

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

RODRIGO CORREIA DO AMARAL

**SOB O JUGO DA MUSA**

**Profissionalização e distinção entre os produtores e gestores culturais no Brasil**

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo  
2019

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

## **SOB O JUGO DA MUSA**

**Profissionalização e distinção entre produtores e gestores culturais no Brasil**

VERSÃO CORRIGIDA

**Rodrigo Correia do Amaral**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Sociologia.

Área de concentração: Sociologia

Orientadora:  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Arminda do Nascimento Arruda

São Paulo  
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

A485s      Amaral, Rodrigo Correia do  
              Sob o Jugo da Musa: profissionalização e distinção  
              entre os produtores e gestores culturais no Brasil /  
              Rodrigo Correia do Amaral ; orientadora Maria  
              Arminda do Nascimento Arruda. - São Paulo, 2019.  
              269 f.

              Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras  
              e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.  
              Departamento de Sociologia. Área de concentração:  
              Sociologia.

              1. Cultura. 2. Política Cultural. 3. Trabalho. 4.  
              Mediação Cultural. 5. Empreendedorismo. I. Arruda,  
              Maria Arminda do Nascimento, orient. II. Título.



fflch

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

## ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

### Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a):  Rodrigo Correia do Amaral

Data da defesa: **30/09/2019**

Nome do Prof. (a) orientador (a):  Prof<sup>a</sup>. Dra. Maria Arminda do Nascimento

Arruda

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 05 de janeiro de 2020.

(Assinatura do (a) orientador (a))

Nome: AMARAL, Rodrigo Correia do

Título: Sob o Jugo da Musa - Profissionalização e distinção entre produtores e gestores culturais no Brasil

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Sociologia.

Aprovada em \_\_\_\_\_

**Banca Examinadora:**

Prof. Dr.

Julgamento:

Instituição:

Assinatura:

Prof. Dr.

Julgamento:

Instituição:

Assinatura:

Prof. Dr.

Julgamento: \_\_\_\_\_

Instituição:

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr.

Julgamento:

Instituição:

Assinatura:

Prof. Dr.

Julgamento: \_\_\_\_\_

Instituição:

Assinatura: \_\_\_\_\_

## **Agradecimentos**

Este é um trabalho peculiar, dado que foi parcialmente desenvolvido enquanto cursei o mestrado no Departamento de Ciência Política, o qual não concluí, e, posteriormente, no mestrado e doutorado direto pelo Programa de Pós-graduação em Sociologia da FFLCH/ USP. À Andrea Marcondes de Freitas e Flávia Maria Ré, amigas de graduação e daquele período, registro meu agradecimento pelo quanto colaboraram para que eu ingressasse e posteriormente retomasse este estudo. Agradeço à professora Anita Simis, da UNESP de Araraquara, com quem pude apresentar em congresso os resultados da pesquisa realizada naquele período e em seguida publicá-los. Agradeço aos meus superiores no Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Tecnológico da Indústria de Máquinas e Equipamentos – IPDMAQ, João Alfredo Saraiva Delgado e Anita Tereza Dedding, com os quais trabalhei entre 2011 e 2016, por possibilitarem minha participação nas aulas e atividades do curso de mestrado em sociologia, no qual ingressei em 2014.

Meu agradecimento aos professores de todas as disciplinas que cursei. O debate das obras selecionadas impactou-me tanto pela ampliação do domínio técnico acerca do conteúdo estudado, como pelo aprendizado tácito do método adotado por cada um desses mestres. Espero com este trabalho conseguir expressar a minha gratidão pela experiência. Os colegas, igualmente, fazem parte deste experimento, e a todas e todos com quem interagi também registro minha gratidão. Seja nos momentos em sala de aula, grupos de estudo, preparação de eventos, reuniões de orientação, o comprometimento permanente com o alcance do melhor resultado sempre me despertou admiração.

Agradeço ao grupo de orientandos com o qual desenvolvi esta pesquisa. Privar da amizade e das colaborações de Max Luiz Gimenez, Pedro Paulo Martins Serra, Laysmara Carneiro Edoardo, Ivo Paulino Soares e, mais recentemente, Fábio Maleronka Ferron e Marina Araújo Miorim foi uma experiência enriquecedora em todos os sentidos. Da mesma forma, sou grato aos colegas da Comissão Executiva da *Plural Revista de Ciências Sociais*. Na figura do meu recrutador e parceiro de publicação, Lucas Amaral de Oliveira, e do professor Ricardo Mariano, editor-chefe da publicação, cumprimento a todos.

Meus agradecimentos à equipe do Programa de Pós-graduação em Sociologia, com destaque para Gustavo Mascarenhas e Evânia Maria Guilhon e Sá. Através de Juliana Maria Costa e Simonia Rodrigues dos Santos Rosário, da diretoria da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH, e de Sônia Grafietti, da Pró-reitoria de Cultura e Extensão

Universitária da USP, agradeço aos colaboradores responsáveis pela estrutura que alunos e professores encontram à sua disposição.

Agradeço aos membros das duas bancas de qualificação às quais este trabalho foi submetido, em 2015 pelo mestrado e em 2016 pelo doutorado direto. Os professores Luiz Carlos Jackson, Ilana Seltzer Goldstein, Sergio Miceli Pessoa de Barros e Caio Gonçalves Dias trouxeram questionamentos valiosos e sugestões que levaram à reformulação de problemas e questões, com correções de rota e abertura de novas frentes de pesquisa, das quais espero ter dado conta nesta tese.

Agradeço a todos os envolvidos na experiência de intercâmbio que realizei entre os meses de março e outubro de 2018 na Universität Hildesheim, na Alemanha. Ao Professor Dr. Wolfgang Schneider, Diretor do Institut für Kulturpolitik, meu agradecimento pelo caloroso acolhimento naquela instituição, e à Meike Lettau, mediadora dos diálogos iniciais, minha gratidão pelo suporte e por sua amizade. As atividades realizadas no âmbito do programa *Performing Sustainability: cultures and development in West-Africa*, entre abril e julho de 2018, com estudantes intercambistas da *University of Maiduguri*, na Nigéria, e da *University of Cape Coast*, em Gana foi uma oportunidade valiosa de compreender como outros países em desenvolvimento são visitados à sua maneira por impasses e desafios no âmbito da cultura e das artes. Por meio de Madinatu Bello, Shadrach Teryila Ukuma e Lawan Cheri (amigo apaixonado pela nossa seleção de futebol) faço meus votos de sucesso aos colegas desta experiência. Agradeço a Daniel Gad, Michèlle Brand, Theresa Bärwolf e Charlotte Rauth da *UNESCO Chair in Cultural Policy for the Arts in Development* pela acolhida no trabalho cotidiano e nas suas atividades. Entre essas, agradeço especialmente a oportunidade de participar do *Arts Rights Justice Academy & Forum 2018*. Através de Laura Kauer García e Julia Farrington, agradeço a todos os colegas que se solidarizaram com a destruição do Museu Nacional, no Rio de Janeiro, ocorrida durante esta formação, e produziram conjuntamente a nota *An urgent call to Brazilian Authorities regarding the destruction of the National Museum of Brazil*. Lida em 18 idiomas no Ministério das Relações Exteriores da Alemanha no dia 07 de setembro, esta nota foi subscrita por mais de 60 pessoas de diferentes nacionalidades naquela ocasião e posteriormente entregue à reitoria da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Sou grato à Professora Dra. Birgit Mandel pelos diálogos acerca do seu trabalho *Arts/ cultural Management in International Contexts* e por me confiar os questionários que utilizou em sua pesquisa. A partir deste material foi estruturado o *survey* online *Perfis dos produtores e gestores culturais do Brasil*, cujos resultados servem de base às análises desta tese. Agradeço à artista plástica Pamela Campagna (pamelacampagna.com) por permitir a utilização da imagem da obra

NETwork\_04 na elaboração da página inicial da pesquisa e dos convites enviados. Com Anna Pulm, Christian Müller, Girma Fantaye, Atakan Yilmaz e Vania Barcenas experimentei momentos de descontração valiosos e de Johanna Craft recebi apoio com as providências locais. Agradeço ao Sr. Bernd e à Sra. Ulla Schröder por me locarem parte de sua casa e pelas valiosas trocas culturais durante esta experiência. Da mesma forma, sou grato à família de minha esposa estabelecida em Frankfurt. Seus tios, Gisbert e Aurea Hubner, e seu primo Andreas foram amigos de todas as horas.

Sou grato aos meus pais, Carlos Roberto do Amaral e Ivani Correia do Amaral, bem como ao meu irmão Rubens, pelo apoio irrestrito em diferentes momentos desta jornada. Minha gratidão a eles nunca encontrará palavras suficientes, posto que deve dar conta de uma vida inteira. O mesmo sentimento dedico às minhas avós Edna e Oscarlina, às tias, tios, primas e primos. Também agradeço à família da minha esposa. Alaíde Siqueira, Waldir Barbosa e Fernanda César foram amigas constantes e, junto com os meus pais, arrimos em momentos decisivos. Meus amigos próximos, de longa data, Diogo Francisco Martins, Orlando Rafael Prado, Thiago de Melo, Walther Matos Jr., Sabrina Dinola, Regiane Santo Trevelato, Alexandre Góes de Oliveira, Antonio Iacono, Luiz Roberto Oliveira, Daniela de Cássia dos Santos, Jairo de Oliveira Sérgio, entre outros, contribuíram nesta jornada com suas presenças, reflexividade e afeto. Alina Zoqui Cayres acompanhou-me nos diferentes momentos deste percurso, e de maneira especial nos mais difíceis. Seu profissionalismo, empatia e comprometimento me deram força para os reerguimentos necessários.

No desenvolvimento da pesquisa contei com importantes apoios na mobilização dos participantes. A Pedro Affonso Ivo Franco, estudioso, gestor e ativista cultural deixo uma saudação especial pelo impulsionamento do questionário nas redes sociais. Da mesma forma, agradeço ao professor Dr. Luiz Augusto Milanesi, da Escola de Comunicação e Artes (ECA/USP), por convidar os secretários e diretores municipais de cultura cadastrados no Laboratório de Cultura, Informação e Sociedade/ LACIS, sob a sua coordenação. Auxiliaram ainda na mobilização Laila Brito, Aldo Valentim, Ricardo Fernandes Lopes, Maurício Trindade e Fábio Maleronka Ferron, aos quais agradeço. Sou grato a José de Jesus Filho, que me apresentou ao software R e contribuiu com a estruturação das análises aqui realizadas. Da mesma forma, Marcello Giovanni Pocai Stella contribuiu com a sugestão de questões que foram incorporadas ao *survey*, e com a discussão da *Análise de Correspondência Múltipla* que ilustra o espaço social do grupo social aqui estudado. Por tudo isso, além da sua amizade, lhe sou grato. A mesma gratidão tenho por Camila Gui Rosatti, cujas sugestões, mesmo nos diálogos à distância, foram certeiras. Naturalmente, não poderia deixar de registrar meu agradecimento às 540

produtoras e gestoras culturais, mulheres e homens de todo o país, que confiaram suas impressões, práticas, históricos profissionais e pessoais a esta pesquisa.

Com alegria, agradeço à minha orientadora, Professora Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda, que me concedeu a honra de integrar a extensa lista de intelectuais que receberam a sua orientação ao longo dos anos. Também me franqueou, como a todos os colegas, acesso irrestrito aos diferentes espaços nos quais atuou entre 2014 e 2019. Da Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária à diretoria da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, à sua própria casa. Em todos os momentos agiu como parceira intelectual de seus orientandos, interessada em encontrar soluções analíticas que contribuíssem para a ampliação do repertório teórico-metodológico da área e respeitassem, ao mesmo tempo, o problema e as questões trazidas por cada pesquisa. Espero com este trabalho conseguir honrar esta experiência. Meu estágio no exterior contou igualmente com o seu estímulo e apoio. Por meio dela também cumprimento cada membro da banca avaliadora, grato pelas considerações que trarão.

Por fim, agradeço à minha esposa, Juliana César Amaral Barbosa, com quem esta trajetória foi revestida de amor, afeto, companheirismo e apoio em todos os momentos. Sua sabedoria e presença trazem os complementos e os contrapontos que tornam a minha vida melhor, o que desejo sempre conseguir retribuir.

Esta pesquisa foi financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq. O período de estágio no exterior foi igualmente financiado pelo CNPq em parceria com o Deutscher Akademischer Austauschdienst – DAAD.

**AMARAL**, Rodrigo Correia do. *Sob o Jugo da Musa - Profissionalização e distinção entre os produtores e gestores culturais no Brasil*. 269p. Tese (Doutorado em Sociologia). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019.

