca dos impactos econômicos gerados a partir do NECUP (e por conseqüência, de eventuais outros centros culturais independentes ou insurgentes), nos revelou uma série de questões do ponto de vista metodológico. A revisão bibliográfica em torno de estudos envolvendo a economia criativa, assim como no contexto geral, nos indica que são ínfimas as publicações que abordem a temática dos centros culturais em termos de impacto econômico.

Poli (2016) sustenta a necessidade de ampliação da produção de pesquisas que abordem e descrevam os processos que envolvem agentes culturais e criativos, de forma a propiciar a produção de indicadores, estudos de impacto e outras publicações que auxiliem no processo de construção de políticas públicas, regulamentação, financiamento e pesquisa acerca da economia criativa no país. A autora reitera a importância da mensuração da economia criativa para a gestão pública, mas que o debate ainda se encontra mais concentrado na esfera internacional, haja vista a dificuldade de estabelecer metodologias comuns entre países, a necessidade de medir impactos subjetivos nos diferentes contextos e a disponibilidade de sistemas integrados de dados que permitam apresentar dados compilados com níveis aceitáveis de agregamento a outras áreas.

A literatura aponta para metodologias desenvolvidas por pesquisadores e entidades como David Throsby e a própria UNCTAD no sentido de consolidar um método de mensuração comum, mas pondera a dificuldade no processo de consolidação a nível global. Poli (2016) indica que questões usualmente tratadas nestas iniciativas abordam temas como "nível de emprego, transações financeiras de bens e serviços do setor criativo, ao valor interno bruto para a economia nacional, às trocas financeiras de fusões e aquisições, entre outros elementos que descrevem os aspectos econômicos que as indústrias culturais e criativas trazem para um país".

Os modelos utilizados trabalham com o processamento de dados relativos à produção e emprego a partir de setores econômicos ligados às indústrias culturais e criativas. Na medida em que cada Estado, ou mesmo em escalas regionais menores, pode apresentar uma classificação de atividades distintas, a transversalidade acaba sobrepondo categorias, o que torna a análise mais

complexa e distante da realidade concreta. Valiati e Cauzzi (2016) relatam a criação de índices para mensurar as atividades de economia criativa considerando, em cada caso, distintas variáveis para a composição de uma análise setorial. São eles o Índice Global de Criatividade (de Richard Florida), o Índice Composto de Economia Criativa e o índice do programa Creative Med. A partir destes, os autores realizam reflexões e proposições acerca dos potenciais estudos que "[...] podem ser importantes para analisar as condições de instalação, manutenção e desenvolvimento de atividades e empreendimentos criativos que levem a mudanças reais no âmbito socioeconômico local" (VALIATI; CAUZZI, 2016, p. 190).

Dentre as várias perspectivas abordadas, destacamos a importância da propriedade intelectual enquanto elemento propulsor de desenvolvimento no campo da economia criativa. Conforme aponta a UNCTAD (2010), a noção de denominação geográfica é permeada pelo meio cultural de produção e pelos estilos de vida. Podem, portanto, representar uma indicação de tradições culturais e modos de produção característicos a um determinado território, gerando valor a partir de seu potencial produtivo e econômico, o que permite a expansão das atividades e consequente desenvolvimento. Temos uma congruência entre a visão da entidade e nossos preceitos metodológicos, na medida em que verificamos a atuação dos meios de produção globais na dinâmica de um centro cultural especializado, onde a influência do meio e as conexões estabelecidas com outros agentes permitiu a reprodução de suas atividades artísticas.

A partir de ferramentas e metodologias desenvolvidas por teóricos das ciências econômicas, uma série de estudos vem buscando mensurar de forma mais sistemática os impactos das atividades culturais dentro do contexto macroeconômico brasileiro. Uma destas é o modelo Insumo-Produto, utilizado para estimar eventuais choques causados por alterações na dinâmica de demanda ou de consumo de setores econômicos, verificando como o fenômeno afetaria o quadro geral da economia.

A pesquisa de Silva e Brito (2019) utiliza o modelo Insumo-Produto para verificar o impacto que choques no setor cultural advinda de cortes orçamentários hipotéticos de 10% nas políticas culturais brasileiras, à luz da perspectiva sobre emprego e renda. Os autores apresentam dados da PNAD Contínua para explorar a taxa de ocupação de trabalhadores ligados ao setor cultural no país, além de referências em relação aos padrões de consumo destes bens e serviços por parte das famílias, entendida enquanto público-alvo principal (demanda final), para contextualizar os choques advindos da diminuição do consumo ou dos empregos no setor. O estímulo ao acesso



da população a estas produções por meio de políticas públicas, conforme revisamos, passou por dificuldades a partir de 2016. Neste sentido, a pesquisa conclui que a degradação das políticas públicas causa um impacto negativo na economia como um todo, uma vez que a cultura possui multiplicadores positivos no encadeamento de atividades econômicas.

Como exemplo, os autores apontam a relação entre as atividades classificadas como “Atividades Artísticas, Criativas e de Espetáculos” no IBGE. Por meio da matriz de insumo-produto utilizada, verifica-se que tomada sob a perspectiva do fornecimento de bens e serviços, aquelas atividades que mais consumiram seus produtos se encontram em posição intermediária na cadeia (atividades de difusão audiovisual, organizações associativas e de serviços), além de apresentar o maior nível de consumo para as famílias brasileiras, de longe a maior proporção dentre os grupos que compõem a demanda final.

Da mesma forma, também se verifica as atividades para as quais a cultura atua enquanto demandante, adquirindo insumos. As atividades imobiliárias, profissionais e científicas, jurídicas e contábeis, intermediação financeira são as que mais fornecem bens e serviços ao setor cultural. Destacamos a ênfase dada pelas autoras nas cinco principais atividades fornecedoras e consumidoras de insumo. Estas destacam que os insumos se constituem em atividades técnicas, administrativas e financeiras para a execução do produto cultural, enquanto os setores consumidores são aqueles responsáveis pela circulação e distribuição até o consumidor final.

Em seguida, são apresentados dados concretos para o ano de 2015, indicando qual seria, monetariamente, o impacto da redução hipotética nas cinco atividades anteriormente apresentadas que mais consomem e mais fornecem bens e serviços para as atividades culturais. Ao comparar o impacto direto e indireto em termos monetários, as autoras destacam que a redução sugerida tem como resultado a diminuição de R\$2.7 bilhões na produção do setor cultural com consequente redução de R\$4.2 bilhões na economia como um todo. Para além, destacam, de forma pertinente, que tal deterioração não se traduz apenas em termos monetários, mas configura-se em uma redução também no nível de bem-estar da população, ou seja, apresenta impactos sociais e consequentemente compromete o desenvolvimento nacional, ainda que estes efeitos sejam de difícil mensuração.

A partir do gerador de emprego e renda, as autoras também aplicam a redução hipotética e se utilizam das fórmulas indicadas anteriormente para definir o impacto sobre os postos de trabalho e nível de renda das famílias ligadas ao setor cultural e o restante da economia. Verificou-se 8,5%

de redução nos postos de trabalho diretos (77.176 empregos) com conseqüente redução de 10.271 em outros setores, sendo quase 13% em relação ao impacto direto. No total 87.447 postos de trabalho seriam reduzidos em conseqüência da diminuição na demanda final. Por meio da metodologia empregada, e com os dados disponíveis no IBGE, salienta-se como se dá essas variações dentre as várias classificações ocupacionais presentes no CNAE. O multiplicador de emprego, concluem, se estabelece na casa de 1,16.

Em termos da remuneração, a simulação realizada traz o resultado de uma diminuição total na casa de R\$859 milhões na renda das famílias do setor. Adiciona-se R\$302 milhões referentes à renda dos próprios trabalhadores dos setores relacionados ao cultural. As autoras indicam que o impacto direto gira em torno de 74%, sendo os setores de atividades administrativas, comércio, serviços financeiros e atividades jurídicas/contábeis os setores mais afetados de forma indireta. O multiplicador de renda é de 1,38, o que significa que a cada real que deixa de ser gasto no setor cultural, a economia como um todo perde R\$1,38. Uma vez que as famílias arrecadam menos, também acabam consumindo menos, numa reação em cadeia sobre a esfera econômica.

Os impactos da Covid-19 sobre a economia da cultura no Brasil são explorados por Machado *et al.* (2022). O emprego do modelo de Insumo-Produto aos dados da Síntese de Indicadores e Informações Culturais do IBGE (2019), da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (PNADc/IBGE) de 2019, e das Contas Nacionais do IBGE, apontam, entre os resultados principais, que a paralisação total das atividades artísticas, criativas e de espetáculos por cinco meses geraria uma queda de 21,2% no valor bruto da produção do próprio setor (no ano) e de 0,17% na economia (no ano). Do ponto de vista monetário, o impacto da paralisação da prestação de serviços artísticos e culturais fora do domicílio representaria uma diminuição de R\$18,5 bilhões na economia, sob a perspectiva da produção. Em função do efeito multiplicador, o impacto implica que, para cada R\$1 que deixa de ser movimentado no setor, tem-se R\$1,60 a menos na geração de valor total da economia. Para além dos impactos sociais, constata-se uma diminuição também no volume de recursos gerados pelo setor.

Morrone e Valiati (2019) apontam distintas formas de operacionalização das relações intersetoriais dentro da perspectiva das indústrias culturais e criativas por meio do método de Insumo-Produto. Utilizam-no, de forma híbrida junto ao método desenvolvido por Dietzenbacher, para verificar as relações a montante e a jusante estabelecidas pelo setor em relação ao restante da economia. A sistematização e categorização são estabelecidas a partir da Tabela de Recursos e

Usos do Brasil do Sistema de Contas Nacionais, referentes a 2011 e 2015. O processamento dos dados indicou a relação entre atividades culturais com os outros 67 setores da economia nacional, com as compras superando as vendas realizadas pelo setor cultural em relação aos demais para o ano de 2011, indicando que o campo da cultura possui uma ramificação mais ampla de agentes dos quais adquire bens e serviços (9 setores) em relação àqueles para quem comercializa sua produção (7 setores). Isto denota o caráter de "usuário" do setor, uma vez que este tende a absorver produtos e serviços em relação à economia.

A análise do impacto econômico da Lei Federal de Incentivo à Cultura (ou Lei Rouanet), elaborado pela Fundação Getúlio Vargas (FGV, 2018) evidencia que o mecanismo de financiamento cultural fomenta e promove o desenvolvimento das cadeias culturais, que extrapolam a fronteira do setor estabelecendo relações com outras áreas econômicas. O uso do modelo Insumo-Produto constata que para cada real investido por projetos financiados por meio do incentivo fiscal federal, o retorno local, em média, é de um real e cinquenta e nove centavos (R\$1,59) do ponto de vista da produção. O estudo, que levou em consideração os 68 setores da economia compreendidos MIP, aponta que entre 1993 e 2018, o impacto monetário indireto acumulado se encontra na casa dos R\$18,5 bilhões, enquanto o impacto direto atinge o patamar de R\$50 bilhões.

Por fim, a pesquisa *Música: Estudos Setoriais* (PERUFFO *et al*, 2020a) foi revisada uma vez que esta nos parece ser a principal linguagem trabalhada nos projetos de Rafael Leite. Os autores indicam que em 2013 o valor adicionado do setor da música no Brasil, considerando o recorte de atividades constante no Atlas Econômico da Cultura Brasileira, foi de aproximadamente R\$2,4 bilhões, enquanto em 2017 este valor caiu para R\$1,3 bilhão. A diminuição relativa coincide com a tendência de recessão da economia brasileira, fruto da crise perpassada no mesmo período.

É interessante verificar que o período é justamente o ciclo de crescimento das atividades do NECUP. Enquanto as atividades ligadas à música sofreram recessão no período entre 2013 e 2017, os dados financeiros do núcleo gestor apontam para o crescimento no faturamento e despesas. Salientamos que, embora o contexto macroeconômico fosse desfavorável, a expansão das atividades do espaço, puxada pela dinâmica do carnaval e as potencialidades comunicacionais, indicam a consolidação do trabalho realizado junto ao território de ação. A partir de 2015, as despesas do espaço se transformaram na medida em que diminuíram os custos com investimentos em infraestrutura para atendimento às demandas. Os custos fixos assumem uma predominância de

gastos com atividades inerentes ao seu objetivo fim, qual seja a produção de bens e serviços culturais, se alinhando às atividades indicadas por Silva e Brito (2019) como mais usuais dentro do circuito produtivo da cultura brasileira.

A pesquisa de Peruffo *et al.* (2020a) se torna relevante na medida em que compara a geração de valor do setor da música com outros setores da economia. Atividades como a fabricação de cimento, de acabamentos têxteis, de fabricação de veículos ferroviários, de serviços de pré-impressão e acabamentos gráficos, agências de notícias e outras atividades de serviços de informação, fabricação de equipamentos e aparelhos elétricos não específicos, apresentam níveis de geração de valor próximos ao da linguagem artística. A aplicação do modelo Insumo-Produto indica um multiplicador a montante de 2,26, ocupando a 23ª posição dentre as atividades da economia nacional. À jusante, apresenta encadeamento com multiplicador de 2,09. A maior propensão a adquirir insumos de outros setores da economia corrobora com os modelos verificados anteriormente. Os efeitos de uma exclusão hipotética do setor da economia, indica uma redução de 0,51% no valor gerado pela produção econômica brasileira, redução estimada de 949 mil empregos formais (PERUFFO *et al.*, 2020a, p. 83).

Ao sistematizar nosso objeto de pesquisa, um dos anseios a serem atendidos era o de verificar a viabilidade de se mensurar o impacto econômico das atividades do NECUP na economia de Belo Horizonte. Entretanto, ao tomar os preceitos necessários ao funcionamento do método, percebemos que os valores movimentados pelo Núcleo em um ano fiscal seriam insuficientes para traçar reais impactos no contexto da economia municipal. Como agravante, destaca-se o fato de não termos encontrado uma tabela de recursos e usos a nível municipal que permitisse a aplicação de modelos como o insumo-produto, assim como aponta (CRUVINEL, 2018). De forma geral, verificou-se que o modelo de insumo-produto se destina prioritariamente para comparações entre setores, não entre unidades produtivas isoladas.

Passamos a buscar, desta forma, um aprofundamento a respeito da bibliografia sobre estudos de impacto econômico e suas possibilidades no âmbito do recorte geográfico de nossa pesquisa, o município de Belo Horizonte. A pouca bibliografia encontrada, possui alguns apontamentos importantes que exploramos para buscar uma ferramenta de análise próxima ao nosso objeto de pesquisa.

A Belotur, em parceria com o CEDEPLAR/UFMG, realizou um estudo acerca do impacto econômico de eventos realizados no estádio do Mineirão sobre a economia da capital (IPEAD,

2020). A metodologia consistiu na coleta e tratamento de dados primários, seguida de simulações considerando os impactos socioeconômicos dos eventos realizados no estádio em 2019, com projeção de um a dois anos de desdobramentos. Em termos de dispêndio imediato, registrou-se uma movimentação de R\$662 milhões na economia da capital, com público total de 2.203.973 pessoas. Cerca de 27% deste valor (R\$174 mi) referem-se a eventos culturais ou de entretenimento.

O levantamento de dados consistiu em pesquisas de campo junto ao público e produtores, levando em consideração os gastos locais, de consumo e deslocamento do público, assim como na organização do evento. O modelo IMAGEM-MG considerou informações econômicas para Belo Horizonte e restante do Estado, chegando à conclusão de que os eventos no Mineirão geram R\$948 milhões para a economia estadual (0,15% do PIB) decorrente das vendas de produtos e serviços, R\$50,05 milhões em impostos (ISS + ICMS + IPI) e impacto de R\$866 milhões na economia de Belo Horizonte (0,79% do PIB). Foram gerados 5.753 postos de trabalho na economia da capital, correspondendo a 0,48% da ocupação laboral da cidade (considerado como referência o emprego formal e os dados da RAIS de 2017), o que corresponde a R\$414 milhões em rendas de salários.

O estudo indica que o multiplicador encontrado apresenta valor de 5,37 no que tange ao potencial de geração de trabalho no setor de Artes, Cultura, Esporte e Recreação. Da mesma forma, apresenta multiplicador de 4,0 para o potencial de geração de valor considerando a atividade em questão no âmbito municipal. Os valores informados nos parecem distantes daqueles verificados na bibliografia citada anteriormente. Apenas os resultados do estudo foram divulgados ao público em geral, não havendo mais informações sobre as metodologias utilizadas. Foi solicitado acesso ao material junto à Belotur, o qual não obtivemos êxito até a conclusão do trabalho.

O caso do Mineirão torna-se um paralelo importante para o objeto de pesquisa na medida em que representa o imbricamento entre a concepção de espaço distributivo e mercantil no contexto do modo de produção hegemônica. Sendo de propriedade do estado de Minas Gerais, passou por processo de reforma para se adequar às normas instituídas pela FIFA para a realização da Copa do Mundo no Brasil, em 2014. Barreto (2022) relata o papel exercido pelas grandes construtoras brasileiras que se tornaram responsáveis pela obra, moldando a relação com o Estado para fortalecer seus próprios interesses. O adensamento do capital fixo no espaço propiciou a intensificação da cidade com a reprodução do capital internacional ligado à indústria do entretenimento, a partir inclusão de Belo Horizonte na rota dos grandes shows internacionais que passam anualmente pelo país (OLIVEIRA, 2020).

Fenômeno semelhante é relatado por Alves a respeito da Arena Pernambuco, estádio criado para atender ao mundial de futebol na capital daquele estado. Para o autor, o estádio "tem sido tratado entre agentes do circuito sonoro ligado aos circuitos superiores da economia como estrutura técnico-informacional para a realização de eventos musicais de grande porte na região" (ALVES, 2014, p. pág. 280). A inserção do município na dinâmica internacional do setor de música evidencia o caráter global das relações que se estabelecem no território da capital mineira, fortalecendo a articulação de agentes culturais e criativos com o circuito superior da economia.

O trabalho de Cruvinel (2018) descreve a proposta de metodologia usada para mensurar o impacto econômico do carnaval de Belo Horizonte no ano de 2018, a partir da perspectiva do turismo de eventos. Seu método utilizou a coleta de dados primários realizada pela Belotur junto aos foliões que desfrutaram da festa aliada ao modelo de Insumo-Produto para avaliar impactos diretos e indiretos na economia da capital a partir do consumo. Foram reunidas informações a respeito do público total estimado, percentual de moradores e visitantes, gasto médio total e detalhado, além de número de pernites/participação, indicando um impacto monetário direto de R\$245 milhões no período da festa. Verificou-se que o gasto médio diário dos turistas é o dobro do gasto diário dos moradores locais. Pela indisponibilidade da MIP municipal, o autor se utiliza de multiplicadores extraídos das matrizes do IBGE para os setores turísticos (hospedagem, compras, alimentos, atrações e transportes internos), possibilitando a projeção de estimativas em relação aos impactos indiretos, que somados aos diretos totalizam um impacto total de R\$329 milhões na economia municipal.

Pelúcio (2021) em obra recente trabalha sobre o tema da gestão e sustentabilidade de pequenos e médios espaços culturais no Brasil, trazendo uma vasta compilação de experiências em espaços independentes que dispõem de repertórios de ação que se adaptam às realidades locais, buscando empreender impacto econômico, cultural e social à suas localidades. Contudo, não são verificados mecanismos claros que proponham análises sobre os impactos e desdobramentos das atividades artísticas em centros culturais.

A partir do aprofundamento na análise dos processos, pessoas, instituições e fenômenos observados no âmbito das ações e projetos de Rafael Leite à frente do NECUP, verificamos a constituição de um ciclo de cooperação produtiva que se concentra no território de Belo Horizonte, mas estabelece relações diretas e em tempo real com outras localidades, expressão do período histórico atual. Os dados econômicos e registros culturais compilados ao longo dos anos de atuação

do NECUP (2013 a 2020) foram revisados e passaram por tratamento estatístico de modo a gerar informações que permitissem uma reflexão crítica acerca das atividades à luz da construção teórica proposta e o corpus empírico desta pesquisa. Certamente trata-se de uma amostra de caso único, onde é possível estudar em profundidade uma instituição e seus processos, aproximando o contexto da metodologia qualitativa do tipo institucional.

Nunes (2013) aponta como as dificuldades impostas pelo modo de produção hegemônico afetam o desenvolvimento de centros culturais de caráter insurgente, com gestão realizada por artistas. A produção e reprodução dos fenômenos culturais, quando viabilizada, apresentam desdobramentos práticos no desenvolvimento de toda uma cadeia de agentes culturais e criativos. Refletir sobre sua dinâmica e relações econômicas e culturais é de extrema importância para o avanço no debate a respeito dos espaços culturais.

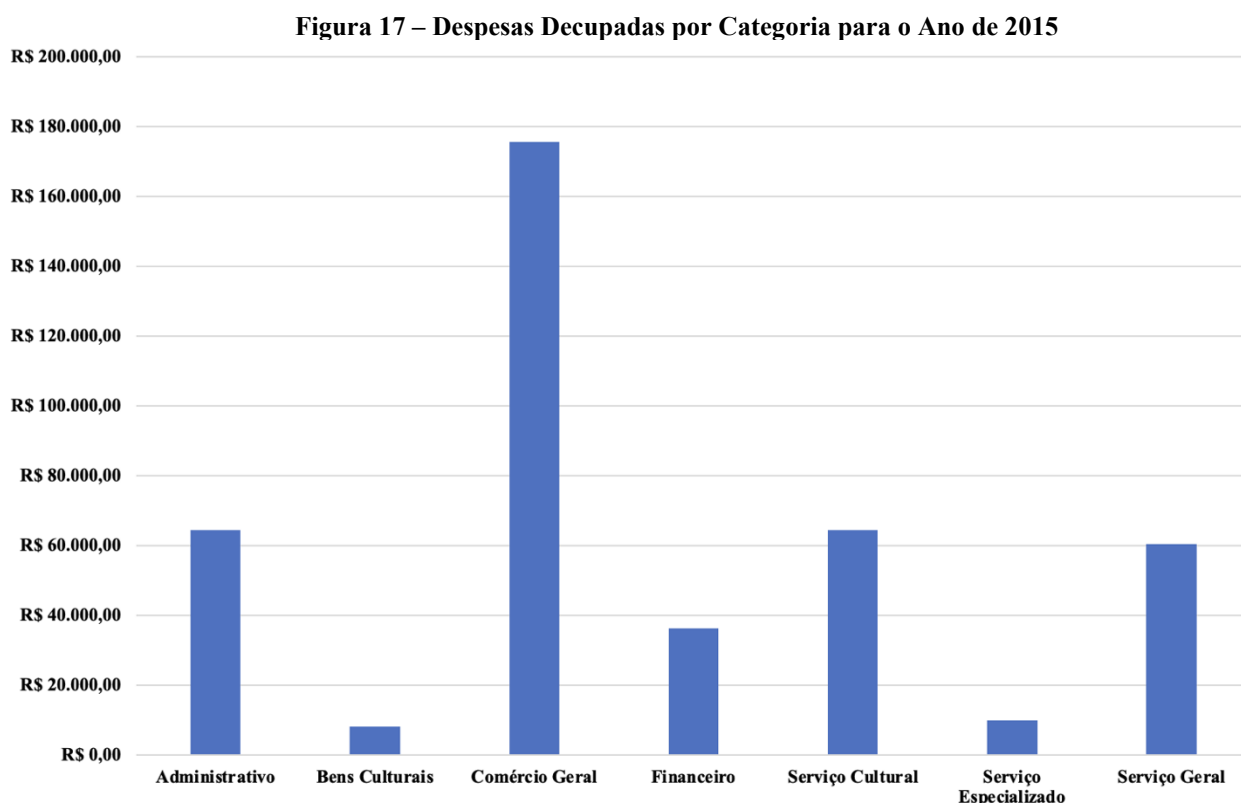
Neste sentido, nos parece importante a proposição de uma análise em termos quantitativos. Ao longo da pesquisa, buscamos uma possível forma de análise a partir do modelo de insumo-produto. Apesar da não disponibilidade de uma MIP voltada para o município de Belo Horizonte, e as possíveis interferências advindas das diferentes metodologias de mensuração por tipo de atividades, optamos pela proposição de um modelo aproximativo que permita tão somente um exercício de reflexão, com vistas a incentivar futuras pesquisas que possam permitir o aprofundamento do estudo de impactos econômicos para unidades produtivas isoladas.