**Resumo:**

Nas últimas duas décadas o Brasil registrou uma expansão inédita nos cursos voltados à formação de produtores e gestores culturais, bem como o surgimento de um debate sistemático acerca desses agentes. Universidades, órgãos da burocracia cultural e institutos privados se enveredaram em conceituações sobre esse grupo, cuja polissemia a seu respeito se replica em diversos países. Ao mesmo tempo em que cooperam entre si, essas instituições também disputam a normatização deste agente, tendo em vista a conquista de proeminência sobre as políticas públicas para o setor. Com isso, fica obscurecida a compreensão sobre o que são os produtores e gestores culturais enquanto grupo social, quais são as condições para o seu ingresso no mercado de bens culturais, e como esses se associam e distinguem entre si. Esta tese busca traçar um perfil dos produtores e gestores culturais do Brasil a partir da observação das relações estabelecidas entre os meios de ingresso na área, as opiniões dos agentes sobre o exercício da atividade, as suas práticas culturais, as suas preferências quanto ao papel do Estado e seus históricos educacionais, pessoais e familiares. Para isso, a pesquisa realizou um survey que contou com 540 participações e realizou uma Análise de Correspondência Múltipla a partir dos dados reunidos. Iluminando um elemento distintivo ignorado pelas discussões correntes, os resultados revelam que as posições ocupadas pelos agentes dentro do espaço social da produção e gestão cultural variam em razão das suas práticas culturais. Quanto mais intensamente dedicados ao consumo de práticas legitimadas, maior é a correlação com a ocupação de posições de melhor remuneração, em cargos de direção/ propriedade, e melhor desempenho na mobilização de recursos públicos para os projetos culturais nos quais atuam, mesmo nos casos em que o participante não possui cursos de especialização. Com isso, a análise sociológica deste grupo social revela uma dinâmica de agregação e repulsão menos orientada pela ética do produtor/ gestor cultural proposta pelos grupos envolvidos no seu debate, e mais afeita às distinções pelo gosto, observáveis em outros contextos. A tese conclui que o debate sobre a formação profissional desses agentes subestima o papel desempenhado por outras dimensões da vida social, como as distinções operadas a partir do gosto, que terminam por excluir os aspirantes de menor capital cultural e social deste mercado.

**Palavras chave:** cultura, produtores culturais, gestores culturais, distinção, gosto, ACM

**AMARAL**, Rodrigo Correia do. *Under the Muse's yoke – professionalism and distinction among cultural producers and managers in Brazil*. 269p. PhD Dissertation. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019.

**Abstract:**

In the last two decades, Brazil has seen an expansion in courses aimed at the training of producers and cultural managers, a professional group historically undefined in many countries. The discussions about the best skilling of this social agent involve university institutions, cultural bureaucracy, and private institutes, which, simultaneously, cooperate among themselves and dispute through terminologies the symbolic domination over the classification of this agent. Differences between the social meaning of this professional group, conditions for their entry into the cultural goods market, and what are the aspects relevant to their qualification for the job remains fuzzy. Through a relational approach, this thesis sought to draw a profile of Brazilian cultural producers and managers observing the relations established between these agents and the cultural practices legitimated by the Brazilian State. For this, we conducted an online survey guided by the question 'what culture consumes the one that produces it?' and performed a Multiple Correspondence Analysis from the 540 participations received. The results reveal the existence of three clusters of producers and cultural managers distinguished by the intensity of their consumption of cultural goods. The group with the most frequent cultural consumption holds social properties that favor this habit, occupy leading positions, and best-paid jobs. As the frequency of this consumption decreases in the other two groups, the social properties become equally scarce. Based in these empirical findings, the thesis concludes that the debate about the professionalization of these agents underestimates the role played by different dimensions of social life, such as distinctions operated by the taste, that end up excluding the aspirants with smaller cultural and social capitals.

**Keywords:** culture, cultural producers, cultural managers, distinction, taste, MCA

## LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Lei Sarney (montantes) .....	92
Gráfico 2 - Orçamento federal da cultura ente 1986 e 1989 .....	93
Gráfico 3 - Gastos federais com cultura 1985-1996 (x 1.000).....	97
Gráfico 4 - Gastos federais, de estados e capitais com cultura – 1985-1996.....	97
Gráfico 5 - Participantes da 1ª Conferência Nacional de Cultura por esfera de governo .....	106
Gráfico 6 - Predisposições sociais dos marchands de pintura em São Paulo – 1977 .....	113
Gráfico 7- década de criação das galerias participantes da pesquisa ABACT/ APEX/ FGV	115
Gráfico 8 - Escolaridade de gestores municipais de cultura por gênero.....	123
Gráfico 9 - Cursos de qualificação em produção e gestão cultural entre 2000 e 2016.....	137
Gráfico 10 - Gênero x Idade x cor .....	169
Gráfico 11 - Localização dos participantes (endereço atual) .....	170
Gráfico 12 - Local de nascimento x local de residência atual .....	171
Gráfico 13 - Local de residência x local de trabalho .....	171
Gráfico 14 - Com quem reside .....	172
Gráfico 15 - Tipo de moradia (própria e dos pais) .....	172
Gráfico 16 - Grau de instrução e tipo de instituição (do participante e dos pais) .....	177
Gráfico 17 - Área da formação superior (pai, mãe e participante) .....	180
Gráfico 18 - Formação e ocupação dos pais x formação superior dos participantes.....	183
Gráfico 19 - Experiência no exterior .....	188
Gráfico 20 – Religião.....	189
Gráfico 21 - Como iniciou na área da cultura .....	192
Gráfico 22 - Subáreas de atuação .....	196
Gráfico 23 - Lugares em que atuou .....	197
Gráfico 24 - Funções que desempenhou .....	198
Gráfico 25 - Outros familiares na área.....	200
Gráfico 26 - Emprego mais recente .....	201
Gráfico 27 - Meios de mobilização de recursos .....	202
Gráfico 28 - estratégias para a mobilização de recursos.....	203
Gráfico 29 - Projetos apresentados pela instituição onde trabalha, por modalidade de fomento .....	204
Gráfico 30 - Projetos apresentados, por segmento cultural.....	205
Gráfico 31 - Recursos captados .....	206
Gráfico 32 - Autoclassificação dos participantes .....	207
Gráfico 33 - Condicionantes do trabalho em produção e gestão cultural .....	208
Gráfico 34 - Condicionantes pessoais para atuar em produção e gestão cultural.....	211
Gráfico 35 - Práticas culturais .....	214
Gráfico 36 - Preferências a respeito da política cultural.....	216
Gráfico 37 - Preferências sobre as agendas da política cultural .....	217
Gráfico 38 - Nuvem de agentes redimensionada.....	222
Gráfico 39 - Análise de Correspondência Múltipla (var ativas, supl e indivíduos) .....	223
Gráfico 40 - Práticas culturais .....	224
Gráfico 41 - Perfis dos agentes (dados gerais) .....	225
Gráfico 42 - Perfis dos agentes (formação).....	226
Gráfico 43 - Atuação e posições ocupacionais.....	227
Gráfico 44 - Auto percepção dos agentes.....	228
Gráfico 45 - Influência de fatores externos na prática da intermediação cultural .....	229
Gráfico 46 - Condições pessoais para atuar na área .....	230

Gráfico 47 - Espaço social reorganizado por clusters.....	231
Gráfico 48 - Hierarquização dos clusters .....	232
Gráfico 49 - Força inercial x limites do espaço social.....	232

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Distribuição dos convênios firmados pelo Conselho Federal de Cultura em 1971 por área.....	75
Tabela 2 - Verbas do Conselho Federal de Cultura.....	75
Tabela 3 - Distribuição das Doações da Lei Sarney por ano (em %).....	93
Tabela 4 - Distribuição dos patrocínios da Lei Sarney por ano (em %).....	94
Tabela 5 – Participação do empresariado no patrocínio de projetos culturais.....	100
Tabela 6 - Pesquisa Setorial do Mercado de Arte Contemporânea no Brasil.....	114
Tabela 7 - Volume de recursos x Quantidade de projetos entre 1994 e 2014.....	118
Tabela 8 - Perfil socioeconômico dos trabalhadores da cultura (x 1.000).....	125
Tabela 9 - Ocupações por segmento do setor privado (%).....	127
Tabela 10 – Grupos de práticas culturais por legitimidade.....	152
Tabela 11 - UFs com média anual de captação acima de 10 projetos.....	164
Tabela 12 - Tipo de moradia pais x filhos.....	174
Tabela 13 - Escolaridade do pai x escolaridade do participante.....	178
Tabela 14 - Tipo de moradia dos pais x instituições de ensino dos filhos.....	179
Tabela 15 - Formação do pai x formação dos participantes (por faixa etária).....	186
Tabela 16 - modalidades recodificadas.....	221

## LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - Possibilidades de atuação.....	155
Figura 2 - Página inicial do survey.....	161
Figura 3 - Texto de apresentação do survey.....	163
Figura 4 - Convite eletrônico enviado.....	165

## SIGLAS

1ª RNC	1ª Reunião Nacional de Cultura
ABACT	Associação Brasileira de Arte Contemporânea
Abcar	Associação Brasileira de Crédito e Assistência Rural
ABL	Academia Brasileira de Letras
Acar	Associação de Crédito e Assistência Rural
ACM	Análise de Correspondência Múltipla
ACP	Análise de Componentes Principais
AI-5	Ato Institucional nº 5
AIA	<i>American International Association for Economic and Social Development</i>
ANDIFES	Associação Nacional dos Dirigentes das Instituições Federais de Ensino Superior
ANEC	Associação Nacional das Entidades de Cultura
ApexBrasil	Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos
BID	Banco Interamericano de Desenvolvimento
BNDE	Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico
CA	<i>Correspondence Analysis</i>
CCBB	Centro Cultural Banco do Brasil
CEDOC - Funarte	Centro de Documentação e Informação da Funarte
CEPAL	Comissão Econômica para a América Latina
Cexim	Carteira de Exportação e Importação do Banco do Brasil
CFC	Conselho Federal de Cultura
CFE	Conselho Federal de Educação
CMBEUA	Comissão Mista Brasil-EUA
CNC	Conselho Nacional de Cultura
CNC	Conselho Nacional do Cinema
CNIC	Comissão Nacional de Incentivo à Cultura
CNPC	Conselho Nacional de Política Cultural
CNPq	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
CSE	<i>Centre de Sociologie Européenne</i>
CUCA	Centro Universitário de Cultura e Arte
CULT	Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura
DAAD	<i>Deutscher Akademischer Austauschdienst</i>
DAC	Departamento de Assuntos Culturais

ECA/ USP	Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo
EHESS	<i>École des Hautes Études em Science Sociales</i>
EMA	Empresa de Mecanização Agrícola
EMBRAFILME	Empresa Brasileira de Filmes
EMURB	Empresa Municipal de Urbanização
ENECULT	Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura
ESPM	Escola Superior de Propaganda e Marketing
FCRB	Fundação Casa de Rui Barbosa
FGV	Fundação Getúlio Vargas
FGV/ CPDOC	Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil
Ficart	Fundos de Investimentos Culturais e Artísticos
FJP	Fundação João Pinheiro
FNC	Fundo Nacional de Cultura
FNU	Frente Única Nacional
FPC	Fundo de Promoção Cultural
FPE	Fundo de Participação dos Estados
FPM	Fundo de Participação dos Municípios
Funarte	Fundação Nacional de Artes
GDA	<i>Geometric Data Analysis</i>
GIFE	Grupo de Instituto, Fundações e Empresas
IC	Instituto Itaú Cultural
ICOM	<i>International Council of Museum</i>
IDART	Departamento de Informação e Documentação Artísticas
IEA/ USP	Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo
IEB-USP	Instituto de Estudos Brasileiros
IGP-DI	Índice Geral de Preços - Disponibilidade Interna
IHGB	Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
IMS	Instituto Moreira Salles
INC	Instituto Nacional do Cinema
INCE	Instituto Nacional do Cinema Educativo
INL	Instituto Nacional do Livro
INM	Instituto Nacional de Música
INPS	Instituto Nacional de Previdência Social
IPC	Instituto de Promoção Cultural

IPEA	Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
ISO	<i>International Organization for Standardization</i>
MAM/ SP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MASP	Museu de Arte de São Paulo
MDB	Movimento Democrático Brasileiro
MEC	Ministério de Educação e Cultura
MÊS	Ministério da Educação e Saúde
MinC	Ministério da Cultura
MoMA	<i>Museum of Modern Art</i>
OCIAA	<i>Office of the Coordinator of InterAmerican Affairs</i>
ONGs	Organizações não-governamentais
ONU	Organização das Nações Unidas
PAC	Programa de Ação Cultural
PCB	Partido Comunista Brasileiro
PFL	Partido da Frente Liberal
PMSP	Prefeitura Municipal de São Paulo
PNAD	Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios
PNC	Plano Nacional de Cultura
PNC	Política Nacional de Cultura
PNPI	Programa Nacional do Patrimônio Imaterial
PRONAC	Programa de Apoio à Cultura
PSP	Partido Social Progressista
PTB	Partido Trabalhista Brasileiro
PUC-CAMPINAS	Pontifícia Universidade Católica de Campinas
PUC-SP	Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
SAI	Secretaria de Articulação Institucional
SALIC	Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura
SALICNET	Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura
SESC	Serviço Social do Comércio
SFC	Sistema Federal de Cultura
Siafi	Sistema Integrado de Administração Financeira do Governo Federal
Sidor	Sistema Integrado de Dados Orçamentários
SNC	Sistema Nacional de Cultura
SNIIC	Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais

SNT	Serviço Nacional do Teatro
SOMBRAS	Sociedade Musical Brasileira
SP-Arte	Festival Internacional de Arte
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
SUDENE	Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste
TBC	Teatro Brasileiro de Comédia
TICs	Tecnologias de Informação e Comunicação
UDN	União Democrática Nacional
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFF	Universidade Federal Fluminense
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

## Sumário

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>22</b>
<b>1. O NASCIMENTO DAS MUSAS NA REPÚBLICA BRASILEIRA .....</b>	<b>47</b>
1.1. Períodos, ideias e lutas.....	48
1.2. O eleito e o repudiado.....	108
<b>2. PRODUTORES E GESTORES CULTURAIS DO BRASIL: A CONSTRUÇÃO ANALÍTICA DE UM ESPAÇO SOCIAL .....</b>	<b>109</b>
2.1. A profissionalização do agente de cultura .....	110
2.2. Produtores e gestores culturais como fenômenos relacionais .....	138
2.3. <i>Perfis dos produtores e gestores culturais do Brasil: uma investigação.....</i>	<i>151</i>
<b>3. DECANTANDO A “GELÉIA GERAL” .....</b>	<b>167</b>
3.1. Perfil dos participantes .....	168
3.2. Práticas culturais e distinção entre produtores e gestores culturais.....	219
<b>CONSIDERAÇÕES: NOVAS OCUPAÇÕES, VELHAS SEGREGAÇÕES.....</b>	<b>234</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>241</b>

## INTRODUÇÃO

Este trabalho produz uma investigação sobre um tipo pouco estudado pela sociologia brasileira: os trabalhadores da arte e da cultura. Isto não significa que os estudos sociológicos sejam desinteressados por este universo, pelo contrário. Artistas e intelectuais ocupam lugar cativo no rol dos objetos de estudo da sociologia. Em razão do papel central que desempenham na produção e difusão de conhecimentos e ideias<sup>1</sup>, e do controle que exercem na forma como se apresentam na interpretação desses papéis, estudos variados se empenham em desvelar os interesses que estariam ocultados nas entrelinhas de suas narrativas, com o objetivo de desconstruir as autopercepções desses sujeitos e restituir o sentido de suas ações. Assim, tem-se dedicado atenção regular às tensões internas dos círculos artísticos e intelectuais (artistas plásticos, dramaturgos, músicos, escritores, cineastas, arquitetos etc.) e às estratégias adotadas por movimentos rivais na busca por consagração, que costuma vir acompanhada do acesso aos capitais simbólico e pecuniário que os distinguirão de seus pares. Como resultados, assiste-se a um acúmulo de análises que se propõem retirar esses sujeitos de sua aura de isolamento em relação ao mundano, como habitualmente se apresentam e são vistos pelo senso comum.

Todavia, se esses estudos têm sido bem-sucedidos em desfazer a autopercepção ascética de artistas e intelectuais – iluminando as realidades sociais muitas vezes privilegiadas sob as quais esses sujeitos empreendem seus projetos – por outro lado, ainda inexistente uma reflexão que se dedique a compreender esses agentes como parte de um grupo maior de produtores e mediadores culturais. Assim, escritores e intelectuais brasileiros que ao longo do tempo obtiveram abrigo nas burocracias, redações dos jornais, no meio publicitário e, mais recentemente, no meio universitário (MICELI, 2001; ARRUDA, 2011; KOSICKI, 2016; STELLA, 2017), ao mesmo tempo em que são identificados como profissionais que se viabilizam em suportes não somente dos circuitos artísticos, deixam de ser analisados por suas produções culturais nesses outros espaços sociais. Percebe-se nos estudos de sociologia da cultura certa tendência a se concluir que a ocupação dessas posições representa uma etapa introdutória para artistas em vias de viabilizar-se como tais no futuro, quando não de cooptação – quando tais ocupações se dão no interior do Estado – ou, pior, como estratégias de

---

<sup>1</sup> Esta caracterização dos intelectuais é oferecida por Angela de Castro Gomes e Patricia Santos Hansen (2016), a partir do conceito de agente especializado formulado por Émile Zola, na França do final do Século XIX: “... os intelectuais seriam uma categorial socioprofissional marcada, quer pela vocação científica, no dizer weberiano, ou pela especialização que lhes confere ‘capital cultural’ e ‘poder simbólico’, nos termos de Bourdieu [...] Na acepção mais ampla que aqui consideramos, são homens da produção de conhecimento e comunicação de ideias, direta ou indiretamente vinculados à intervenção político-social. (GOMES; HANSEN, 2016, p. 10).

acomodação de projetos pessoais fracassados. Portanto, jornalistas-escritores, burocratas-escritores etc. são apresentados como posições eminentemente transitórias, como configurações de uma consagração ainda não efetivada, ou que não acontecerá, de uma autonomia que se mantém apenas relativa, vez que o agente fracassou na conquista para si de um certo ideal de dedicação exclusiva. Assim, se por um lado artistas e intelectuais têm as condições sociais da sua produção iluminadas por esses estudos – e as pesquisas têm conseguido capturar as trajetórias paralelas percorridas por esses agentes com riqueza de detalhes, especialmente nos casos dos escritores aqui tomados como exemplo, por outro lado parece ainda subsistir nesses estudos uma compreensão de trajetória ideal (a consagração dentro de seus círculos, acompanhada de recursos materiais e capacidade de dedicação exclusiva) que acaba por orientar os pesquisadores em suas interpretações sobre o sentido da condição social empiricamente verificada, ainda que de forma não-explícita. Com isso, deixa-se de compreender os duplos posicionamentos (ou triplos, ou mesmo múltiplos) enquanto condição estrutural desses grupos sociais, a exemplo do que ocorre mesmo nos mercados de bens culturais mais antigos, como analisa Bernard Lahire (2009).

A investigação literária inovadora faz-se frequentemente à custa de uma ruptura temporal – que pode durar uma vida inteira – com os gostos do público, e os escritores que se entregam a esta são assim levados a acumular a sua actividade literária com actividades extraliterárias remuneradas. Uma tal situação de *vida dupla* – que testemunhava dolorosamente Franz Kafka no seu diário, e que o poeta alemão Gottfried Benn retractou – não é nem nova nem ocasional. É mesmo plurissecular e estrutural (LAHIRE, 2009, p 2).

E mesmo quando tal compreensão é alcançada, como na citação acima, as ciências sociais parecem seguir empenhadas em construir em torno dos artistas e intelectuais uma aura criadora, ou criativa, que os preserva distinguidos em relação ao mercado de bens culturais ao qual pertencem e em relação aos demais profissionais deste mercado. Como esclarece o autor no mesmo texto, sua análise leva em consideração

[...] aqueles que estão no centro de uma economia do livro – os escritores – não se contam entre aqueles a quem chamamos “os profissionais do livro” (e que nos levam aos livreiros, aos editores, aos bibliotecários, etc.). Aqueles que podemos considerar como os grandes “profissionais” de um ponto de vista estritamente literário, aqueles que conferem mais arte e invenção ao que fazem [...] (LAHIRE, op cit).

Assim, ao mesmo tempo em que se reconhece o artista e o intelectual como agentes móveis, que comumente assegura sua sobrevivência em outras ocupações, estabelecem-se limites definidores e diferenciadores para esses agentes, em geral baseados nos limites da “arte e invenção” contidas no trabalho que desenvolvem. Christophe Charle (1992, 2018) também contribui na construção deste intelectual móvel, mas oferecendo um alargamento das suas frentes de atuação para além das fronteiras vanguardistas colocadas por Lahire. Em seu conceito

de “homens duplos”, ou homens e mulheres “duplos”, compreendidos nas figuras dos críticos, prefaciadores e divulgadores em geral, há um deslocamento do trabalho intelectual que não se detém mais na produção de conteúdo, mas também na reelaboração dessas produções em novos suportes dedicados à difusão e popularização junto aos públicos. Assim, passam a ser enquadrados na categoria intelectual outros profissionais que não somente os responsáveis pela concepção original das obras.

Os homens duplos, como primeira aproximação, podem ser definidos pelas séries cronológicas de especialidades que apareceram na história da cultura ocidental com diferenças de acordo com os países: censores, diretores de teatro, críticos literários e teatrais, animadores periódicos e jornais e, em geral, formadores de opinião, fundadores e organizadores de sociedades intelectuais, editores (no sentido anglo-saxão, mas também francês quando administram casas pequenas), diretores de coleções, diretores literários, encenadores de teatro, produtores de cinema, produtores de televisão, membros de júri, etc.<sup>2</sup>. (CHARLE, 1992, p. 73-74, tradução nossa).

Em outros trabalhos, CHARLE posicionará esses agentes não somente como desdobramentos dos intelectuais e artistas no sentido clássico, mas também como responsáveis diretos em pautar as agendas de pesquisa da academia – e de maneira especial dos historiadores da cultura – bem como em operacionalizar os processos de difusão que resultarão na consagração dos autores que conseguirem mobilizar esses “homens duplos” em seu favor (CHARLE, 2018, p. 75). Este movimento de Charle tem inspirado reflexões nas ciências sociais brasileiras dedicadas a problematizar o estatuto local dos intelectuais, a partir de uma abertura à consideração das obras de reelaboração e difusão locais como produtos de um *intelectual mediador*. Angela de Castro Gomes e Patrícia Santos Hansen (2016) reúnem casos e experimentos realizados no século XX que ilustrariam uma atividade intelectual diversificada, situada em diferentes instituições e atuante por meio de suportes inovadores, como o audiovisual. As autoras enfatizam o papel de representação política desempenhado por esses homens duplos:

Nessa posição, ele divulga para o público novas tendências e descobertas da arte e da ciência, por exemplo. Quer dizer, ele representa, por meio de sua ação mediadora, a ‘alta cultura’ para a sociedade mais ampla. Ao mesmo tempo, para os ‘produtores/criadores/autores’, ele acompanha, registra e indica os gostos e interesses do público; isto é, ele permite que esses intelectuais conheçam aquilo que mais ou menos aceitável e apreciável, em determinado momento e lugar, por amplas parcelas da sociedade. (GOMES; HANSEN, 2016, p. 30-31).

Ainda evocado Charle, as autoras refletem sobre o papel desses mediadores culturais – também denominados como *passseurs* – como agentes que produzem “a ‘rotinização’ de significados de

---

<sup>2</sup> Les hommes doubles, en première approximation, peuvent être définis par la série chronologique des spécialités telles qu'elles sont apparues dans l'histoire de la culture occidentale avec des décalages selon les pays: censeurs, directeurs de théâtre, critiques littéraires et théâtraux, animateurs de revues et de journaux et, plus généralement, faiseurs d'opinion, fondateurs et organisateurs de sociétés intellectuelles, éditeurs (au sens anglo-saxons mais aussi français quand ceux-ci dirigent de petites maisons), directeurs de collection, directeurs littéraires, metteurs en scène de théâtre, producteurs de films, producteurs de télévision, membres des jurys, etc.

bens culturais” (GOMES; HANSEN, p. 33). O trabalho de viabilizar a recepção das produções junto a diferentes públicos seria, na compreensão das autoras, visto com suspeição pelo mundo intelectual e, em razão de tal reação, passaria a ser considerado desde a sua origem como uma forma de trabalho menor, possivelmente contaminada pelos interesses de mercado. Assim, o eixo da oposição entre valor de mercado e valor artístico se sustentaria na premissa que a popularização de determinada produção seria decorrente do atendimento de um determinado gosto – em geral, mau – de um público amplo e “inculto”. Ainda nos esforços para se interpretar as experiências locais de mediação cultural à luz do conceito de Charle, merece destaque as análises produzidas por Heliane Maria Kohler e Helenice Rodrigues (2008) a respeito das experiências de difusão cultural por meio do livro nos anos 1930 e 1940, e da Coleção Brasileira que teve na Cia. Editora Nacional um agente de mediação entre o Estado varguista, o mercado editorial e os públicos pretendidos.

Os estudos mencionados permitem compreender os intelectuais e artistas em perspectivas menos restritivas, problematizando uma divisão do trabalho que reforçava o senso comum de isolamento ou da “característica especial” desses agentes. Com o reconhecimento do caráter estrutural de mobilidade entre as posições de produção e mediação cultural é possível avançar na construção de um *continuum* dos trabalhadores da cultura e da arte. Uma argumentação neste sentido – em princípio mais radical do que os estudos comentados – está na reflexão apresentada por Walter Benjamin na conferência *O autor como produtor*, de 1934. Naquela oportunidade, Benjamin analisa como a crítica materialista questionava cada obra literária sobre o tipo de vínculo que mantinha com as relações sociais de produção do seu tempo. Com isto, buscava-se saber se a obra era alinhada às circunstâncias, contribuindo para um propósito reacionário, ou se apresentava uma produção cultural de teor revolucionário. Reconhecendo a dificuldade de se produzir um juízo satisfatório a partir desta pergunta, Benjamin propõe um novo olhar sobre as obras literárias, que procure compreender como elas se comportam *dentro* dessas relações. Desta forma, segundo o autor, o foco seria prontamente ajustado à análise da técnica literária das obras, cujo conceito esclarece:

Designei como conceito de técnica aquele conceito que torna os produtos literários acessíveis a uma análise imediatamente social, e portanto uma análise materialista. Ao mesmo tempo, o conceito de técnica representa o ponto de partida dialético para uma superação do contraste infecundo entre forma e conteúdo (BENJAMIN [1934], 2012, p. 122).