Escolhemos o ano de 2015 para explorar os dados econômicos no que diz respeito à demanda de bens e serviços necessários às atividades do espaço (portanto, sob o ponto de vista da demanda), haja vista que, conforme apontam Valiati e Morrone (2019), "[...]o setor cultural é um usuário líquido de insumos do resto da economia".

A escolha temporal se dá pelo fato de termos verificado que a partir do referido ano o NECUP entra num ciclo anual consolidado de atividades, com programação durante todo o calendário, aumento nas receitas ligadas à realização de eventos e diminuição dos investimentos para o funcionamento do espaço. Pode-se considerar o período no qual o espaço se encontra em nível de maturidade gerencial e operacional para atingir objetivos sustentáveis de funcionamento, servindo de parâmetro para análise da operação de espaços semelhantes.

A matriz insumo-produto proposta pela FJP (2022) nos parece o recorte metodológico mais próximo da realidade do Núcleo. Ao tomarmos as relações intersetoriais para a região geográfica intermediária de Belo Horizonte, responsável por 36,8% do valor adicionado no estado em 2019,

compilamos as quinze atividades com maior índice relacional com a categoria de "Artes, cultura, esporte e recreação e outras atividades de serviços". Ajustamos as categorias de acordo com as classes de gastos realizadas pelo espaço, adicionando segmentos como atividades bancárias e de seguros (SILVA; BRITO, 2020), de forma a estabelecer uma categorização mais sintética e próxima do objeto de pesquisa. Os dados financeiros para o ano de 2015 foram então classificados, chegando ao gráfico abaixo,



Fonte: Elaborado a partir de dados financeiros do NECUP

A categoria "Administrativo" sintetiza os gastos fixos do espaço, tais como aluguel, água, luz, telefone, internet, impostos e taxas, representando cerca de 15% do montante total. Os "Bens Culturais" tratam de produtos ligados diretamente às atividades artísticas, tais como instrumentos musicais. O fato de Rafael Leite possui um amplo acervo de bens culturais em virtude de seu processo de pesquisa de fato trouxe uma amortização no investimento de bens culturais, o que possibilitou o deslocamento dos gastos para áreas que necessitavam maiores investimentos iniciais, tais como "Serviços Gerais" (14,41%) e "Comércio Geral" (41,91%). Ambas englobam atividades econômicas diversas, com predominância daquelas ligadas aos circuitos superior-marginal e



inferior. Somadas, representam 56,33% das despesas, com grande contribuição do comércio de bebidas, responsável por 74% da categoria (31% dos gastos totais), seguido pelo setor de alimentação e do somatório dos diversos serviços necessários à realização de eventos culturais. Conforme relatado, as festas, shows e atividades com reunião de público foram de extrema importância para a sustentabilidade financeira do espaço no curto prazo. No total, as despesas para a realização destas atividades somam 48% do dispêndio anual do Núcleo, incluindo os insumos (bebidas, alimentação, itens diversos), quanto serviços (segurança, limpeza, caixa, barista, cozinheiro, zeladoria

A categoria "Financeiro" considera atividades ligadas ao financiamento. Verifica-se a atuação de agentes do sistema financeirizado, de organização sofisticada, tais quais bancos, seguradoras e organismos do governo, assim como o sistema de financiamento colaborativo, característica do circuito inferior, com empréstimo de valores módicos que compõem o fluxo de caixa da instituição, permitindo sua manutenção no curto prazo. Os gastos com seguro, cartão de crédito, cheque especial e parcelamentos somam 74% dos gastos da categoria, sendo o restante oriundo de empréstimo junto a parceiros no âmbito local.

Ao voltarmos a análise para os serviços, percebemos que as atividades culturais têm ligeiro predomínio sobre os serviços gerais ou especializados (tais como jurídico, consultoria, contabilidade). O grande número de projetos culturais existentes no Núcleo permitia uma movimentação de recursos em forma de cachês pagos a músicos, dançarinos, produtores e professores atuantes em diferentes linguagens artísticas, expressando a relevância da atuação cultural do Núcleo enquanto provedor de seus próprios produtos e serviços culturais e criativos.

Os dados evidenciados corroboram com Morrone e Valiati (2019) quando indicam que o setor cultural no Brasil possui uma capacidade maior de absorver produtos e serviços de outros setores em relação àqueles os quais oferece sua própria produção. O setor cultural comercializa uma série de bens e serviços providos por distintos setores da economia nacional. Ao tomarmos os multiplicadores revistos nesta seção, poderíamos induzir uma proposição de que gastos do NECUP podem reverberar, em média, em torno de 1,6 a 2,5 vezes na economia, seguindo o padrão setorial.

Dadas as limitações deste tipo de aplicação, não pretendemos estender a discussão, mas apenas comprovar que, de fato, as atividades do Núcleo apresentaram impactos positivos na economia. Ao retomarmos os objetivos da pesquisa, poder-se-ia afirmar que a grande dinamicidade imposta pelos centros culturais às cadeias de produção cultural locais é um fator diferencial que

deveria estimular, cada vez mais, a adoção de programas de estímulos e subsídio para os grupos que se dispõem a manter tais empreendimentos nas cenas das metrópoles. Infelizmente, como vimos, esta ainda é uma realidade distante no contexto brasileiro.

O encadeamento de atividades econômicas, de forma intersetorial, produz impactos econômicos que se dão de forma direta, indireta e induzida. Tanto na produção e difusão de cultura, assim como seu efeito multiplicador nas cadeias fornecedoras de insumos, gerando empregos e contribuindo com impostos, num diálogo dialético com o meio social. Veremos, em nosso último tópico, algumas reflexões e possibilidades para continuarmos buscando meios de análise sobre a constituição de cadeias produtivas na cultura e o papel dos centros culturais.

#### 4.3 REFLEXÕES SOBRE AS POTENCIALIDADES DE ESTUDOS APLICADOS A CENTROS CULTURAIS

Teóricos brasileiros como Celso Furtado e Milton Santos postularam uma série de apontamentos a respeito das ações necessárias para superar o subdesenvolvimento experienciado por dezenas de nações ao redor do mundo em função da prevalência do modo capitalista de produção ao longo do tempo histórico. Para Furtado (1984), estes países devem buscar o que denominou de “desenvolvimento endógeno”, com o desenvolvimento de forças criativas próprias face ao sistema cultural hegemônico, de forma a extrapolar as barreiras da fragmentação social e urbana, a qual Milton (2008) indica ser a marca da territorialização das etapas do processo produtivo no solo das nações em desenvolvimento.

Ao perpassar o estudo de caso, objeto de pesquisa, discutimos a respeito da dinâmica promovida a partir da constituição do seu ciclo de cooperação e produção, associado a diferentes cadeias produtivas, gerando impactos sociais, culturais e econômicos. O conceito de cultura adotado, a categorização de um espaço insurgente, assim como a dinâmica originada da experiência de gestão e produção cultural por seu núcleo gestor nos fornecem dados singulares em meio a uma ampla realidade concreta, mas não menos importantes para a discussão em torno da gestão de espaços culturais independentes.

A pluralidade de modelos de gestão em espaços culturais desta natureza necessita da ampliação de seus estudos no meio acadêmico. O levantamento de um conjunto de experiências é uma etapa importante dentro do processo de concepção e criação de políticas públicas voltadas ao segmento. Identificar os fatores positivos no que diz respeito à contribuição dos centros culturais

para o desenvolvimento humano é um ponto chave da discussão. Para Tomé, os espaços independentes:

[...] são instituições culturais que oferecem oportunidades para fazer arte e apreciar arte, o que permite a criação de um lugar para a educação não formal, que, na maioria das vezes, aproxima de seus públicos as expressões culturais oferecidas. Em sua maioria são locais multidisciplinares, que podem associar às atividades culturais espaços de lazer e de sociabilidade que auxiliam na construção de uma relação de maior intimidade entre as pessoas e as diversas expressões culturais. A força simbólica de sua ação cultural vai além da realização das programações e das atividades. A gestão desses espaços promove a tensão entre polaridades como público versus privado, criação versus produção e legislação versus produção. Essas tensões possibilitam e engendram novos modelos de atuação sobre a cadeia de produção cultural. Os espaços culturais são instituições privadas com finalidades públicas e atrelam suas atividades aos públicos que as demandam. São projetos pensados para a coletividade, ou de forma colaborativa. (TOMÉ, 2012, p. 91)

Os apontamentos encontrados em autores como Botelho (2006; 2010), Tomé (2012), Avelar (2013), Pacheco e Benini (2015), Holanda (2018), Kauark *et al.* (2019), Pelúcio (2021), dentre outros(as), aliada à nossa experiência empírica, indicam uma série de questões comuns dentro dos registros de estudo e vivência dos centros culturais brasileiros, conforme listamos abaixo:

- a) surgem da necessidade de grupos artísticos em terem uma sede física para melhor desenvolver suas atividades;
- b) por meio de parcerias, abrem espaço para a utilização de suas instalações por outros coletivos e grupos artísticos, amplificando a capacidade de produção e geração de bens e serviços culturais disponibilizados ao público local;
- c) possibilidade de ofertar ações de formação com vistas à profissionalização da cadeia produtiva, ampliação de público (com consequente promoção da cidadania cultural) e geração de renda (seja ela principal ou complementar);
- d) ampliação do espectro artístico em relação ao adotado inicialmente pelo grupo proponente;
- e) interface com projetos de caráter social e educacional;
- f) apoio/ou não do poder público, sendo este determinado pelo grau de organização das atividades internas face aos requerimentos ligados à legislação nacional;
- g) dificuldade dos integrantes em viver somente de arte, o que se desdobra na necessidade de muitos deles desempenharem outras atividades econômicas, tendo o fazer artístico como atividade complementar, o que acaba limitando o desenvolvimento pleno de suas cadeias produtivas;

- h) possibilidade de utilização de doações da sociedade civil para manutenção do espaço, o que demanda um grau maior de desenvolvimento territorial junto às comunidades;
- i) possuem conformação física diversa, de forma a atender sua demanda de produção no campo das artes. pode ser organizar de acordo com visões classificadas como mercantil, distributiva ou insurgente (ALBINATI, 2019);
- j) no que tange ao financiamento via mecanismos de fomento, verifica-se que a temporalidade dos editais é um ponto importante na discussão, na medida em que estes são, em sua grande maioria, executados em apenas um ano e não permitem continuidade das ações (AVELAR, 2013). ações neste sentido precisam ser adotadas e difundidas nas esferas de gestão da cultura em todo o território nacional<sup>3</sup>;
- k) as paisagens das metrópoles brasileiras são compostas por espaços culturais diversos, sendo alguns construídos e planejamentos especificamente para este fim, assim como aqueles cuja forma-conteúdo é alterada para atender aos objetivos do grupo, sejam eles de caráter artístico ou mercantil, de forma a transgredir o formato imposto pela indústria cultural em seu formato contemporâneo;
- l) os espaços ocupados são predominantemente alugados, o que se reflete na posição privilegiada de interação intersetorial que as atividades imobiliárias possuem com o setor cultural e criativo (SILVA; BRITO, 2019). verifica-se como um dos principais objetivos dos grupos a compra desses imóveis, fato raramente verificado em função da dificuldade no acesso ao crédito (CRAMPERGHER, 2016), implantação de um plano de sustentabilidade financeira de longo prazo (PELÚCIO, 2021), dentre outros fenômenos.