A técnica, portanto, é o *locus* pelo qual se acompanha a impermanência das formas artísticas, uma dimensão fadada à transformação permanente e à renovação. Detendo-se sobre a literatura, Benjamin assinala que o acompanhamento da técnica permitirá que se avance para uma

compreensão das formas e dos gêneros literários como fenômenos provisórios, resultantes de um estado da técnica.

Nem sempre houve romances no passado, e eles não precisarão existir sempre, o mesmo ocorrendo com as tragédias e as grandes epopeias. Nem sempre as formas do comentário, da tradução e mesmo da chamada falsificação tiveram um caráter literário marginal: elas ocuparam um lugar importante na Arábia e na China, não somente nos textos filosóficos como literários. Nem sempre a retórica foi uma forma insignificante: ela imprimiu seu selo em grandes províncias da literatura antiga. Lembro tudo isso para transmitir-vos a ideia de que estamos no centro de um grande processo de fusão de formas literárias, no qual muitas oposições habituais poderiam perder a sua força. Darei um exemplo para ilustrar a esterilidade dessas oposições e a possibilidade de superação dialética. [...] O exemplo é o jornal. [...] Assim, há uma disjunção desordenada entre a ciência e as belas letras, entre a crítica e a produção, entre a cultura e a política. O jornal é o cenário dessa confusão literária. Seu conteúdo é a matéria, alheia a qualquer forma de organização que não lhe seja imposta pela impaciência do leitor. Essa impaciência não é só a do político, que espera uma informação, ou a do especulador, que espera uma indicação, mas, atrás delas, a impaciência dos excluídos, que julgam ter direito a manifestarem-se em defesa dos seus interesses. [...] Com a assimilação indiscriminada dos fatos cresce também a assimilação indiscriminada dos leitores, que se veem instantaneamente elevados à categoria de colaboradores. Mas há um elemento dialético nesse fenômeno: no declínio da dimensão literária da imprensa burguesa revela-se a fórmula de sua renovação na imprensa soviética. Na medida em que essa dimensão ganha em extensão o que perde em profundidade, a distinção convencional entre o autor e o público, que a imprensa burguesa preserva artificialmente, começa a desaparecer na imprensa soviética. Nela, o leitor está sempre pronto, igualmente, a escrever, descrever, prescrever. Como especialista – se não numa área do saber, pelo menos no cargo em que exerce suas funções – ele tem acesso à condição de autor. [...] O direito de exercer a profissão literária não mais se funda numa formação especializada, e sim numa formação politécnica, e com isso transforma-se em direito de todos. (BENJAMIN, p. 124-125).

Mesmo concebida sob o signo de uma luta entre socialismo e capitalismo travada em circunstâncias históricas específicas, a associação entre o progresso das técnicas de produção e a diluição das posições historicamente instituídas entre autor e público constitui uma dinâmica hoje facilmente verificável em um mundo governado por redes sociais nas quais os usuários são também, inevitavelmente, produtores dos conteúdos que alimentam essas plataformas. O próprio caso do jornal evocado pelo autor se apresenta, em sua versão online, como um suporte que a todo o tempo administra as impaciências de seus leitores, mas por meios de interação direta e *just in time* como nunca se viu. Em que pese o insucesso da idealização de Benjamin na sua forma original, é preciso reconhecer que o progresso da técnica – sob a propriedade capitalista, mas também apropriada pelos seus opositores – atuou e continua atuando em “refuncionalizações” possíveis dos meios de produção (p. 127), e na diluição de oposições pré-existentes.

Esta tese pretende estudar os trabalhadores da cultura e das artes no Brasil sem a preocupação habitual de procurar nelas *vanguardas criativas*, grupos artísticos ou intelectuais específicos. Na contramão dos estudos que parecem reconhecer uma cisão entre artistas e intelectuais e os

demais profissionais do mercado de bens culturais, este trabalho deseja desfazê-la. Aventurando-se na construção de um *continuum* entre os diferentes profissionais, pretende-se produzir um panorama que apresente este grupo profissional como uma formação cultural própria da quadra histórica vivida pelo Brasil, mapeando os trânsitos internos dos seus agentes entre as diferentes posições, os aspectos constitutivos comuns entre os seus membros e aqueles que os distinguem internamente. Neste segundo caso, o interesse está em demonstrar uma distinção caracterizada pela posse ou ausência de propriedades sociais objetivas, e não por características diáfanas como a presença da “arte e invenção” no trabalho desenvolvido, como argumentado por Lahire.

A análise sociológica mais conhecida a respeito dos trabalhadores da cultura – como um grupo distinto de artistas e intelectuais – foi dada pelos estudos de Pierre Bourdieu, nas figuras dos *intermediários* e *animadores culturais*. Sua abordagem apresenta esses profissionais como resultados de deslocamentos ocorridos no interior da ordem econômica e social da França durante a década de 1960, como expressões de discontinuidades tanto no seio da burguesia estabelecida, como das classes subalternas em suas buscas por ascensão social. Ao mesmo tempo que muitos herdavam predisposições culturais e de riqueza, o novo estado de coisas não lhes habilita a serem burgueses no mesmo sentido de seus pais e antepassados. Por outro lado, ocorre também uma frustração de expectativas entre os jovens oriundos dos estratos mais empobrecidos que se diplomaram nos meados dos anos 1960, mas não teriam encontrado no mercado daquele período oportunidades condizentes com a “promessa de realização burguesa” das suas titulações. Em ambos os casos, novas combinações entre subjetividade e vida profissional na tentativa de equacionar esses deslocamentos, com impacto direto no alargamento do mercado de bens simbólicos<sup>3</sup>.

Como parte de dinâmicas similares em outros países, estimuladas pelas transformações estruturais das economias, intermediários e animadores tornaram-se parte – de maneira pouco delimitada – do terceiro setor, do setor de serviços e do serviço público. Desde os anos 1990 vivemos uma nova febre classificatória a respeito desses agentes sociais. Distanciados dessas primeiras noções legadas pela sociologia da cultura, os novos debates enxergam nessas ocupações expressões de uma tendência vitoriosa: a do “trabalho criativo” sobre o trabalho manual, cada vez mais superado, com o declínio da indústria de transformação como principal

---

<sup>3</sup> A constituição do mercado de bens simbólicos é apresentada por Bourdieu (2007) como decorrência de um processo histórico de autonomização dos campos intelectual e artístico na Europa. Não há por que se referir a um avanço da autonomização com a chegada deste contingente de jovens desiludidos. O alargamento diz respeito ao *adensamento* do espaço social perante o qual esses agentes se colocaram como aspirantes, com a possibilidade de lutas por autonomização travadas em momentos posteriores.

meio de organização da vida econômica nas cidades. Nesta nova perspectiva, ganham espaço os *produtores e gestores culturais*, ou *gestores de artes (arts managers)*, como profissionais de um futuro idealizado em torno da ação criativa humana, associada a tecnologias de produção automatizadas e a um mercado de serviços crescentemente virtualizado. Congressos, seminários, centros de formação e instituições variadas dedicam-se a debater e sistematizar os elementos de uma racionalidade específica atribuída a esses agentes sociais. Formação interdisciplinar, papéis políticos possíveis, técnicas de administração específicas, são algumas das pautas internas a este novo debate. Gradativamente, a visão dessas ocupações enquanto produtos das estratégias de distinção empreendidas nas sociedades capitalistas é substituída pela noção instrumental segundo a qual uma formação de qualidade – leia-se, a obtenção de uma titulação específica pelas instituições consagradas neste novo campo de conhecimento – é condição suficiente para habilitar os candidatos a este novo mercado de trabalho.

No caso brasileiro, a elevação nas taxas de escolaridade nos últimos vinte anos, alavancada por um conjunto de reformas educacionais e sociais (RIDENTI, 2014), ao mesmo tempo em que incrementou a quantidade de pessoas com ensino superior, relativizou o valor desse diploma com a introdução dos cursos de especialização. Mesmo limitando-se a 8% o percentual da população brasileira com ensino superior completo, o diploma de graduação já não representa, por si mesmo, certeza de mobilidade social, e contribui ainda menos possuir apenas experiência prática sobre um assunto, sobretudo nos grandes centros<sup>4</sup>. A formação de administradores e profissionais de execução na área da cultura e das artes emerge como sinal específico desses tempos. Figuras de conformação historicamente baseada na prática, a partir dos conhecimentos obtidos nas interações de trabalho, em 20 anos, com destaque para o último quinquênio, os produtores e gestores culturais passaram a ser alvo de cursos de toda sorte estruturados por todo o país, e com maior ênfase nas grandes cidades. Prevendo treinamentos específicos em temas e áreas como administração, gestão, sociologia, história, economia, os interessados nessas formações são convocados, em paralelo, a cultivar seus interesses pelo meio artístico, a “ficarem antenados”, “agir em rede”, entre outras estratégias de integração.

Diversamente dos cursos baseados na transmissão de conhecimentos e técnicas científicas, nos quais o *aluno*, na acepção literal, é desprovido do que desde há muito se considera como “esclarecimento” de um conhecimento novo, nesses novos cursos o que se vê é um curioso

---

<sup>4</sup> O Censo da Educação Superior produzido pelo Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP) registra uma expansão massiva de faculdades e universidades no Brasil no intervalo de uma década. De 1.391 instituições em 2001, o país passou a contar com 2.378 em 2010. Em 2016, o volume de instituições de ensino superior estabilizou-se em 2.407.

esforço de teorização voltado a um público prático. De outra forma, um esforço para ensinar àqueles que sabem a respeito do que eles deveriam saber. Neste processo, entre o que estes agentes são, em razão da teia de interações que estabelecem em torno do seu mister, e o que os cursos desejam que se tornem, cujo teor passa a ser orientado pela teia de interações e predisposições dos seus formadores, parece existir um fosso que evidencia o processo de construção de uma profissão a partir de uma idealização que não está sob o controle desses agentes, mas do contingente de indivíduos possuidores de diplomas de pós-graduação que se habilitam a formá-los e das redes às quais esses formadores se filiam, com ramificações na academia, no governo, e nos institutos culturais privados. A partir dessas experiências, milhares de novos capacitados tem sido colocados anualmente à disposição de um mercado de bens culturais caracterizado pela indústria cultural, pela estrutura de equipamentos culturais do Estado e pela zona intermediária do empreendedorismo que se liga a essas duas estruturas por meio da prestação de serviços irregulares ou parte para a construção de novas necessidades simbólicas e para a luta por nichos de mercado.

Em curso, encontra-se um processo de separação daqueles que trabalham na produção desempenhando a função conhecida como de *intermediação*, em relação aos próprios circuitos com os quais historicamente se vinculavam. As ementas dos cursos de especializações e os materiais de propaganda asseveram que os *produtores e gestores culturais* do Brasil surgem como expressão de uma nova fase de racionalização da administração das artes e da cultura, reconhecível pelo seu agrupamento em torno de cânones próprios relacionados a esse trabalho.

#### *As musas: o imperativo do belo*

Este trabalho oferece uma investigação sobre este grupo, com a sua caracterização a partir da construção analítica do espaço social no qual os seus membros se distribuem, se agrupam e se distinguem uns dos outros em frações internas de um campo que se conforma. *Sob o Jugo da Musa*, por outro lado, deve ser tomado como um questionamento quanto à efetiva autonomização pretendida pelos agentes que se encontram à frente da classificação deste agente e da criação de parâmetros à sua formação. Confundindo-se formação, no sentido da qualificação profissional, com a formação no sentido da constituição de um grupo, deixa-se de levar em conta a ação dos elementos relacionados a um estilo de vida – como as práticas de consumo cultural – que podem ter papel mais decisivo sobre quem atua ou não atua, e de que forma o faz. A musa, portanto, é uma alegoria dessas manifestações culturais historicamente definidas como legítimas pelos agentes envolvidos com a sua classificação. Nossa principal

referência neste caso é um artigo produzido para o extinto *Caderno+* do jornal Folha de S. Paulo por Walnice Nogueira Galvão (2002) sob o título *Musas sob Assédio*<sup>5</sup>. Em 2004 o texto foi reapresentado como um artigo científico na revista *Iberoamericana* com o novo título “As Musas sob Assédio: indústria cultural e globalização” e, em 2005, foi publicado como livro, sob o título definitivo *As musas sob assédio: literatura e indústria cultural no Brasil*. Na visão da autora, as expressões artísticas que um dia formaram o que se conhecia por “alta cultura” foram sacrificadas pelo entrelaçamento da indústria cultural com a globalização, restando somente os lugares habituais de guarda desta herança como saída para a sua apreciação. Como observação adicional, Galvão assinala, de forma ambivalente, que não se pode ignorar que neste processo ocorreu uma democratização responsável pela “constituição de um mercado de trabalho para os artistas e na transformação da obra de arte em mercadoria” (GALVÃO, 2005, p. 16). Em seu segundo artigo, a autora dedica-se com mais vagar na louvação da técnica que revolucionou as gravações da música e dos filmes, possibilitando uma fruição doméstica de qualidade. Entretanto, tais considerações servem de preparatório ao que parece ser a principal crítica veiculada pelo texto, em todas as suas versões: a ideia que, tal democratização teria sido acompanhada de uma degradação do gosto.

E é aqui que parece residir a falácia. Porque, enquanto nada se pode reprovar à democratização crescente da obra de arte, graças à reprodução, aparece no seio do processo um desdobramento sinistro. Pouco se pensou, e aos entusiastas bem-intencionados – não aos outros, cujo objetivo seria locupletar-se à custa da degradação do senso estético da maioria – passou despercebido, que uma lógica perversa viria a imperar. Consoante esta lógica, é mais fácil e mais barato, além de trazer outras vantagens, investir em novidades que, devido a sua facilidade, viriam a rebaixar cada vez mais o gosto do ouvinte ou espectador. Foi assim que os produtores vieram a agir, enquanto se justificavam dizendo fornecer o que o povo queria. E não o contrário: ou seja, os produtores passaram décadas infantilizando o público (caso do cinema), imbecilizando-o (caso da televisão), tratando seu ouvido como penico, na célebre frase da cantora Nana Caymmi (caso da música popular), analfabetizando-o (caso da literatura). A tal ponto que alguns gêneros perderam a razão de ser, porque escassearem artistas e cultores em geral. [...] Com efeito, a partir da virada da década de 1960 para a de 1970 o mercado foi ampliando seus domínios, mesmo se, como se sabe, a cultura tende a ser mais independente que o restante, e dentro dela a literatura mais ainda. Assistiu-se, portanto, ao advento e hegemonia da indústria cultural, vendo-se em nosso país, área por área ir tombando sob o controle do mercado e de suas leis (GALVÃO, 2005, p. 17-18).

Para Galvão, a principal responsável por tal processo de assédio às musas da alta cultura é a telecomunicação. A autora dedica longa crítica ao que seria a incorporação de pautas progressistas nas telenovelas da TV Globo, as quais teriam, apesar de uma alegada função didática, a finalidade de provocar o “impacto pelo impacto”, assim como argumenta ter ocorrido no caso dos jornais décadas atrás. Divórcio, famílias mistas, liberdade sexual, preconceito

<sup>5</sup> Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1703200204.htm>. Acessado em 20/08/2019.

racial, guerrilha urbana, gravidez em útero alheio ou “barriga de aluguel”, o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra, reforma agrária, homossexualidade, AIDS, drogas etc. seriam temáticas utilizadas para inserir a modernidade na vida das famílias brasileiras, mas desprovidos de um projeto de real conscientização, como as vanguardas da década de 1960 haviam pretendido. Referindo-se àquele período, a autora argumenta que:

Tudo se enquadrava em uma certa estrutura simbólica voltada para a conscientização do cidadão. Na telenovela, o objetivo, bem ao contrário, é hipnotiza-lo, provocar-lhe o estupor necessário para que, mediante lavagem cerebral, se torne um consumidor passivo das mercadorias com que a tela o bombardeia. A estrutura simbólica é outra, portanto – uma estrutura simbólica de domesticação que visa a amestrar o espectador –, e o argumento tem muito de autojustificação gerada por má consciência. (GALVÃO, 2005, p. 21).

Se na primeira parte de seu artigo Galvão dedica-se a demonstrar como a *alta cultura* pereceu perante o avanço da indústria cultural, e como o progresso técnico das telecomunicações foi o principal veículo dessa aniquilação, em seguida a autora avança em uma seleção das expressões que representariam as expressões culturais mais autênticas das décadas anteriores. Assim, o texto percorre um circuito de produções culturais consideradas notáveis, portadoras de uma mensagem estética e política que as tornam dignas de consagração pela história cultural acadêmica. O Cinema Novo e Glauber Rocha, o teatro Oficina, de José Celso Martinez, e o Arena, de Augusto Boal. As artes plásticas no Rio de Janeiro, sob Mario Pedrosa, a literatura de Pedro Nava, as formas poéticas da geração *de mimeógrafo*, ou *marginal*, representadas por Ana Cristina César, Francisco Alvim, Cacaso e Chacal. A musa agora, vocalizando por meio da autora, segue em seu toque de consagração, tecendo uma história cultural do *bom gosto* que não admite um olhar detido sobre as condições de produção de cada um dos nomes e obras selecionados. Na cena teatral contemporânea do período de escrita do texto são selecionados Antunes Filho, Gerald Thomas e o Grupo Tapa, como contrapontos dos espetáculos encenados por atores e atrizes das telenovelas, que contam com sucesso de público. Igualmente reconhecidos pela autora são todos os filmes brasileiros, ficcionais e documentários, rodados no que se convencionou denominar como *retomada* – um fenômeno viabilizado com o retorno do investimento estatal após o fim da Embrafilme e o hiato de política para o cinema durante o breve governo Collor.

Regressando ao papel da musa acossada, a reflexão de Galvão avança sobre o que considera uma expansão universitária desqualificada, sobretudo pelo seu viés de estímulo aos grupos educacionais privados. Mesmo na universidade pública, a autora identifica o advento de uma agenda de pesquisa nos Estudos Culturais que representaria a entrada da indústria cultural em mais esta seara.

Na esteira da globalização, os Estudos Culturais, ao desprezar a alta cultura e a alta literatura, concentram-se – com o expedito alibi político da defesa da expressão das minorias – exclusivamente naquilo que o mercado oferece. Assim, jogam na ambiguidade do estatuto da obra de arte, agora chamada com pertinência de *produto*, depois de transformada em mercadoria. Mostram sem disfarces que finalmente a indústria cultural invadiu a universidade, até há pouco baluarte da alta cultura, vergando-a a seus interesses. (GALVÃO, p. 38).

Após uma longa sequência de menções derogatórias e enaltecidas, o texto de Galvão conclui com uma condenação especial a Paulo Coelho, cuja obra seria, na compreensão da autora, a representação acabada do que seria a globalização e seu efeito de degradação da alta cultura. Tomando maior liberdade na versão como artigo científico, a autora chega a pedir “perdão pela peçonha” ao avaliar a multiplicação das revistas literárias e de ensaio como algo possível de ser agrupado entre as “digestivas e as indigestas” (GALVÃO, 2004, p. 100).

Aqui, interessa apreender como, sob a alegoria da musa frágil, acossada pela barbárie, se incorre no exercício de uma autoridade imperiosa do gosto. Tal prática, por sua vez, é tributária do que se verá no Capítulo 1 desta tese, na ação dos grupos culturais e artísticos que ocupam o Estado dedicados a construir uma *Musa republicana* responsável pelo reconhecimento do que é cultural e o que não é, do que merece ou não, portanto, o mecenato estatal. *Sob o jugo da Musa*, alegoria que dá título ao trabalho, refere-se a essa entidade que, tal como em Hesíodo, revela-se de forma arbitrária, demandando daquele que é tocado a total devoção e entrega em troca da verdade, ainda que elas mesmas sejam capazes de mentir<sup>6</sup>.

### *Intermediários culturais no Brasil*

A respeito do mercado de bens culturais local, estudos de visada mais ampla, como o *Arte, privilégio e distinção* (2009), de José Carlos Durand, lançam luz sobre esses agentes em estado ainda embrionário. A partir do estudo dos circuitos das artes plásticas e da arquitetura, o autor analisa como as mudanças estruturais em alguns períodos da vida nacional suscitaram a emergência de grupos profissionais inteiros e como, mais especificamente, a partir dos anos 1960, a profissionalização deste meio diminuirá o prestígio das elites burguesas que

---

<sup>6</sup> As compreensões sobre a natureza das musas divergem desde a própria Antiguidade. Hesíodo relata em sua *Teogonia* que as musas se revelam a ele como senhoras tanto da verdade, como da mentira: “*Pastores agrestes, maus opróbios, ventres só,/ Sabemos muitas mentiras dizer semelhantes a coisas autênticas/ E sabemos, quando queremos, verdades proclamar*”. Jacyntho Lins Brandão (2000) analisa como tal representação, provavelmente, seria uma crítica de Hesíodo à musa de Homero – caracterizada pelo “tudo saber” – dentro de uma disputa identificada pela literatura. (BRANDÃO, 2000).

anteriormente desempenhavam o papel de mediadores das novidades artístico-culturais entre o Brasil e o exterior.

Com a profissionalização dos *intermediários culturais*, de bens de luxo e conexos, rotiniza-se o fluxo de importações, suportado pelo aparato material de transporte aéreo, comunicações, correio, revistas e catálogos de produtos e de fornecedores, agentes de turismo, aluguel de cadastros para “malas diretas”, etc., até, a seguir, a sua substituição por produção local. Daí que os indivíduos e os clãs familiares de alta burguesia deixem de ser os introdutores imediatos e necessários de novos bens e/ou práticas de consumo. (DURAND, 2009, p. 185, grifo nosso).

A respeito da origem social desses novos profissionais, o autor lança luz sobre as figuras dos estudantes de arte e estrangeiros recém-chegados que encontraram na criação do MASP e da Bienal oportunidades em “tarefas na organização material das mostras e que acabaram sendo úteis em suas carreiras futuras de *marchands* ou intermediários culturais. Assim, por exemplo, serviços de secretaria geral, contatos, balcão de vendas e sobretudo monitoria de visitantes” (p. 189). Outros exemplos desse movimento de emergência e profissionalização dos intermediários são identificados na diversificação das galerias de arte na cidade de São Paulo nas décadas de 1960 e 1970, resultantes de empreendimentos lançados por ex-funcionários egressos das grandes instituições criadas na década passada.

O movimento captado por Durand nesses exemplos aponta para uma fração auxiliar ao campo artístico que se profissionalizava no Brasil no rastro dos empreendimentos culturais que institucionalizavam, no meio século XX, o modernismo surgido como movimento nas décadas anteriores (ARRUDA, 2001). Contudo, mesmo representando a adição de uma racionalidade nova ao meio artístico, esses atores ainda se mantinham subordinados a este, atrelados a uma interdependência que tinha na obra de arte a sua finalidade, seja com o desempenho de funções auxiliares à sua produção ou na sua comercialização/ distribuição. Com isso, era comum constatar processos de recrutamento a partir do próprio meio familiar dos artistas e entre os demais agentes dos circuitos artísticos, revelando um processo de profissionalização cuja racionalidade não ruma para a impessoalidade, ao menos não de todo naquele primeiro momento.

O que se vê a partir de meados da década de 1980 é um movimento de preocupação com a qualificação e a profissionalização dos administradores culturais que já não mais guardará relação exclusiva com o universo artístico. Maria Helena Cunha (2005) em sua dissertação *Gestão Cultural: profissão em formação* produziu uma caracterização desses intermediários no contexto de Belo Horizonte, por meio de entrevistas que sinalizam diversos aspectos que serão considerados nesta tese, como o papel central das origens sociais e das redes de relações estabelecidas ao longo da vida. A partir dessas condições, vê-se a emergência de um grupo

social que se aventura na criação de ocupações a partir da divisão de posições anteriores, de reclassificarem ocupações que entraram em declínio, e a própria conceituação conflitiva a seu respeito. Esta dinâmica movediça, na qual a concepção e o convencimento dos outros a respeito de novas necessidades é uma característica distintiva, muitos estudiosos os classificam como membros de uma área “em formação” (MANDEL, 2017, CUNHA Op. cit.).

Por outro lado, nesta dinâmica existe uma insegurança, ou um desejo de não se ver como campo completamente apartado da interdependência histórica com os grupos artísticos. O estudo de Cunha constata que muitos preferem ver a si como artistas de “capacidades alargadas”, conectados ao sensível e a toda a premiação simbólica que o acompanha, em contraposição ao mundano. Por outro lado, não parecem ver problema em serem orientados pelo sucesso financeiro, ao menos no que diz respeito à eficiência no acesso a recursos e à conquista de posições de boa remuneração. Aqui, diferentemente do cânon artístico, não se apresenta nas escolhas uma recusa mais enfática à ação cultural interessada no sucesso material.

Alguns códigos de ética nascentes se empenham em convencer esses agentes a não enveredarem pelo empreendedorismo de alto risco, como é o caso dos *captadores de recurso*, fração da intermediação que ganhou corpo a partir dos anos 1990, com o advento da Lei Rouanet. A ênfase está em convencer esses agentes a se reconhecerem como profissionais que não precisam ter um vínculo romântico com uma determinada iniciativa, ao contrário do artista que encontra em tal esforço a recompensa de ser reconhecido como agente apartado do mundanismo.