Verificamos que algumas metodologias possuem potenciais congruências à temática dos centros culturais, podendo ser exploradas em um momento futuro. A pesquisa de Herrlein e Tatsch (2016) analisa as características de arranjos produtivos locais (APLs) de economia criativa apoiados por uma política de desenvolvimento territorial do MinC em parceria com o Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio (MDIC), em 2013. Os 27 APLs contemplados englobavam uma série de setores criativos, com predominância das áreas de artesanato, culturas populares, música, moda e design. O faturamento anual, a preços de 2014, alcançou R\$1,54 bilhão,

---

<sup>3</sup> PORTELA *et al.* (2020) indicam como as políticas de fomento foram reformadas em Belo Horizonte, principalmente com a inclusão de demandas levantadas nas conferências municipais de cultura, dentre elas a implementação de políticas plurianuais dentro dos editais de fomento, permitindo a realização de projetos de médio prazo.

com ocupações estimadas em 105,8 mil postos de trabalho. O relatório indica a disparidade nas estimativas de faturamento anual e de geração de postos de ocupação produtiva, fundamentalmente em função da diversidade setorial, escala de negócios e utilização de diferentes parâmetros para confecção das estimativas. Tal fato nos aponta para a variabilidade de interações destes empreendimentos com agentes ligados tanto ao circuito superior quanto ao inferior da economia das metrópoles brasileiras.

Outro ponto relevante é a indicação do potencial das culturas populares e seus arranjos produtivos em meio a um circuito cultural que é predominantemente dominado por discussões envolvendo aspectos relacionados ao circuito superior da economia, enquanto tais manifestações se expressam, predominantemente, no âmbito inferior. Acreditamos que a temática dos APLs, associada ao estabelecimento de circuitos regionais de cooperação e produção de bens e serviços pautados e influenciados por contextos de inovação, pode ser explorada de forma aprofundada em um trabalho futuro que envolva redes e coletivos ligados a centros culturais no território belorizontino.

Procuramos abordar a pauta espacial e territorial de forma a abranger uma dimensão da materialidade dos espaços culturais, principalmente no que tange à realidade brasileira. A construção identitária local, a partir de um sentido de empatia, promove a difusão de informações que permeiam as relações estabelecidas pelas sociedades com os lugares, em um processo de ideias que na medida em que se expande acaba promovendo um contexto favorável para a realização de atividades de caráter artístico e popular. Neste sentido, a concepção de desenvolvimento endógeno de Furtado, é tomada como elemento essencial por Pollice (2010), uma vez que:

[...] que dizer essencialmente um desenvolvimento fundado sobre a ativação daquele conjunto de fatores que, complexamente considerados, constituem a identidade própria do lugar. A ativação destes recursos não deve ser preordenada à obtenção dos objetivos meramente econômicos – mensuráveis através de indicadores quantitativos de conteúdo geral – mas a uma finalidade mais ampla de desenvolvimento que pode coincidir com a plena realização das potencialidades do lugar. (POLICCE, 2010)

A cultura, em sua transversalidade conforme verificada no caso aqui analisado, é uma dimensão capaz de atuar como veículo de promoção social, desenvolvimento do espírito crítico e crescimento econômico, tal qual indica Avelar (2013, p. 39). As concepções de Tomé (2012) e Albinati (2019) nos auxiliam a contextualizar a dinâmica de um espaço cultural independente, que adere suas práticas ao território por meio de uma dinamicidade que transita entre os circuitos da

economia urbana. Sua dinâmica intensifica contradições relativas às tipologias usuais de gestão e produção cultural, principalmente pelo fato de que "[...] atrelam, paradoxalmente, iniciativa privada e finalidades públicas num mesmo tempo-território." (TOMÉ, 2012, p. 92). Como vimos, a discussão no âmbito público possui uma quantidade maior de informações disponibilizadas em detrimento daquelas ligadas aos mecanismos privados. Acreditamos que mais iniciativas no âmbito do apoio aos centros culturais são necessárias para fortalecer a cadeia cultural de determinado território, abordando aspectos como organização, estruturação, financiamento, distribuição e consumo advindos de bens e serviços culturais independentes<sup>4</sup>.

O contexto e cenas artísticas de Belo Horizonte mostra-se um rico campo para exploração das diferentes abordagens de cultura nas ciências sociais. A necessidade premente de estudos que amplifiquem a capacidade de análise espacial em seu território é um elemento que pretendemos continuar explorando em outros trabalhos. A política de planejamento territorial da capital mineira tem se mostrado importante para a construção de indicadores e informações que permitam verificar como se dá os diferentes processos de espacialização comportados pelo tecido urbano belorizontino (OLIVEIRA, 2021).

Trabalhos que apresentam características econômicas do circuito inferior da economia de BH são rarefeitos. Libânio (2014) aponta que de 2007 a 2010 o número de agentes culturais nas vilas e favelas do município subiu de 7.000 para 15.000, muito em função da rápida difusão de equipamentos técnicos que permitiram a intensificação dos trabalhos nas 230 localidades analisadas. Cerca de 740 grupos foram identificados, mas não encontramos mais informações acerca de espaços culturais. O Diagnóstico da Área Cultural de Belo Horizonte (1996) é um amplo catálogo de produtores de bens e serviços culturais ou dos principais insumos utilizados por linguagens artísticas como teatro, dança e música. Acreditamos que a atualização deste tipo de iniciativa, à luz das teorias e metodologias contemporâneas, seria capaz de trazer um quadro mais fidedigno à realidade concreta, gerando possibilidades de atuação do poder público por meio de políticas específicas aos segmentos artísticos e criativos.

---

<sup>4</sup> O Procultura é o primeiro mecanismo legislativo brasileiro, em processo de aprovação no Congresso, que considera e diferencia as produções independentes, aqui mais especificamente entendidas como ações de artistas ou empresas que não detêm todos os processos da cadeia produtiva. Isso mostra como a legislação cultural brasileira está distante dos modelos de gestão ditos independentes." (TOMÉ, 2012, p. 93)

O fenômeno da concentração espacial das atividades econômicas nas capitais brasileiras relaciona fatores como localização (centralidades, fluxos de mercadorias e pessoas), redes de serviços técnicos e um amplo mercado consumidor (CREUZ, 2014, p. 134). As ações indicadas por Portela *et al.* (2020) na atuação da SMC/BH pela promoção da desconcentração e descentralização enquanto premissas para a construção de políticas de cultura no município tem surtido efeitos positivos, como a diminuição do percentual de projetos aprovados na regional Centro-Sul da cidade (OLIVEIRA, 2022). Contudo, nos parece que este ainda é um tema relevante, e que dialoga diretamente com a questão dos espaços culturais, na medida em que estes seguem o mesmo padrão de concentração constatado nos mecanismos de financiamento à cultura.

No âmbito de implementação da Lei Aldir Blanc (Lei nº 14.017 de 29 de junho de 2020), que teve como objetivo o repasse emergencial de recursos financeiros para artistas, trabalhadores da cultura, grupos, coletivos e espaços culturais, a PBH realizou uma pesquisa com fins de mapear eventuais espaços culturais e/ou equipamentos culturais para que fosse possível definir a forma e prioridades da distribuição do recurso emergencial. Neste levantamento constatou-se o registro de 18.060 estabelecimentos relacionados a atividades culturais, sendo 13.046 microempreendedores individuais (MEIs) e 5.014 outros tipos de organizações. Destes, identificou-se que, aproximadamente, 8.665 eram estabelecimentos com finalidades mais próximas dos beneficiários potenciais previstos na Lei Aldir Blanc. Foram mapeados 2.090 espaços culturais dedicados à formação artística (como escolas de música, dança e teatro), 102 cinemas, teatros, museus e bibliotecas e 1015 espaços dedicados ao lazer, como casas de espetáculo, danceterias e bares com entretenimento (IPEAD, 2021).

O processo de repasse contou com abertura de chamamento público para o recebimento de propostas, num total de 803 inscrições apuradas, sendo 620 contemplados. Foi formado um banco de dados para promover análises econômicas e culturais a respeito dos inscritos e contemplados. Destes, chama a atenção o número significativo de espaços considerados centro culturais e casas de cultura, espaços que atuam de forma a dar suporte à várias atividades e etapas do processo artístico-criativo:

- a) Casa de Cultura: 51
- b) Centro Cultural: 76
- c) Centro de Educação Musical: 29
- d) Centro de Tradições: 41
- e) Escola de Artes: 78

f) Museu ou Centro de Memória: 8

Os dados indicam a concentração dos contemplados, sendo a regional Centro-Sul (40%) e a Lesta (14%), onde, segundo o relatório, "há maior presença de espaços e grupos nas artes e cultura" (IPEAD, 2021, p. 33). Os resultados corroboram com nossos apontamentos anteriores, indicando que o padrão de concentração verificado nos mecanismos municipais de fomento à cultura se reflete na conformação espacial dos agentes da cadeia cultural.

Os autores do relatório utilizaram fonte de dados primárias (registros administrativos da PBH e formulário online) e dados secundários (PNAD, Cadastro Mobiliário de Contribuintes e dados relativos ao Imposto Sobre Serviço de Qualquer Natureza (ISSQN), disponibilizados pela Secretaria Municipal da Fazenda/PBH) para tecer análise sobre a cadeia produtiva da capital. O trabalho integrado entre a Secretaria Municipal da Fazenda e a SMC/BH permitiu a mensuração indireta e quantitativa do comportamento econômico do setor cultural, utilizando informações referentes à emissão de Notas Fiscais de Serviços Eletrônica (NFS-e). Organizou-se um banco de dados com informações sobre o Valor do ISS-QN Declarados, Devidos Ajustados e o Valor do Serviço no período de 2018 ao primeiro semestre de 2021, em cruzamento com informações de CNAEs artísticos e criativos (IPEAD, 2021, p. 17).

**Tabela 2 - Porte das Empresas Artísticas e Culturais por Regional**

<b>Região</b>	<b>Empresa de Pequeno Porte</b>	<b>Microempresa</b>	<b>MEI</b>	<b>Outros</b>
<b>Barreiro</b>	1%	14%	82%	3%
<b>Centro-Sul</b>	7%	34%	48%	11%
<b>Leste</b>	2%	20%	74%	3%
<b>Nordeste</b>	2%	20%	75%	3%
<b>Noroeste</b>	3%	21%	73%	3%
<b>Norte</b>	1%	17%	81%	1%
<b>Oeste</b>	3%	25%	67%	4%
<b>Pampulha</b>	3%	24%	69%	3%
<b>Venda Nova</b>	1%	14%	82%	2%

Fonte: IPEAD (2021, p. 39)

O gráfico abaixo exemplifica a predominância de formas organizacionais mais sofisticadas na região central da cidade e adjacências (mais suscetíveis a interações com o circuito superior), em contraposição às altas taxas de MEIs encontrados nas regionais Barreiro e Venda Nova, cujos índices sociais são os mais baixos dentre as demais. Ao tomarmos a classificação de atividades produtivas ligadas a cultura conforme proposto, o relatório apresenta uma síntese dos dados relativos ao ISSQN por setor cultural, conforme abaixo:



**Tabela 3 - Composição Serviço por Segmento Artístico-cultural no período de 2018-2021 (1° Semestre)**

<b>Grupos</b>	<b>2018</b>	<b>2019</b>	<b>2020</b>	<b>2021</b>	<b>Total</b>
Artes Performáticas	1%	2%	1%	1%	1%
Artes Visuais e Design	12%	13%	13%	14%	13%
Cinema e Audiovisual	57%	60%	66%	70%	63%
Circo	0%	0%	0%	0%	0%
Espaço e Outros Ambientes Culturais	0%	0%	0%	0%	0%
Formação	6%	5%	4%	3%	5%
Literatura, Livro e Leitura	15%	12%	10%	8%	12%
Música	0%	1%	0%	0%	0%
Produção Cultural	8%	7%	4%	3%	6%
Teatro	0%	0%	0%	0%	0%
<b>Total</b>	<b>100%</b>	<b>100%</b>	<b>100%</b>	<b>100%</b>	<b>100%</b>

Fonte: Adaptado de Machado *et al.* (2022, p. 44)

Uma vez que o ISSQN é um imposto calculado a partir da comercialização de serviços (por meio emissão de notas fiscais), os autores apontam que os valores passam a ser bem próximos da produção e prestação em si. Adicionamos o fato de os dados captarem as atividades comerciais regularizadas, não contemplando a alta informalidade do setor. Os valores relativos a espaços e outros ambientes culturais são registrados como praticamente nulos. Conforme revisamos em tópico anterior, acreditamos que este fato pode estar relacionado a não adoção de CNAE específico e referente à gestão de espaços culturais. A regularização apenas das atividades fim faz com que os registros sejam, praticamente, em sua totalidade direcionados às categorias artísticas, tornando a apreensão da real contribuição dos espaços culturais em termos econômicos uma tarefa complexa e que demanda um maior avanço na discussão e metodologias de coleta de dados.

Os estudos a respeito das cadeias produtivas em Belo Horizonte têm apresentado um crescimento importante nos últimos anos. Acreditamos que muito ainda há por ser explorado, de forma a contribuir para o desenvolvimento territorial da capital mineira por meio de ações no campo da economia cultural e criativa. Concordamos com Santos, que estimula em sua obra a criação de novas relações que busquem "[...] horizontalizar o processo produtivo e social" (SANTOS, 2013, p. 148).

Do ponto de vista das políticas públicas, verifica-se a necessidade de implementação de ações e programas voltados para espaços culturais, principalmente os insurgentes e independentes. E não apenas políticas culturais. A capilaridade territorial, capacidade de ampliação da sociabilidade e de articulação dos grupos responsáveis por sua gestão permite a realização de programas interdisciplinares que podem contar com a participação de diferentes segmentos da gestão pública, como educação e assistência social. Apesar da importância das políticas de

patrocínios adotadas no Brasil, é necessário atuar de forma a diminuir as distorções causadas pelo incentivo fiscal, como o apoio direto do estado via repasse do programa Cultura Viva, por exemplo.

O atual formato, apesar de importante, acaba provocando distorções na cadeia da cultura em todo o país. A dependência de parte da cadeia artística aos atuais programas de financiamento acaba por não estimular o desenvolvimento econômico e cultural. Tanto os preços de produtos e serviços são inflacionados visando os recursos advindos de projetos e editais, como as ações são muitas vezes pontuais e não promovem a cadeia de produção em toda a sua complexidade e a longo prazo, passando pelas etapas de produção, à circulação, distribuição e consumo.

Como possibilidade, indicamos, corroborando com Campregher (2016) a criação de um financiamento da cadeia cultural com adoção de juros baixos, com tempo para quitação adaptado às condições territoriais e sociais de cada empreendimento ou projeto. Acreditamos, como indicado anteriormente, para o caso específico dos centros culturais, que tal possibilidade seria de extrema importância para viabilizar investimentos em infraestrutura, insumos e equipamentos que permitam ao núcleo gestor exercer de forma plena suas atividades criativas, gerando recursos e movimentando a economia local a partir de seu próprio trabalho.

A literatura mostra que o auge das políticas públicas brasileiras, entre 2004 e 2012, promoveu o desenvolvimento econômico e cultural da sociedade, assim como o fortalecimento das cadeias produtivas do setor. As retomadas das políticas culturais e de pesquisa como um todo prometem trazer possibilidades de aprofundarmos na discussão a respeito dos centros culturais em sua multiplicidade de possibilidades.

Em meados de 2019, a deputada federal Áurea Carolina (PSOL/BH) aprovou um projeto para que a SMC/BH possa receber do governo federal cerca de um milhão de reais para a realização de um edital público para estabelecer convênios culturais com pontos de cultura localizados em seu território por meio do Sistema Municipal de Cultura/BH. Os projetos deverão contemplar atividades de continuação para um período de até vinte e quatro meses, com aporte de R\$100.000,00 por parte do poder público. A iniciativa, apesar de muito importante, acabou sendo postergada em função da pandemia de COVID-19. Encontra-se, atualmente, em fase de análise das inscrições recebidas. Acreditamos que esta é uma importante inovação que permitirá a ampliação de financiamento a atividades realizadas por um número maior de instituições e espaços culturais da cidade.

As reflexões e apontamentos tecidos ao longo do trabalho buscam contribuir para a evolução do debate a respeito dos centros culturais no Brasil. Aproximar a discussão acerca das demandas e dinâmicas dos centros culturais é um elemento essencial para a construção de políticas públicas que estejam de fato próximas ao território, ao âmbito do lugar, antro da vida cultural. Contudo, destaca-se que a pequena contribuição do trabalho é parte de um contexto maior que necessita ser movimentado para garantir a melhoria dos instrumentos de pesquisa relativos à cultura no país. A consolidação do Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (associada ao Sistema Nacional de Cultura), a criação das contas nacionais de cultura, estruturadas de forma a medir impactos nas escalas federais, estaduais e municipais, são exemplos de melhorias no sistema de gestão pública da cultura no país, compondo o repertório de possibilidades para as pesquisas futuras, ou seja, para aquilo que ainda está por vir.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os debates a respeito do papel da cultura enquanto novo pilar para o desenvolvimento sustentável tem ganhado novas e ricas contribuições nos últimos anos. Entendida sob a perspectiva de sua transversalidade, vem perpassando os estudos sociais enquanto uma dimensão que se equipara à perspectiva do âmbito econômico, social e político, formadoras das dinâmicas humanas em relação com o meio natural. A perpetuação do modo de produção capitalista, cada vez mais influenciado pelas inovações técnicas, configura o atual momento histórico e traz consigo o estabelecimento de uma rede de sistemas técnicos e de ações capazes de influenciar os territórios em uma escala que vai do global ao local. A totalidade, abstrata, é a configuração de um mundo moderno que tem no instrumento de pesquisa a possibilidade de análise da realidade concreta, buscando refletir sobre o espaço geográfico como forma de gerar ações que possam contribuir para a criação de um novo futuro, mais justo para a totalidade das pessoas (SANTOS, 2001).

Corroboramos com Pelúcio (2021), para quem a transversalidade entre a arte e suas indústrias culturais constituem processos produtivos nos territórios, em especial sob a tutela administrativa e regulatória da administração pública em seus diversos níveis (municipal, estadual e federal). Torna-se fundamental o entendimento do cenário urbano local, "[...] conhecendo os artistas, os grupos criativos e os equipamentos culturais, verificando suas potencialidades e demandas" (PELÚCIO, 2001, p. 67). Neste sentido, o autor destaca que a importância em registrar a história de um grupo artístico no processo de construção de um centro cultural é, antes de tudo, um fator de estímulo para que outros grupos se inspirem e possam trilhar seus próprios caminhos em meio as rarefeitas referências bibliográficas sobre o tema no país.

A evolução tecnológica, acompanhada pela difusão diferenciada dos meios técnicos nos territórios das metrópoles contemporâneas, é um fator capaz de gerar atividades criativas que contribuem para o desenvolvimento local das comunidades. Explorar o aumento da produtividade de espaços culturais, ampliando sua capacidade de atendimento às demandas dos agentes culturais, carregando de fluxos os fixos instalados na paisagem urbana, configura-se num elemento de elevada relevância no que tange às estratégias de fomento às atividades criativas.

O direcionamento de políticas específicas voltadas aos centros culturais, principalmente no caso de Belo Horizonte, é uma demanda constatada na pesquisa. A capacidade de atuação do Estado na formulação de diretrizes que possam auxiliar os centros culturais independentes em seu território

mostra-se uma ferramenta de promoção sustentável visando o desenvolvimento territorial, haja vista a complexa trama econômica, cultural, social e política envolvida no processo.

Ao abordar o histórico e desenvolvimento de atividades para um grupo cultural específico, que pela evolução de seu processo produtivo e criativo no território passa a demandar a constituição de uma sede, nos aproximamos das proposições de Gustavo Tomé. Sua pesquisa conclui que os agentes culturais desenvolvem seus próprios modelos de gestão, mesmo sendo forçados a se enquadrar em formas organizacionais já estabelecidas, se adaptando ao contexto que a realidade contemporânea impõe. Isto cria uma dinâmica constante de renovação e inovação para estabelecer uma metodologia própria na gestão de espaços culturais independentes, trazendo contribuições como "a gestão mais próxima da demanda setorial e dos públicos, projetos desenvolvidos para a coletividade, modelos mais ágeis e dinâmicos de ação, parcerias público-privadas e cadeias de produção colaborativas e associativas" (TOMÉ, 2012, p. 94).

Neste sentido, o autor aponta que a importância dos espaços culturais independentes se dá na medida em que:

[...] seus projetos e ações, em sua maioria, expressam na origem e finalidade dimensões essencialmente públicas, marcadas por iniciativas que ampliam o acesso da população aos bens culturais, apoio à formação e ao desenvolvimento da criação artística, além de incentivo à pesquisa na área da cultura, geração de emprego e renda para os diferentes atores da cadeia produtiva envolvidos nesse setor. Essas ações contribuem de forma direta com processos educacionais, seja por meio de projetos voltados para a arte-educação, seja na formação de apreciadores e leitores da arte, ou ainda na sistematização e difusão de conhecimento na área. (TOMÉ, 2012, p. 90).