Tomando esses atores como uma unidade de observação do entrecruzamento das diferentes esferas sociais, a tese pretende observar como se refletem no universo desses agentes as transformações estruturais ocorridas no Brasil entre 1985 e 2014. Na economia, as mudanças nas forças que detinham o grande capital do país, a partir do declínio vertiginoso do emprego na indústria e a ascensão do mercado financeiro e de serviços, após a estabilização da moeda, em 1994, e o desencadeamento do empreendedorismo como nova estratégia para geração de renda. Na política, este trabalho também observará como se deu a relação desses produtores culturais com a habilitação crescente das políticas públicas como espaço de processamento, e também como produto das lutas por reconhecimento (HONNETH, 2009). Neste segundo aspecto, a institucionalização dos tensionamentos entre o Estado brasileiro e os inúmeros grupos organizados que passaram a se colocar no debate público teve início ainda na formulação da nova Constituição Federal, e se aprofundou em todos os governos que se seguiram ao retorno da democracia, a partir de 1989.

Após compreender como essas transformações estruturais na economia e na política são recepcionadas nos contextos socioculturais dos agentes, a tese pretende sobrepor um segundo

estudo, sobre as formas como os indivíduos desses grupos produzem internamente dinâmicas de distinção, a partir dos capitais simbólicos dos quais dispõem – mais especificamente o capital cultural – e como tais predisposições aproximam os indivíduos analisados do acesso aos postos de gerenciamento e direção dentro das instituições culturais beneficiadas pelo mecenato estatal, ou do enveredar-se pelo empreendedorismo. A relevância desta segunda análise de caráter hierarquizante se deve ao fato de, no caso brasileiro, as estratificações internas resultarem muitas vezes em desigualdades mais agudas do que nos contextos das economias desenvolvidas. Por esta razão, interessa aqui produzir conhecimento mais detido não apenas sobre a pequena fração dominante dos grandes institutos culturais vinculados a empresas públicas e privadas – certamente detentora de poder econômico e político – mas também lançar luz sobre uma população, no outro extremo, constituída por uma massa de indivíduos e pequenas organizações desprovidos de qualquer meio material para a viabilização das suas aspirações artísticas, mas que ainda assim, por razões a serem investigadas, legitimam a política de incentivos fiscais. Isto é, creem e vinculam-se a promessas de retornos financeiros decorrentes do mérito baseado no esforço próprio, na disciplina, no desenvolvimento de habilidades gerenciais e na assimilação dos demais valores do empreendedorismo. Instigada por investigações contemporâneas, como as conduzidas por Jessé Souza (2009), esta pesquisa pretende produzir conhecimento sobre o que poderiam ser frações formadas por indivíduos desprovidos dos capitais indispensáveis à sua autossuficiência, mas que subsistem impotentes e esperançados nas franjas do mecenato estatal e privado, emulando à sua maneira a precariedade já conhecida em outros grupos sociais.

Ainda que a ausência de uma tipologia dos produtores culturais pareça resultar de certo desinteresse analítico dos pesquisadores, por outro lado, o comportamento elusivo dos seus líderes no debate público tampouco contribuiu para o seu conhecimento. Silentes em espaços tradicionais, como a grande mídia – incluídos os cadernos culturais dos jornais e os guias culturais da TV – esses novos atores, especialmente a sua fração dominante, criaram discursos particulares por meio de relatórios e balanços periódicos nos quais organizam suas narrativas em uma tônica impessoal, alinhadas com a comunicação característica da responsabilidade social empresarial. Análises e reflexões passaram a ser oferecidas pelos novos profissionais gerados por esse universo – como os agentes de “marketing cultural” e instrutores de “elaboração de projetos” – ou por porta-vozes destacados pelos grandes institutos para interagir com audiências especializadas.

Neste *modus operandi* das frações mais elitizadas dos institutos e produtoras culturais, é possível observar o avanço de uma forma de institucionalidade voltada à diluição – apagamento

mesmo – dos indivíduos, em favor das marcas abstratas. Dentro de uma esfera da vida social marcada pela eloquência das suas lideranças, como sempre foi a área da cultura e das artes, é perceptível a ruptura promovida pelas lideranças atuais na antiga tradição dos homens e mulheres que se notabilizavam por investir suas fortunas no fomento às artes. Nesse moderno mercado de bens culturais financiado em boa medida pelo mecenato estatal, não se vê na mídia banqueiros e industriais em busca de prestígio. Pelo menos, não como se viu no passado, quando a industrialização do país na década de 1950 foi acompanhada da projeção de empresários como Assis Chateaubriand, Nelson Rockefeller e Ciccillo Matarazzo (ARRUDA, 2001), e de inúmeros outros sob a liderança desses<sup>7</sup>. Um dos casos raros de milionários que ainda hoje se colocam nesse espaço, os irmãos João e Walter Moreira Salles, frequentemente o fazem como cineastas. Mais raramente, eles e os outros irmãos se deixam apresentar em reportagens como continuadores do mecenato do pai, ou como investidores em editora, revistas literárias, acervo de imagens e fonogramas, orquestras sinfônicas e coleções de arte. Inicialmente beneficiado por incentivos fiscais, o Instituto Moreira Salles conta, desde 2007, somente com recursos da família. Com esta característica elusiva das lideranças dos grandes institutos privados de cultura, têm-se menos conhecimento ainda do perfil dos produtores e gestores culturais de menor porte.

Esta tese pretende oferecer uma análise sobre esse universo por meio da caracterização dos seus agentes e da reconstrução analítica do espaço social onde se distribuem e das predisposições sociais que acompanham e condicionam essas diferentes posições. A partir desse esforço, pretende-se construir uma caracterização dos diferentes tipos de produtores e gestores culturais e discutir como esses perfis dialogam com a história de disputas e dominação nessa área, e como contrastam e se assemelham a produtores culturais de outros países. Com o mapeamento e a análise dos diferentes capitais (cultural, social e econômico) dos indivíduos que decidiram dedicar-se à área da cultura, pretende-se produzir um conhecimento transversal a respeito desses agentes em seus diferentes estratos.

---

<sup>7</sup> Alguns poucos empresários brasileiros figuram (ou se interessam em figurar) nos ranqueamentos internacionais de colecionadores de arte. Na lista anual dos 200 maiores colecionadores organizada há três décadas pela revista ARTnews (fundada em 1902) estão relacionados os casais Andrea e José Olympio Pereira (2015, 2016, 2017, 2018 e 2019), Genny e Selmo Nissenbaum (2015, 2016, 2017, 2018 e 2019), Suzana e Ricardo Steinbruch (2016, 2017), e os colecionadores individuais Joseph Safra (2015, 2016, 2017, 2018), Lily Safra (2015, 2016, 2017, 2018) Bernardo Paz (2016, 2017), Ricard Akagawa (2015, 2016) e Pedro Barbosa (2018). Alguns dos ranqueados, como Lily Safra, são mecenas nas principais instituições culturais da Europa e no Oriente Médio, enquanto outros, como José Olympio Pereira, atuam junto às instituições locais. Sabe-se que apenas Bernardo Paz empreendeu uma nova instituição, o Instituto Inhotim, em Minas Gerais, da qual afastou-se em 2018. Disponível em <https://www.artnews.com/art-collectors/top-200-collectors/top-200-collectors/>. Acessado em 01/06/2018.

Longe de esgotar a caracterização deste grupo, este trabalho pretende apresentá-lo como um objeto a ser regularmente estudado, ainda que já nesta primeira observação seja possível mapear alguns aspectos mais relevantes desses agentes. Situado em meio a disputas semânticas por instituições interessadas em conquistar o domínio sobre a sua classificação, esses agentes são alvos das mais diversas denominações, definidas *a priori*, como será visto mais à frente. Por esta razão, cabe distinguir que este trabalho se dedicará ao estudo desses profissionais com a criação de ferramentas analíticas que permitam mapear o papel das diferentes esferas da vida na conformação desta atividade e na criação de um espaço social. Por meio de uma abordagem relacional desses agentes, marcada por um processo sobretudo indutivo de construção do tipo social associado a esse segmento, pretendemos oferecer uma compreensão empírica que estabeleça contraponto às clivagens ideológicas das instituições e seus grupos de interesse que disputam a classificação dos produtores culturais a partir de idealizações de toda sorte. Interessa mesmo lançar luz sobre a própria disputa, de forma a se constatar como as oposições também guardam cooperações entre agentes que, no final das contas, desejam conservar suas posições no “jogo da cultura”.

Se a sociologia da produção e dos produtores da cultura nunca escapou, até o presente, ao jogo das imagens antagonistas, no qual “intelectuais de direita” e “intelectuais de esquerda”, segundo a taxonomia em vigor, submetem seus adversários e suas estratégias a uma redução objetivista, de modo tanto mais fácil quanto mais interessada ela for, é porque a explicitação é destinada a permanecer *parcial*, portanto, falsa, durante todo o tempo em excluir a apreensão de um ponto de vista a partir do qual ela se enuncia, portanto, a construção do *jogo em seu conjunto* [...] chegam a um acordo tácito para deixar dissimulado o essencial, ou seja, a estrutura das posições objetivas que se encontra na origem [...] (BOURDIEU, 2017, P. 18).

O trabalho está organizado em três capítulos além desta Introdução e das Considerações finais.

### 1.1. O nascimento das musas do Estado

No primeiro capítulo, a tese reconstitui o processo de definição da cultura legítima no âmbito do Estado brasileiro. O termo se refere às expressões artístico-culturais que ao longo do século XX e início do XXI foram reconhecidas como dignas de fomento. O que equivale dizer, foram autorizadas a gozar de um prestígio social generalizado, mesmo entre aqueles que não as consomem, e a ter um acesso diferenciado aos recursos financeiros do Estado que as distingue das demais expressões culturais que não obtiveram tal status. Percorrendo os diferentes períodos, com início na ditadura Vargas, o capítulo mapeia os grupos em disputa, suas ideias-força, as estratégias que adotaram para fazer valer suas ideias de cultura e os resultados institucionalizados que resultaram dessas disputas. Com isso, pretende-se chegar ao repositório

das práticas culturais que serão consideradas legítimas nos dias atuais e que, conseqüentemente, orientam a ação dos agentes que desejam adentrar neste campo e “viver de cultura”.

O primeiro passo para se estudar o impacto das transformações estruturais ocorridas na economia e na política do Brasil no surgimento e profissionalização dos trabalhadores da cultura é reconstituir a trama dos acontecimentos nos períodos anteriores, de forma a se compreender as continuidades e descontinuidades das ideologias e práticas que se fazem presentes no imaginário, nas preferências e práticas dos atores investigados. Por exemplo, quando perguntados sobre o quanto se identificam com diferentes formas de atuação do Estado na cultura, uma parcela dos produtores culturais pode bem identificar-se com a ideia de que compete ao Estado democratizar o acesso da população à fruição cultural das expressões mais legitimadas de arte, como o teatro, a ópera etc. A reconstrução dos períodos anteriores tem por finalidade permitir identificar o quanto tal preferência é fruto de uma ideologia produzida em um momento histórico determinado.

No caso brasileiro, as ações de Gustavo Capanema à frente do Ministério de Educação e Saúde Pública do primeiro governo de Getúlio Vargas, ou as ações e “pregações” de Paschoal Carlos Magno entre os anos 1950 e 1960 sobre a necessidade de se criar “caravanas culturais”, “trens da cultura” são momentos decisivos na produção deste olhar sobre a relação entre Estado e Cultura, com reflexo nas disputas e práticas que se estruturarão nos anos seguintes. Por outro lado, produtores e gestores culturais que assinalem uma maior identificação com o fomento a grupos não necessariamente artísticos ou diretamente ligados às expressões populares de tradição, estão revelando sua associação com uma forma alternativa de se entender a relação entre Estado e Cultura, construída mormente na gestão de Gilberto Gil e Juca Ferreira à frente do Ministério da Cultura, quando o Brasil se alinhava às transformações que ocorriam no âmbito da UNESCO com o lançamento da sua Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, de 2005.

Noções acerca do estatuto da cultura e das artes na sociedade brasileira, do papel do Estado nesta área, entre outros aspectos, são, ainda hoje, evocadas no meio cultural para justificar suas reivindicações por recursos da burocracia cultural. Compreender as questões que se colocavam desde o final dos anos 1970, e se aprofundaram a partir da década seguinte, é, portanto, condição necessária para compreendermos as formas assumidas pelas políticas iniciadas com a criação do Ministério da Cultura, em 1985, as políticas residuais que foram assimiladas ou descontinuadas das décadas anteriores, e as formações emergentes com as quais a política cultural precisa lidar até os dias atuais, as incorporando, ignorando ou combatendo. No campo político, o anseio por liberdade irrestrita, individual e coletiva, que orientou o imenso desafio

de ressignificar o papel do Estado em um sentido livre da censura e aberto à participação de toda a sociedade na construção e condução de políticas, resultando na promulgação de uma nova Constituição federal, em 1988, repleta de direitos sociais inéditos, seguida por eleições diretas pelo voto popular, e por legislações complementares, políticas e conselhos setoriais orientados à efetivação da utopia esboçada na carta Magna. No campo econômico, em paralelo, viveu-se o desafio de reverter o declínio iniciado com a crise do petróleo em meados dos anos 1970, que precipitou o país em uma década perdida entre os anos 1980 e os primeiros anos da década de 1990, na qual houve a estagnação do crescimento e a hiperinflação corroeu o poder de compra dos trabalhadores<sup>8</sup>. Estabilização da moeda, pagamento dos serviços da dívida, e geração de novos empregos se tornaram questões praticamente incontornáveis desde então, orientando e constringendo a ação dos sete governos que se elegeram a partir de 1989. As mudanças internacionais nos padrões de produção a partir do mesmo período, e intensificadas nos anos 1990, com o advento da ideia de globalização, que se difundiu na esteira das tecnologias de informação e comunicação (TICs) adicionaram ingredientes políticos e econômicos que restringiram ainda mais a autonomia dos países no equacionamento das suas próprias questões. Por um lado, forçou alinhamentos locais da economia a regulamentações e práticas de transparência então inexistentes, enquanto, por outro, criou dificuldades para a livre formulação de políticas de desenvolvimento que pudessem impactar na geração de empregos<sup>9</sup>. A combinação desses elementos resultou na concretização de uma nova realidade nos últimos 30 anos, saturando a consciência da própria sociedade quanto à inevitabilidade dessas questões como condições de base para o desenvolvimento nacional e a melhoria na qualidade de vida das famílias. Hegemônico entre os diferentes grupos dirigentes, esse pensamento desdobrou-se desde então em formas institucionalizadas. A estabilização da moeda incluiu uma grande massa

---

<sup>8</sup>. O Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada – IPEA constatou que os anos mais agudos de ampliação da pobreza por insuficiência de renda foram entre 1990 e julho de 1994, quando a proporção saltou de 29,9% para 38,2% (ROCHA, 1996).

<sup>9</sup> Luiz Fernando Abrúcio (1999) comenta que a crise do petróleo iniciada em 1973 concorreu para o fim do modelo de intervenção estatal que havia se estruturado ao final da segunda grande guerra nos países europeus, então caracterizado pela forte presença do Estado na indução direta do desenvolvimento econômico, na promoção dos direitos sociais conquistados pelas classes trabalhadoras desses países (ESPING-ANDERSEN, 1990) e pela estruturação de uma burocracia pública. Segundo Abrúcio, a crise que corroeu esse modelo de organização do Estado estruturou-se em quatro fatores socioeconômicos, cujo desenrolar se deu entre as décadas de 70 e 90: a) a recessão econômica provocada pela diminuição do fluxo de capitais; b) a crise fiscal que agravou o déficit dos Estados e colocou em xeque o consenso social que sustentava o *Welfare State*; c) a inaptidão dos governos para resolver seus problemas junto àqueles que eram beneficiários da situação anterior (grupos de pressão, clientes dos serviços públicos); e d) A globalização e todas as inovações tecnológicas do setor produtivo que afetaram o próprio Estado (ABRÚCIO, 1999, p. 175-176).

de pessoas no mercado consumidor<sup>10</sup>. Entretanto, acompanhada de medidas que se voltaram prioritariamente ao fortalecimento do mercado financeiro, como as seguidas elevações na taxa de juros, e a diminuição do papel indutor por parte do Estado, não criou condições para a geração de empregos em larga escala<sup>11</sup>.

Por essas razões, pela persistência de estruturas pré-existentes, combinadas com a estrutura que emergiu nos últimos trinta anos, nossa ênfase não será na passagem de uma dada época à outra, e sim na passagem entre fases distintas de um capitalismo brasileiro inicialmente centrado na economia industrial, que desloca o seu eixo principal nos anos 1990 para o setor financeiro e dos serviços de forma geral. Contudo, a realidade anterior se mantém, com industriais preservando seus domínios<sup>12</sup>, não se inserindo por completo nos modelos de capital aberto das economias financeiras mais avançadas (VALARINI, ELIAS, POHLMANN, 2015), mas a ela sobrepõe-se o suporte estatal ao novo modelo de economia financeira como condição inicial para todo o mais. Ao final dos anos 1990, Luiz Carlos Bresser-Pereira argumentava que, além da reorganização econômica dos estados nacionais sob preceitos liberalizantes, reformas no modelo de sua administração têm ocorrido em governos de diferentes orientações ideológicas, com o objetivo de redirecionar a atuação do Estado para funções de fomento à competitividade internacional das indústrias locais, de formulação das políticas públicas, da sua regulação e fiscalização, em substituição às funções executivas até então exercidas diretamente (BRESSER-PEREIRA, 1999).

Desta maneira, fenômenos como o crescimento exponencial dos incentivos fiscais para solucionar o financiamento à cultura, predomínio de bancos e empresas do setor de serviços como patrocinadores, seguidos pelas empresas manufatureiras multinacionais, empresas públicas e apenas ao final, em menor volume, por empresas nacionais; estruturação e adensamento de expressões artísticas então inéditas no Brasil; reconhecimento e valorização de novas modalidades, como a “cultura digital”, não podem ser analisados de maneira dissociada

---

<sup>10</sup> Ao controlar a inflação e melhorar o rendimento dos mais pobres, o Plano Real impactou na redução da pobreza nas metrópoles de 44% em 1993 para 33,3% em 1995. Contudo, os que se encontravam abaixo da linha da pobreza do período demonstraram ligeiro rebaixamento no mesmo período, sinalizando a persistência de forte desigualdade distributiva (ROCHA, 2000).

<sup>11</sup> O desemprego na década de 1980 e meados da década seguinte manteve-se na faixa de 5,4%. Na década de 1990, entretanto, o emprego na indústria cai de forma abrupta em razão das mudanças estruturais que ocorriam e da introdução de novas tecnologias, e não mais se recupera. A geração de empregos no comércio e no setor de serviços se eleva, mas estagna em 1996. Entre 1994 e 1998 a Taxa de Desemprego Aberto evolui de 5% para 7,2% (NERI; CAMARGO; REIS, 2000).

<sup>12</sup> O setor produtivo ainda mobiliza diversos recursos visando a sua proteção face à concorrência internacional. Somente em 2014, o custo com subsídios de financiamento do BNDES alcançou R\$ 21,3 bilhões. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/mercado/2015/08/1666394-emprestimos-subsidiados-do-bndes-custam-r-184-bilhoes-a-uniao.shtml>. Acessado em 15/02/2016.

das pressões e limitações colocadas pelo cenário esboçado. No mesmo bojo, o Brasil assistiu à expansão das secretarias municipais e estaduais de cultura, à multiplicação de fundações e organizações não-governamentais dedicadas ao tema, companhias artísticas e, mais recentemente, ao nascimento de uma nova categoria de associação, conhecida por “coletivo”<sup>13</sup>. Coalizões se formaram com força a partir dos anos 2000 reivindicando reformas que tragam para a administração direta mais recursos e poder de decisão sobre o fomento cultural, realizando conferências regulares nos três níveis da federação (MUNIAGURRIA, 2016), e experimentando uma nova ressignificação do termo democratização, em iniciativas que passaram a entender como objeto de valor o “modo de vida” de agrupamentos populacionais localizados no interior do país mas também em grandes centros, superando a antiga concepção autóctone utilizada para demarcar as manifestações culturais de tradição.

Em aspectos sociais que extrapolam o objeto das políticas públicas de cultura, mas que impactam na conformação de práticas sociais e, conseqüentemente, no consumo de bens culturais, Marcelo Ridenti (2014) analisa os avanços ocorridos nesse período, como a redução do analfabetismo de 25,5% na década de 1980 para 13,6% no ano 2000. No ensino universitário, de 417.348 vagas existentes em 1981 saltou-se para 1.265.175 vagas em 2001 (RIDENTI, 2014, p. 24).

A extensão da dominação que o gosto legítimo definido pelo Estado exerce sobre as carreiras dos produtores e gestores culturais também guarda relação com a complexidade assumida pela sociedade, que se torna capaz de acomodar e tolerar significados e valores alternativos, expressos em opiniões e atitudes efetivamente alternativas. Assim, é possível vislumbrar desde a organização estatal que se serve da captação de recursos por meio de incentivos fiscais para realizar suas próprias seleções de projetos culturais, como é o caso da Fundação Nacional das Artes – FUNARTE, que entre os anos 1997 e 2000 captou R\$ 3,1 milhões por meio da Associação amigos da FUNARTE<sup>14</sup> – até o coletivo, desprovido em tese de coordenação central e adepto de práticas de gestão compartilhadas, que busca formar circuitos alternativos, em associação com outras organizações do gênero, viabilizado por um modelo de captação de

---

<sup>13</sup> Refletindo o processo de agenciamento político da cultura nas últimas décadas, esse novo tipo de ator social pode ser reconhecido por assumir como parte indissociável de sua produção cultural e artística estéticas distintas às das formações culturais dominantes, podendo estar acompanhadas de questões emancipatórias em torno das quais se mobilizam diretamente ou são solidários (mulheres, negros, periféricos), assim como na afirmação de modelos de autogestão que adotam para si.

<sup>14</sup> Fonte: SALICNET

recursos junto a pessoas identificadas com suas propostas, servindo-se para isso das facilidades que as novas ferramentas de comunicação e as redes sociais colocam à disposição<sup>15</sup>.

Neste primeiro capítulo a tese produzirá uma periodização acerca do fomento à cultura no Brasil republicano. Com isto, pretende-se agrupar as diferentes ideias-força e modalidades de intervenção estatal nas artes e a na cultura, de forma a se identificar os valores historicamente produzidos acerca do que deve ser visto como cultural e o que deve ser repudiado. A premissa deste trabalho é que tais juízos sociais (a necessidade de construir uma identidade nacional, de criar circuitos artísticos locais, de “levar cultura” aos menos instruídos, de combater a indústria cultural por meio da alta cultura, de reconhecer a expressão das minorias e a diversidade como cultura etc), gestados sobretudo no interior do Estado, cumprem papel decisivo na orientação dos agentes que hoje interessa-se em atuar no mercado de bens culturais, e o grau de alinhamento desses sujeitos à essa herança pré-existente recompensa ou pune os seus esforços individuais, conformando um espaço social de agentes dispostos de forma desigual.

## 1.2. Agentes culturais como relações construídas

O segundo capítulo trata especificamente do produtor e gestor cultural como um resultado relacional e como estudá-lo. A primeira seção é dedicada à crítica das disputas ideológicas no seu entorno e à caracterização dos atores centrais envolvidos neste processo. Por um lado, é analisado o Ministério da Cultura e todo o aparato burocrático voltado à criação de canais de diálogo e consulta aos grupos da sociedade, à realização de pesquisas estatísticas e à criação de normas legais relacionadas à cultura. Em cada um desses instrumentos, são discutidas as preferências dos grupos à sua frente e como essas tendem a se naturalizar na forma do léxico burocrático. Por outro lado, há o segmento acadêmico que presta suporte ao MinC e ao mesmo tempo disputa proeminência na classificação dos agentes culturais. Aqui, ajusta-se o olhar sobre dois centros de pesquisa habilitados durante a gestão de Gilberto Gil à frente do ministério, o Centro de Estudos Multidisciplinares da Cultura CULT/UFBA e o Setor de Pesquisas da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Através de produções acadêmicas (teses, artigos, livros, seminários) produzidas nesses centros, idealizações específicas a respeito do

---

<sup>15</sup> A pesquisa pretende observar novas tecnologias de financiamento coletivo que emergiram nos últimos cinco anos. A partir da internet, redes sociais foram montadas como vitrines de projetos que buscam apoio financeiro. Os usuários interessados podem destinar pequenas quantias de maneira virtual, e participar de diferentes maneiras do projeto viabilizado. Destaca-se o caso da plataforma Catarse (<https://www.catarse.me>), que entre 2011 e 2015 movimentou R\$ 31 milhões destinados por 216 mil pessoas para 1800 projetos. Disponível em <http://blog.catarse.me/200-mil-catarticos-e-se-fossemos-um-milhao/>. Acessado em 30/08/2016.

agente cultural são veiculadas, muitas vezes, a partir da formulação dos líderes desses espaços, prestando-se mutuamente à consagração de determinados conceitos no âmbito da academia e à alimentação do MinC com orientações normativas, como se deu no caso específico do mapeamento de instituições dedicadas à formação em *organização da cultura*, termo proposto por Linda e Antonio Albino Canelas Rubim (2005, 2008) para o estudo desses agentes. O terceiro ator institucional analisado nesta disputa pela classificação do trabalhador da cultura é o Itaú Cultural. Através de uma remissão da trajetória de Olavo Egydio Setúbal, um dos principais modernizadores da instituição financeira que veio a tornar-se o Banco Itaú, a pesquisa discute o perfil de uma instituição privada cujos dirigentes mantiveram-se às portas do Estado, entrando e saindo de posições oficiais, em uma relação que estimulou esses agentes a buscarem o controle do aparelho estatal pela via eleitoral, no que foram mal sucedidos, e o seu deslocamento para uma posição intermediária, em que a ambição pelo controle da agenda do Estado assume uma feição peculiar de tecnocracia privada. A partir de determinado momento, as relações com o Estado migram para uma posição de “influência técnica” nos rumos de políticas sociais, como ocorre presentemente.