As soluções buscadas para a manutenção e continuidade das ações destes espaços estabelecem laços econômicos e sociais com agentes ligados aos circuitos superior e inferior da economia urbana. Apesar de haver um consenso na literatura em relação a dificuldade em se definir parâmetros para formular proposições mais generalistas que englobem a diversidade dos centros culturais, nos parece importante apontar que a intensificação de relações com agentes ligados ao circuito superior indica uma estratégia que demanda um aprofundamento posterior. Na medida em que os núcleos de gestão dos espaços culturais necessitam de planos de continuidade, a questão do financiamento torna-se um ponto crucial dentro da discussão.

Entender o contexto de atuação dos espaços, estimulando-os a buscarem conexões com agentes espacializados para além de seu limite territorial imediato, no âmbito dos lugares (bairros, associações, comunidades), promover a formação dos agentes para atuarem sob a perspectiva do

sistema produtivo hegemônico, com formas de organização, grau de tecnologia e constituição de capital internacionalizado, são proposições que nos parecem pertinentes para o tema.

Corroboramos com Theis e Galvão (2012), para quem "[...] o espaço geográfico representa um elemento de referência para ampliar a efetividade de políticas de promoção do desenvolvimento no seu papel de reduzir as desigualdades e equiparar as condições básicas da cidadania". A análise aqui realizada parte da escala do lugar. O estudo de um caso específico, cujo objetivo não se encontra em estabelecer parâmetros, mas sim, ajudar a construí-los, espera ter atingido o objetivo de contribuir para a promoção do desenvolvimento cultural. O entendimento das diferentes realidades de centros culturais, pontos fixos no espaço que permitem a circulação de fluxos de capital social associado às manifestações culturais, permite o avanço na discussão sobre a importância destes para a cadeia produtiva da cultura.

As mescla entre elementos quantitativos e qualitativos buscou aproximar a análise das demandas envolvendo a questão da sustentabilidade financeira dos espaços culturais, tema muito pouco explorado pela literatura. Verificou-se a necessidade da ampliação das bases de dados, sua decupagem em atividades artísticas, assim como limitações advindas do próprio processo de regulação das atividades em espaços culturais por parte do Estado. Esta é uma discussão importante, a qual pretendemos aprofundar em um momento futuro.

Um desafio para a gestão pública da cultura é a criação de programas ou esferas administrativas específicas para auxílio ao conjunto dos espaços culturais, com destaque aos insurgentes e independentes. Como vimos, os centros culturais desempenharam papel importante dentro da construção da política cultural de Belo Horizonte. O ambiente institucional, pautado numa gestão territorializada, nos parece ser favorável à adoção de iniciativas neste sentido, seja com a produção de novos estudos ou com a atuação por meio de programas.

No que concerne a sua importância artístico cultural, à luz de uma abordagem territorializada de gestão, os equipamentos se convertem em organizações fundamentais para a dinamização dos potenciais identitários dos seus territórios, o que lhes abre espaço para atuar decisivamente nos processos de defesa e preservação do patrimônio artístico, cultural, humano e natural a partir de sua ação cultural. (SANTOS, DAVEL, 2019, p. 223)

Não apenas em relação ao centro cultural, mas a própria atuação do Percussão Brasil enquanto empresa voltada à produção de bens e serviços culturais aponta para a necessidade de adoção de medidas regulatórias para serviços e produtos culturais, além de seu mercado de

trabalho. O papel que as empresas de produção têm assumido, segundo Albuquerque (RUBIM, 2007, p. 76), necessita cada vez mais a intervenção estatal no sentido de promoção econômica e cultural. Da mesma forma, políticas que possam beneficiar as práticas ligadas a cultura popular, sendo construídas em respeito e diálogo direto com os grupos detentores das tradições e saberes, não se limitando a simples reprodução da cultura com vistas à reprodução mercadológica associada ao mercado de entretenimento.

Tais proposições nos parecem pertinentes na medida em que verificamos a importância da identidade territorial como dimensão estratégica para a gestão de espaços culturais. Configura-se, como aponta Santos e Davel (2019, p. 215) como "fonte de autenticidade e diferenciação para o equipamento em si, para a construção de cooperação com outros atores sociais e uma estratégia de desenvolvimento territorial a partir da cultura". Para tanto, corroboramos com os autores sobre a necessidade de estabelecer relações com agentes externos, promovendo a democracia cultural por meio da construção de espaços multiculturais e articulados, tanto com a perspectiva do circuito inferior, quanto do circuito superior.

A ação cultural, neste sentido, assume o papel de reforçar a função da cultura enquanto elemento capaz de propiciar a participação do público nas atividades culturais, configurando-se na grande diferenciação e potência dos espaços culturais independentes (TOMÉ, 2012, p. 89). Nos parece que, ao buscar, a democracia cultural, os gestores de espaços culturais necessitam mobilizar os instrumentos do poder público, instituições civis e grupos comunitários para formar ações que satisfaçam as necessidades culturais da população, com consequente transformação social (CHAUÍ, 2006). A cultura atua, portanto, na própria noção de cidadania, condição fundamental para o estabelecimento pleno da esfera democrática.

## REFERÊNCIAS

- ALBINATI, Mariana Luscher. Espacialização das diferentes expressões culturais na cidade. *In*: RATTES, Plínio; KAUARK, Giuliana; LEAL, Nathalia (org.). **Um lugar para os espaços culturais**: Gestão, territórios, públicos e programação. Salvador: Edufba, 2019. p. 135-156. (Coleção Cult, 407).
- ALBUQUERQUE, Durval Muniz. Gestão ou gestação pública da cultura: algumas reflexões sobre o papel do Estado na produção cultural contemporânea. *In*: RUBIM, Antônio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (org.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: Edufba, 2007a. p. 61-86. (Coleção, 184).
- ALVES, Cristiano Nunes. **Os circuitos e as cenas da música na cidade do Recife**: o lugar e a errância sonora. 2014. Tese (Doutorado em Geografia Humana) – Universidade de Campinas, Campinas, 2014. Disponível em: =. Acesso em: 10 out. 2022.
- ALVES, Rôssi. No amor, na correria, no *flow*: experiências de resignificação da resistência na última década. *In*: BARON, Lia; CARNEIRO, Juliana (org.). **Cultura é Território**. Niterói: Niterói Livros, 2020. p. 73-96.
- ARAÚJO, Bianca Cruz de. **Público cliente**: a importância do público para as organizações artísticas. Salvador: Universidade Federal da Bahia. XI ENECULT, 2015.
- ASSIS, Chico. A poética da gestão em espaços culturais: experiência no Cine Teatro Solar Boa Vista. *In*: RATTES, Plínio; KAUARK, Giuliana; LEAL, Nathalia (org.). **Um lugar para os espaços culturais**: Gestão, territórios, públicos e programação. Salvador: Edufba, 2019. p. 337-360. (Coleção Cult, 407).
- AVELAR, Rômulo. **O avesso da cena**: Notas sobre produção e gestão cultural. 3. ed. Belo Horizonte: Editora do autor, 2013.
- BACELETE, Bruna. Identidade, modernidade e deslocamento cultural: O ecoar do Maracatu Nação em Belo Horizonte. **Revista Autonomia**, Belo Horizonte, v.1, n.1, p. 116-136, 2017.
- BARBALHO, Alexandre. A política cultural segundo Celso Furtado. *In*: BARBALHO, Alexandre *et al.* (org.). **Cultura e desenvolvimento**: perspectivas políticas e econômicas. Salvador: Edufba, 2011. p. 107-128. (Coleção CULT, 292).
- BARBOSA, Jorge Luiz. Território e territorialidades em redes de culturas globais: juventudes de favelas e periferias em suas estéticas de atitudes. *In*: BARON, Lia; CARNEIRO, Juliana (org.). **Cultura é Território**. Niterói: Niterói Livros, 2020. p. 97-122.
- BARRETO, Matheus Teixeira. Mega empreiteiras nos megaeventos: aproximações entre Brasil e África do Sul. **Revista Da ANPEGE**, Rio de Janeiro, v.18, n. 37, p. 54-75, 2023.
- BARROS, Lizziane Melo. **Centros Culturais Municipais e a política de “descentralização” cultural em Belo Horizonte**. 2012. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2012. Disponível em:



[http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/CiencSociais\\_BarrosLM\\_1.pdf](http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/CiencSociais_BarrosLM_1.pdf). Acesso em: 17 de setembro de 2022.

BELO HORIZONTE, Secretaria Municipal de Cultura de. **1º Diagnóstico da área cultural de Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Vox Mercado, 1996.

BELO HORIZONTE. Secretaria Municipal de Cultura. **Lei De Incentivo a Cultura de Belo Horizonte**. 2017. Disponível em: [https://prefeitura.pbh.gov.br/cultura/lei-municipal-de-incentivo-cultura-lmic?\\_\\_goc\\_wbp\\_\\_=16945600203aP2TXvoaL-s1I364nqn32RdyA](https://prefeitura.pbh.gov.br/cultura/lei-municipal-de-incentivo-cultura-lmic?__goc_wbp__=16945600203aP2TXvoaL-s1I364nqn32RdyA). Acesso em: 14 set. 2022.

BELO HORIZONTE. Prefeitura Municipal. Índice de Desenvolvimento Humano Municipal (IDH-M). **Boletim**, 28 set. 2018. Disponível em: [https://prefeitura.pbh.gov.br/estatisticas-e-indicadores/indice-de-desenvolvimento-humano-municipal-de-belo-horizonte?\\_\\_goc\\_wbp\\_\\_=184934002OrC1sAjzUyUvQrcw657G9uoiois](https://prefeitura.pbh.gov.br/estatisticas-e-indicadores/indice-de-desenvolvimento-humano-municipal-de-belo-horizonte?__goc_wbp__=184934002OrC1sAjzUyUvQrcw657G9uoiois). Acesso em: 01 set. 2022.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOTELHO, Isaura. Dimensões da Cultura e Políticas Públicas. **Revista Perspec**, São Paulo, v. 15, n. 2, p.73-83, 2001.

BOTELHO, Isaura. A política cultural e o plano das idéias. *In*: RUBIM, Antônio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (org.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: Edufba, 2007 (Coleção CULT, 184).

BOTELHO, Isaura. **Dimensões da cultura: políticas públicas e seus desafios**. São Paulo: Sesc Culturas, 2016.

BOTELHO, Isaura. **Para uma discussão sobre política e gestão cultural**. São Paulo: Oficinas Miolo, 2006.

BOTELHO, Isaura; OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. Centros culturais e a formação de novos públicos. *In*: PERCEPÇÕES: cinco questões sobre políticas culturais. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

BRAGA, Tarcísio. Considerações sobre o programa Latin Drums da Escola Santiago Reyther de coordenação e independência a quatro membros: um olhar etnográfico. *In*: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 9., 2019, Manaus. **Anais** [...]. Manaus: ABET, 2019.

BRASIL, Ministério do Trabalho. Relação Anual de Informações Sociais. **RAIS 2021**. 2021. Disponível em: <http://www.rais.gov.br/sitio/index.jsf>. Acesso em: 10 dez. 2022.

CAMPOS, Túlio. CARVALHO, Levindo Diniz. BAPTISTA, Monica Correia. Educação Infantil, Currículo e Cidade: Crianças em Espaços Culturais de Belo Horizonte. **Revista Debates em Educação**, Alagoas, v. 13, n. 33, set./dez. 2021

CAMPREGHER, Gláucia Angélica. JATOBÁ, Pedro Henrique. BALDASSO, Tiago Oliveira. Microcrédito e empreendimentos culturais: estado atual e sugestão de ações incrementadoras. *In*: VALIATI, Leandro. MOLLER, Gustavo (org.). **Economia criativa, cultura e políticas públicas**. Porto Alegre: Editora da UFRGS/CEGOV, 2016.

CARVALHO, Selva. **Economia criativa em Minas Gerais**: um estudo exploratório. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 2018.

CASTELLS, Manuel. **A era da informação**: economia, sociedade e cultura. 8. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

CASTELLS, Manuel. **Redes de indignação e esperança**: movimentos sociais na era da internet. Rio de Janeiro: Zarár, 2013.

CHAUÍ, Marilena. **Cidadania cultural**: o direito à cultura. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

CRAVEIRO, Caroline. **Mapeamento cultural como instrumento para gestão da política pública de cultura em Belo Horizonte/MG**. 2017. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: [http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/TratInfEspacial\\_CraveiroC\\_1.pdf](http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/TratInfEspacial_CraveiroC_1.pdf). Acesso em: 22 out. 2022.

COELHO, José Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**: cultura e imaginário. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 1997.

CORRÊA, Roberto Lobato. **O espaço urbano**. 3. ed. São Paulo: Editora Ática, 1995.

COSTA, António Firmino. Políticas Culturais: Conceitos e Perspectivas. **OBS Pesquisas**, Lisboa, n. 2, p. 10-14, 1997.

CREUZ, Villy. A cadência de divisões do trabalho na música: o coexistir de atores sociais do circuito superior e do circuito superior marginal. **Revista GEOUSP – Espaço e Tempo**, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 370-385, 2014.

CRUVINEL, Eduardo Henrique de Paula. Estudo do impacto econômico do Carnaval de 2018 em Belo Horizonte – MG. **Revista de Turismo Contemporâneo**, Natal, v. 7, Ed. Especial, p. 69-84, out. 2019.

CUNHA, Maria Helena. **Gestão cultural**: profissão em formação. Belo Horizonte: DUO Editorial, 2007.

DE CERTEAU, Michel. **A Cultura no Plural**. 2. ed. São Paulo: Papyrus, 1995.

DIAS, Cleber; MACHADO, Ana Flavia; HOSKEN, Vinícius Morais Silveira. O espaço da cultura em Minas Gerais: aglomerações territoriais, desenvolvimento socioeconômico e concentração regional entre 1920 e 2010. **Revista Nova Economia**, Belo Horizonte, v. 29, n. Especial, p. 1195-1220, 2019.

DIAS, Paola Lisboa. **Sob a "Lente do Espaço Vivido"**: a apropriação das ruas pelos blocos de carnaval na Belo Horizonte contemporânea. 2015. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/MMMD-A5AH8K>. Acesso em 02 de dez 2022.

FATTORELLI, Maria Lúcia. A dívida pública é um mega esquema de corrupção institucionalizado. **Carta Capital**, São Paulo, 9 jun. 2015. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/economia/201ca-divida-publica-e-um-mega-esquema-de-corrupcao-institucionalizado201d-9552/>. Acesso em: 18 dez. 2022.

FGV. **Impactos Econômicos da Lei Rouanet**. 2018. Disponível em: <https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/impactos-economicos-da-lei-rouanet> . Acesso em: 01 out. 2022

FIGUEIREDO, João Luiz de; JESUS, Diego Santos Vieira de. **Cidades Criativas: Aspectos Setoriais e Territoriais**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2019

FIRJAN. **Mapeamento da indústria criativa no Brasil**. Rio de Janeiro: FIRJAN, 2022.

FJP. **Diagnóstico da cadeia produtiva da música em Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Centro de Estudos de Políticas Públicas, 2010.

FJP. **Matriz Insumo-Produto das Regiões Geográficas Intermediárias de Minas Gerais**. 2019. Disponível em <https://fjp.mg.gov.br/category/app/analise-matriz-insumo-produto/>. Acesso em: 13 jan 2023.

FURTADO, Celso. **Cultura e desenvolvimento em época de crise**. 2.ed. São Paulo: Paz e Terra, 1984.

GENTINO, Octávio. La Cultura como Capital. *In*: RUBIM, Linda; MIRANDA, Nadja. (org.). **Transversalidades da Cultura**. Salvador: Edufba, 2008 (Coleção Cult, 198).

HAESBAERT, Rogério. Da desterritorialização à multiterritorialidade. *In*: ENCONTRO DE GEÓGRAFOS DA AMÉRICA LATINA. 10., São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: USP, Departamento de Geografia, 20-26, 2005.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidade e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HARVEY, David. **A Justiça Social e a Cidade**. São Paulo: Editora Hucitec, 1980

HERITAGE, Paul; VALIATI, Leandro. **Relative Values**: Desenvolvendo um modelo para avaliar o impacto de organizações artísticas atuando em comunidades urbanas vulneráveis, sujeitas a múltiplos fatores de estresse. London: People's Palace Projects, Queen Mary University of London, 2020

HERRLEIN, Ronaldo; TASTCH, Ana Lúcia. Características e desenvolvimento dos arranjos produtivos locais de economia criativa apoiados pelo Minc. *In*: VALIATI, Leandro; MOLLER,

Gustavo (org.). **Economia criativa, cultura e políticas públicas**. Porto Alegre: Editora da UFRGS/CEGOV, 2016.

HOLANDA, Jocastra. **O popular e a política cultural no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Itáu Cultural, 2018.

HOWKINS, John. **The Creative Economy: How People Make Money from Ideas**. London: The Penguin Press, 2001.

IBGE. Censo Demográfico 2010. **Dados de população e território do município de Belo Horizonte - MG**. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/belo-horizonte/panorama>. Acesso em: 10 out. 2022.

IBGE. Censo Demográfico 2010. **Dados do Produto Interno Bruto do município de Belo Horizonte - MG**. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/belo-horizonte/panorama>. Acesso em: 10 out. 2022.

IBGE. Classificação Nacional de Atividades Econômicas. **CNAE 9003-5/00**. Disponível em: <https://concla.ibge.gov.br/busca-online-cnae.html?subclasse=9003500&tipo=cnae&view=subclasse>. Acesso em: 10 out. 2022.

IPEAD; FUNDAÇÃO INSTITUTO DE PESQUISAS ECONÔMICAS ADMINISTRATIVAS E CONTÁBEIS DE MINAS GERAIS. **Impactos Socioeconômicos dos Eventos Realizados no Complexo Mineirão sobre Belo Horizonte e Minas Gerais**. Belo Horizonte: Faculdade de Ciências Econômicas da UFMG, 2019.

IPEAD; FUNDAÇÃO INSTITUTO DE PESQUISAS ECONÔMICAS ADMINISTRATIVAS E CONTÁBEIS DE MINAS GERAIS. **Relatório final do projeto de mapeamento das atividades artístico-culturais em Belo Horizonte em momento de pandemia referente à parceria UFMG e SMC-PBH**. Belo Horizonte: Faculdade de Ciências Econômicas da UFMG, 2021.

IPHAN. **Os Sambas, As Rodas, Os Bumbas, Os Meus e os Bois: Princípios, ações e resultados da política de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil 2003- 2010**. Brasília: Governo Federal, 2010.

IPHAN. **Sala de Imprensa**. Conjunto Moderno da Pampulha – Belo Horizonte (MG). 2022. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/820/#:~:text=O%20Conjunto%20Moderno%20da%20Pampulha,16%20de%20julho%20de%202016>. Acesso em: 03 jan. 2023.

LARA, Camilo Rogério. **Política Cultural e Cidade: Secretaria Municipal de Cultura e Fundação Municipal de Cultura em Belo Horizonte (MG) - 1993 a 2008**. 2010. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/3234>. Acesso em: 07 ago. 2022.

LIBÂNIO, Clarice. **Guia Cultural das Vilas e Favelas de Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Ed. da autora, 2004.

LIBÂNIO, Clarice. Política cultural e acesso à cidade. *In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS*, 1, 2014. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014.

MACHADO, Ana Flavia; VASCONCELOS, Gabriela; PAGLIOTO, Bárbara Freitas. As atividades da economia criativa em Belo Horizonte e RMBH sob a perspectiva do empreendimento e emprego. *In: FIGUEIREDO, João Luiz; JESUS, Diego Santos Vieira de. (orgs.). Cidades criativas: Aspectos setoriais e territoriais*. 1 ed. Rio de Janeiro: Editora E-papers, 2017. v.1, p. 13-48.

MACHADO, Ana Flavia; FREIRE, Débora; MICHEL, Rodrigo Cavalcante; MELO, Gabriel Borges Vaz de; GUIMARÃES, Alice de Mattos. (org.). Efeitos da Covid-19 na Economia da Cultura no Brasil. **Revista Econômica do Nordeste**, v. 53, n. especial, p. 124-136, 2022.

MATO, Daniel. Los “Estudios de Cultura” pueden y deben salir del ghetto. *In: RUBIM, Linda; MIRANDA, Nadja. (org.). Transversalidades da Cultura*. Salvador: Edufba, 2008. (Coleção Cult, 198).

MIGUEZ, Paulo. Algumas notas sobre o comércio internacional de bens e serviços culturais. *In: BARBALHO, Alexandre et al. (org.). Cultura e desenvolvimento: perspectivas políticas e econômicas*. Salvador: Edufba, 2011. (Coleção CULT, 287).

MILAN, Marcelo. Indicadores para avaliação de atividades econômicas e criativas: uma síntese. *In: VALIATI, Leandro. MOLLER, Gustavo. (org.). Economia criativa, cultura e políticas públicas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS/CEGOV, 2016.

MILANO, Marcelo; VIEIRA, Eurípedes Falcão; KNOPP, Glauco da Costa. Espaço Global: Território, Cultura e Identidade. **Revista Administração Em Diálogo - RAD**, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 1-19, 2010.

MORAES, Antônio Carlos Robert. **Os circuitos espaciais de produção e os círculos de cooperação no espaço**. São Paulo: Mimeografado, 1985.

MORRONE, Henrique; VALIATI, Leandro. A cadeia produtiva do setor cultural no Brasil: estimação e mudança estrutural de 2011 para 2015. **Revista Nova Economia**, Belo Horizonte, v. 29, n. especial, p. 1171-1194, 2019.

NABUCO, Ana Luiza; FERREIRA, Rodrigo Nunes; ALMEIDA, Maria Cristina de Mattos. **Territórios de Gestão Compartilhada na cidade de Belo Horizonte**: descrição da metodologia utilizada e perspectivas de uso da nova regionalização. Belo Horizonte: Cedeplar – UFMG, 2015.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Ethnomusicologie. *In: DE CANDE, Roland. Dictionnaire des Musiciens*. Paris: Encyclopaedia Universalis, 2016.

NETO, Gordo *et al.* As casas do centro antigo de Salvador: um olhar sobre três espaços culturais alternativos. *In: RATTES, Plínio; KAUARK, Giuliana; LEAL, Nathalia. (org.). Um lugar para os espaços culturais: Gestão, territórios, públicos e programação*. Salvador: Edufba, 2019. (Coleção Cult, 407).

NUNES, Kamilla. **Espaços autônomos de arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Circuito, 2013.

OLIVEIRA, Isaira Maria Garcia de. **Hospitalidade em shows de música**: um estudo sobre as relações entre artista e espectador nas casas de espetáculos. 2005. Dissertação (Mestrado em Produção de Eventos) - Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://portal.anhembi.br/wp-content/uploads/2022/05/Isaira-Maria-Garcia-de-Oliveira.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2022.

OLIVEIRA, Raphael. **Cultura e Território**: Concentração da Produção e Descentralização da Política Cultural em Belo Horizonte/MG. 2020. Monografia (Bacharelado em Geografia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020

OLIVEIRA, Raphael; TOZI, Fábio. Planejamento Territorial e Diversidade Cultural no Financiamento da Cultura: Análise Espacial da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte/MG. *In: DIÁLOGOS SOBRE GESTÃO CULTURAL*, 7., 2021, Salvador. **Anais [...]**. Salvador: Coletivo Gestão Cultural - UFBA, 2021.

OLIVEIRA, Raphael. Concentração Espacial e Uso do Território: Análise sobre a Lei Municipal de Incentivo a Cultura de Belo Horizonte/MG. *In: SEMINÁRIO IBEROAMERICANO DE ECONOMIA DA CULTURA*, 3., 2022, Belo Horizonte. **Anais [...]**. Belo Horizonte: Cedeplar - UFMG, 2022.

ORTIZ, Fernando. **Los Instrumentos da Música Afrocubana**. 4. ed. Madri: Editora Música Mundana Maqueda, 1996a. v. 1.

ORTIZ, Fernando. **Los Instrumentos da Música Afrocubana**. 4. ed. Madri: Editora Música Mundana Maqueda, 1996b. v. 2.

P7 CRIATIVO. **Sobre o P7**. Disponível em: <http://p7criativo.com.br/>. Acesso em: 10 out. 2022.

P7 CRIATIVO. **Radar**: Economia Criativa em Minas Gerais. Belo Horizonte, 2018. Disponível em: [https://fjp.mg.gov.br/wp-content/uploads/2020/07/24.8\\_Radar\\_arquivo\\_final.pdf](https://fjp.mg.gov.br/wp-content/uploads/2020/07/24.8_Radar_arquivo_final.pdf). Acesso em: 10 out. 2022.

PACHECO, Adriano Pereira de Castro; BENINI, Élcio Gustavo. Desenvolvimento da Indústria Criativa Brasileira a partir dos Pontos de Cultura. **Políticas Culturais Em Revista**, Salvador, v. 8, n. 1, p 121–135, 2015.

PAGLIOTO, Bárbara Freitas; MACHADO, Ana Flavia. Perfil dos Freqüentadores de Atividades Culturais: O Caso nas Metrôpoles Brasileiras. **Revista Estudos Econômicos**, São Paulo, v. 42, n. 4, p. 701-730, 2012.

PEIXE, Guerra. **Maracatus do Recife**. 2. ed. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife/Irmãos Vitale, 1980.

PERUFFO, Luiza *et al.* **Música**: estudos setoriais. Porto Alegre: Editora UFRGS CEGOV, 2020a.

PERUFFO, Luiza *et al.* **Artes Cênicas**: estudos setoriais. Porto Alegre: Editora UFRGS CEGOV, 2020b.

PESSOA, Nara da Cunha; ARRAIS, Ana Paula de Brito. Formação Profissional em Produção Cultural e Sua Implicação na Economia da Cultura. *In*: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 8., 2012, Salvador. **Anais [...]**. Salvador: Grupo CULT – UFBA, 2012.

PELÚCIO, Chico; AVELAR, Rômulo. **Do Grupo Galpão ao Galpão Cine Horto**: uma experiência de gestão cultural. Belo Horizonte: Editora CPMT, 2014. p. 336.

PELÚCIO, Chico. **Reflexões sobre gestão e sustentabilidade de pequenos e médios espaços culturais**. Belo Horizonte: Editora CPMT, 2021.

PINTO, Gabriela Baranowski; PAULO, Elizabeth de; SILVA, Thaisa Cristina da. Os centros culturais como espaço de lazer comunitário: o caso de Belo Horizonte. **Revista de Cultura e Turismo**, Florianópolis, v. 6, n. 2, p. 86-108, 2012.

POLI, Karina. Economia criativa, *hubs* criativos e a emergência de uma nova forma de organização do trabalho. *In*: VALIATI, Leandro; MOLLER, Gustavo. (org.). **Economia criativa, cultura e políticas públicas**. Porto Alegre: Editora da UFRGS/CEGOV, 2016f.

PONTE, Elizabeth. **Por uma cultura pública**: Organizações sociais, OSCIPs e a gestão pública não estatal da cultura. São Paulo: Editora Iluminuras, 2014.

PONTE, Elizabeth. Parcerias entre poder público e terceiro setor para a gestão de espaços culturais: avanços, desafios e perspectivas. *In*: RATTES, Plínio; KAUARK, Giuliana; LEAL, Nathalia (org.). **Um lugar para os espaços culturais**: gestão, territórios, públicos e programação. Salvador: Edufba, 2019. (Coleção Cult, 407).

POLLICE, Fábio. O papel da identidade nos processos de desenvolvimento local. **Revista Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, UFRJ, v.1, n. 27, p. 7-23, 2010.

PORTELA, Gabriel; PONTES, João; BELTRÃO, Leonardo. Estratégias de democratização do fomento à cultura em Belo Horizonte. *In*: BARON, Lia; CARNEIRO, Juliana (org.). **Cultura é Território**. Niterói: Niterói Livros, 2020. p. 97-122.

PORTO, Marta. O Espaço Que Antecede os Espaços Culturais. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE GESTÃO CULTURAL – ESPAÇOS CULTURAIS, 2., Belo Horizonte, 2010. **Anais [...]**. Belo Horizonte: DUO - Informação e Cultura. 2010

RAMOS, Renan Augusto. A atualidade da teoria dos circuitos na compreensão das práticas econômicas populares: o caso da Economia Criativa em Araraquara/SP. **Revista Do Departamento De Geografia da USP**, São Paulo, v.1, n. 40, p. 1-12, 2020.

REYTHYER, Santiago. **Programa del estudio para el aprendizaje de la percusión cubana**. Havana: Editora do autor - acervo pessoal, 1979.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Políticas culturais entre o possível e o impossível. *In*: NUSSBAUMER, Gisele (org.). **Teorias & Políticas de Cultura**. Salvador: Edufba, 2007b. p.139-158.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. **Gestão Cultural**. Salvador: Edufba, 2019. 226 p.

SALLES, Renata de Leorne. Economia Criativa: uma estratégia de desenvolvimento urbano em Belo Horizonte. **Revista Cadernos Metrópole**, São Paulo, v. 24, n. 54, p. 721-738, 2022.

SANTOS, Fabiana Pimentel; DAVEL, Eduardo Paes Barreto. Equipamentos culturais, identidade e território: elementos para uma gestão territorializada. *In*: RATTES, Plínio; KAUARK, Giuliana; LEAL, Nathalia (org.). **Um lugar para os espaços culturais: Gestão, territórios, públicos e programação**. Salvador: Edufba, 2019. p. 135-156. (Coleção Cult, 407).

SANTOS, Milton. Sociedade e espaço: a formação social como teoria e método. *In*: AGB, Associação dos Geógrafos do Brasil. **Boletim Paulista de Geografia**, São Paulo, v. 1, n. 54, p.67-93, 1977.

SANTOS, Milton. **Espaço e método**. São Paulo: Nobel, 1985.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço**. São Paulo: Hucitec. 1996.

SANTOS, Milton; SILVEIRA, Maria Laura. O retorno do território. *In*: SANTOS, Milton; SOUZA, Maria Adélia de; SILVEIRA, Maria Laura (org.). **Território: globalização e fragmentação**. São Paulo: Hucitec, 2000.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SANTOS, Milton. **O espaço dividido: os dois circuitos da economia urbana**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SANTOS, Milton. **Da totalidade ao lugar**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

SANTOS, Milton. **Técnica, espaço, tempo: globalização e meio técnico-científico-informacional**. 5. ed. São Paulo: Editora Edusp, 2013.

SHEPPARD, Stephe; COLLEGE, Williams. Measuring the Economic and Social Impacts of Cultural Organizations. **Community Development Innovation Review**. San Francisco: Federal Reserve Bank of San Francisco, v. 02, p. 43-48, 2014.

SILVA, Marcus Vinícius Amaral; BRITO, Danyella Juliana Martins de. O impacto dos choques no setor cultural brasileiro: uma análise de emprego e renda à luz dos cortes orçamentários. **Revista Nova Economia**, Belo Horizonte, v.29, n. especial, p.1249-1275, 2019

SILVA, Mario Fernandes da; CAMARGO, Luiz Octávio de Lima; BUENO, Marielys Siqueira. A produção de teses e dissertações sobre centros culturais. **Revista Brasileira De Pesquisa Em Turismo**, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 78-98, 2014.



SOUZA, Hely Rodrigues Vieira de. **Espaço cultural, espaço público**: Estudo sobre as políticas públicas culturais brasileiras e as relações de poder nos espaços Lagoa do Nado, Centro Cultural UFMG e Palácio das Artes. 2012. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Instituto de Geociências, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/MPBB-8WGPM7>. Acesso em: 04 set. 2022.

THEIS, Ivo Marcos; GALVÃO, Antônio Carlos. A formulação de políticas públicas e as concepções de espaço, território e região. **Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais**, São Paulo, v.14, n. 2, p.55-69, 2012.

TOMÉ, Gustavo. Dinâmica de espaços culturais independentes. *In*: **Políticas para as Artes**: prática e reflexão. Rio de Janeiro: Funarte, 2012.

TOZI, Fábio. Meio técnico, tecnologia e tecnobrega: a cidade e a pirataria como possibilidades. **Revista Tamoios**, Rio de Janeiro, v.6, n. 2, p. 17-28, 2010.

TOZI, Fábio. **Rigidez normativa e flexibilidade tropical**: Investigando os objetos técnicos no período da globalização. 2012. Tese (Doutorado em Geografia Humana) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

UNCTAD. **Relatório de economia criativa 2010**: economia criativa, uma opção de desenvolvimento viável. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. Disponível em: [https://unctad.org/pt/docs/ditctab20103\\_pt.pdf](https://unctad.org/pt/docs/ditctab20103_pt.pdf). Aceso em: 04 ago. 2022.

UNCTAD. **Panorama da Economia Criativa**. New York: United Nations Publications, 2022. Disponível em: <https://unctad.org/publication/creative-economy-outlook-2022> . Acesso em: 14 nov. 2022.

UNESCO. **Convenção da Unesco sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade Cultural**. Lisboa: United Nations, 2005.

UNESCO. **The 2009 Framework for Cultural Statistics (FCS)**. New York: UNESCO Institute for Statistics, 2009. Disponível em: [https://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/unesco-framework-for-cultural-statistics-2009-en\\_0.pdf](https://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/unesco-framework-for-cultural-statistics-2009-en_0.pdf) . Acesso em: 15 nov. 2022.

UNESCO. **Re-shaping policies for creativity**: Addressing culture as a global public good. Nova Iorque: United Nations Publications, 2022. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000380474.locale=en> . Acesso em: 15 nov. 2022.

VALIATI, Leandro; CAUZZI, Camila Lohmann. Indústrias criativas e desenvolvimento: análise das dimensões estruturadoras. *In*: VALIATI, Leandro. MOLLER, Gustavo. **Economia criativa, cultura e políticas públicas**. Porto Alegre: Editora da UFRGS/CEGOV, 2016.