Na área da cultura é discutido como esta relação progrediu de um trabalho enciclopédico realizado pelo Instituto Itaú Cultural na sua primeira década de existência, para uma nova postura de formulação das políticas de cultura, por meio de um observatório, lançamento de periódico, realização e patrocínio a seminários e pela criação de um curso de especialização em gestão cultural próprio.

O capítulo revisa em seguida a produção intelectual a respeito dos produtores e gestores culturais no Brasil centrando-se na análise dos trabalhos de Cunha a respeito dos agentes culturais de Belo Horizonte (MG) e do Painel Setorial da Cultura desenvolvido por Gisele Jordão Costa e Renata R. Allucci (2012), como trabalhos que reúnem novas informações sobre esses agentes a partir de dados empíricos levantados por meio de entrevistas.

A segunda seção do capítulo 2 apresenta a perspectiva a partir da qual pretende-se observar empiricamente os produtores e gestores culturais, para além das noções propostas pelas instituições que hoje disputam a classificação dos agentes. A seção discorre sobre o papel de elementos do modo vida habitualmente ignorados, como o papel exercido pelo *gosto* na formação das classes sociais. A seção discorre sobre as conceituações de Bourdieu (Op. cit.) e autores contemporâneos a respeito desta modalidade de juízo, analisando o seu poder de segregação que ultrapassa a lógica dos discursos. A partir dessas considerações, o capítulo discute como a tese pretende analisar os produtores e gestores culturais do Brasil a partir de um mapeamento dos hábitos de consumo cultural desses agentes que tenha por mote a pergunta:

*qual cultura consome aquela que a produz?* Para o estudo deste grupo, levando-se em conta que são numerosos e não dispõem de informações pré-existentes a seu respeito, o capítulo discute como a pesquisa concluiu pela aplicação de um *survey* junto aos indivíduos cadastrados como responsáveis pelas instituições proponentes cadastradas no Ministério da Cultura e aos agentes possíveis de serem contatos por outros meios. Em seguida o capítulo apresenta o questionário online a ser enviado para este público. Com o título *Perfis dos produtores e gestores culturais do Brasil*, este documento reúne as questões formuladas de maneira conjunta com estudiosos que têm pesquisado o perfil social dos produtores culturais europeus<sup>16</sup>.

Este questionário, contudo, não se detém no estudo exploratório do perfil desses agentes, mas pretende levantar informações que permitam identificar e debater a existência de correlações entre os atributos sociais identificados em cada respondente e a posição ocupada pelo mesmo dentro do mercado de bens culturais. Desta forma, pretende-se debater se, e como, o capital cultural herdado das famílias e do sistema de ensino guardaria relação, no caso em análise, com a respectiva posição dos produtores culturais na estrutura ocupacional de classe. Ainda que o modelo de correlação entre *estratificação por classe* e *estratificação por status* tenha sido concebido, segundo Bourdieu, para o estudo das “frações dominantes das classes dominantes” no contexto social francês dos anos 1960, interessa aqui compreender como as dinâmicas daquele estudo podem orientar metodologicamente o estudo de uma população mais ampla e diversa de aspirantes a trabalhadores da cultura. O questionário elaborado para esta pesquisa procura refletir certos distanciamentos em relação ao estudo do caso francês. Por exemplo, se em Bourdieu o processo educacional na primeira idade sob a trinca família-escola-círculo social desempenha papel central na formação do gosto na vida adulta, premissa também possível de ser identificável na realidade brasileira, como procura argumentar Jessé Souza (2009) em seus estudos sobre a *ralé*, outras dinâmicas relacionais foram também consideradas na elaboração do questionário, como as interações ocorridas durante a vida adulta nos ambientes de trabalho (entre colegas e entre chefes e subordinados), no ambiente de estudo (como o ensino superior) e nas relações afetivas. A coleta de dados do *survey* ocorreu entre os meses de dezembro e janeiro de 2019, seguida da tabulação e análise dos resultados obtidos.

---

<sup>16</sup> Este questionário foi desenvolvido durante um intercâmbio sanduíche do pesquisador entre abril e outubro de 2018 na UNESCO *Chair in Cultural Policy for the Arts in Development*, baseada na Universidade Hildesheim, na Alemanha. Nesta oportunidade, o desenvolvimento deste questionário contou com colaboração da Professora Dra. Birgit Mandel, estudiosa do perfil dos gestores culturais no continente europeu que lançou em 2017 o livro *Arts/Cultural Management in International Contexts*. O pesquisador teve a oportunidade de debater as premissas teóricas que orientaram aquela investigação, como de conhecer o questionário utilizado por Mandel, cujas questões estão parcialmente incorporadas ao questionário do *survey*.

### 1.3. Análises

O terceiro capítulo desta tese analisará o resultado das participações no survey apresentado no capítulo anterior. Esta análise ocorrerá em três etapas: com a caracterização dos participantes da pesquisa, com a construção analítica do espaço social onde os mesmos atuam e, por fim, com a reflexão sobre o sentido das relações sociais identificadas. A caracterização, primeira etapa, será desenvolvida com a descrição do perfil socioeconômico dos participantes. Nesta descrição serão apresentadas as frequências relacionadas ao percentual de mulheres e homens atuantes na área, e as distribuições por cor, faixa etária, religião/ espiritualidade, localidade etc. Ainda em uma abordagem descritiva, serão apresentados os dados relativos à escolaridade da pessoa participante e de seus pais, com detalhes relativos ao tipo instituição de ensino frequentado, etc. A primeira etapa deverá oferecer ainda primeiros cruzamentos, como a escolaridade de mães e pais, filhas/ filhos e o curso superior – quando houver – frequentado pelos participantes. Por fim, a caracterização deverá apresentar as frequências relacionadas à atuação na área da cultura, descrevendo os lugares mais e menos comuns onde se trabalhar, faixas de remuneração, posições ocupadas, funções exercidas. Como resultado desta etapa, deve-se dar a conhecer o perfil dos produtores e gestores culturais do Brasil, acompanhado das características em comum entre os agentes que responderam ao survey.

A segunda etapa da análise avançará na construção do *espaço social* no qual esses agentes se distribuem. Se a etapa anterior avançou na caracterização dos elementos em comum, ou ao menos mais recorrentes no perfil daqueles que trabalham com cultura e arte e no Brasil, aqui pretende-se avançar no estudo das diferenças entre os membros deste grupo social e como elas produzem uma distribuição desses agentes em posições de maior prestígio e outras de pouco ou nenhum prestígio. Nesta etapa são feitos os ajustes na base de dados e é produzida uma *Análise de Correspondência Múltipla – ACM* que deverá oferecer uma representação visual, geométrica, do espaço social no qual se distribuem as diversas características informadas pelos trabalhadores da cultura, na forma de pontos. A análise consistirá em se observar quais características mantêm proximidade ou distância umas das outras, e como ao final elas formam agrupamentos no interior desta representação visual que manterão maior ou menor distância entre si, revelando formas distintas de pertencimento ao mesmo espaço social.

A terceira etapa deverá refletir sobre o sentido desses agrupamentos. Ou seja, deverá propor explicações a respeito das relações sociais possivelmente existentes entre as variáveis que se mantêm próximas umas às outras. Mais que o agrupamento de variáveis, a tese pretende avançar na discussão sobre o sentido social possível desses agrupamentos.

Com a análise dos resultados nessas três etapas, a tese pretende refletir sobre o perfil dos agentes que atuam na área da cultura, mas também sobre o quanto esses perfis revelam a respeito da sociedade brasileira dos últimos tempos. Com a compreensão das trajetórias, pretende-se lançar luz sobre as mudanças estruturais ocorridas nos padrões de emprego, do ensino formal, o declínio de antigas configurações sociais e a emergência de novas formações culturais. Refletir como as dinâmicas da esfera cultural contribuem para os esforços de caracterização das classes sociais no Brasil que vem sendo empreendido nos últimos anos.

## 1. O NASCIMENTO DAS MUSAS NA REPÚBLICA BRASILEIRA

Trabalhar na área da cultura implica, em diferentes graus, entrar em contato com os conceitos que orientam a produção artística-cultural na qual se está trabalhando. Os resultados possíveis dessa interação são vários: um funcionário que não esteja diretamente ligado à montagem de um espetáculo pode guardar silêncio a respeito do resultado que venha a conhecer, enquanto no seu íntimo desdenha o que tem diante de si, ao passo que outros podem manifestar interesse pela exposição de um famoso pintor, ainda que não dominem os códigos à sua interpretação, e buscar integrarem-se tardiamente ao circuito de seu interesse. Outros, com menor esforço, podem identificar em uma atividade artística ecos de familiaridade. Em todos os casos, o repúdio, a indiferença ou as diferentes formas de adesão são *reações* desses indivíduos às ideias pré-existentes acerca do *valor* dessas expressões culturais. Uma reação à consideração pré-existente de que determinada expressão é *cultura*.

Este capítulo percorre os momentos decisivos do longo processo de construção social do valor atribuído às artes e à cultura no interior do Estado republicano no Brasil, com a reconstrução das principais ideias-força em disputa. Ao lançar luz sobre esta arena, o capítulo pretende identificar tanto os grupos por detrás das conceituações, como o repositório que foi sendo formado, a partir dos tensionamentos entre esses grupos, das expressões culturais eleitas como dignas de fomento e daquelas que, ainda hoje, são consideradas nocivas, a serem desprezadas ou combatidas pela ação estatal. Tal investigação preliminar coloca-se como condição necessária para as etapas seguintes deste trabalho, que avançarão na caracterização dos produtores e gestores culturais brasileiros a partir das relações que esses estabelecerão, por meio de seus discursos e práticas, com este repertório.

Em ao menos quatro grandes períodos o país assistiu o surgimento dessas noções dominantes e das instituições que as materializaram. O primeiro, entre o golpe de Getúlio Vargas, em 1930, e o final do Estado Novo, em 1945, cunhou a ideia-força de que uma ação do Estado deveria voltar-se à construção e fortalecimento de uma identidade nacional homogênea e baseada na autoridade. Como consequência, assistiu-se nesse período a uma ampla proliferação de museus, ao nascimento da principal instituição dedicada à conservação do patrimônio histórico de instituições dedicadas ao livro, ao teatro e à radiodifusão. O segundo período tem início com o retorno da democracia, em 1946, e perdura até o golpe militar de 1964. As disposições democráticas deste período favoreceram a emergência de empreendimentos culturais de grande vulto dedicados às artes plásticas e visuais, mas com reflexos em outros segmentos. Já ao final deste respiro democrático, em 1960, emerge uma nova ideia-força, segundo a qual caberia ao

Estado ser o principal promotor de uma *democratização cultural* das artes, acompanhada de “caravanas” direcionadas às regiões do país que não possuíam circuitos artísticos estruturados. Aqui ganha força a ideia de reunir as diferentes linguagens artísticas em atividades comuns de difusão, que estará na base dos futuros centros culturais. O terceiro período se inicia com o golpe de 1964 e perdura até a transição democrática. Nele, a ideia-força da modernização conservadora é traduzida em uma missão de *proteção* das expressões culturais identitárias nativas e de alavancagem dos circuitos artísticos internos como contraponto à indústria cultural que avança no país. Neste momento, acirra-se a oposição entre *alta cultura* e *cultura de massa* no âmbito da burocracia que estava sendo criada, ao mesmo tempo que ganha força o fomento estatal à música popular. O quarto período tem início com a criação do Ministério da Cultura, em 1985, e com a emergência de novos modelos de ação. As expressões culturais consideradas legítimas alcançam uma diversificação inédita dentro dos circuitos já consagrados, na forma de subgêneros, e tem início a partir de 2005 a última ideia-força de que se tem conhecimento, segundo a qual cabe ao Estado legitimar expressões culturais não-artísticas, reconhecíveis pela forma como representam os modos de vida dos diferentes grupos sociais do país. Neste quarto período são estimulados, simultaneamente, o fomento estatal direto e indireto, os circuitos consagrados e alternativos fomentados pelas políticas culturais e novas formas de financiamento coletivo não-estatal. A partir deste repertório ganhará força nas últimas décadas a ideia de uma ética profissional específica dos intermediários culturais, com reflexos na criação de cursos de formação, postos de trabalho e novas hierarquizações.

## 1.1. Períodos, ideias e lutas

### 1.1.1. Estado Novo: identidade nacional, museus e patrimônio histórico

Os estudos sobre a era Vargas dão conta da profunda reformulação na estrutura do Estado promovida pelo seu governo, que tem início com o golpe de Estado proferido em outubro de 1930, e encerra-se uma década e meia depois sob a pressão dos grupos militares que teriam regressado do teatro de operações da segunda grande guerra dispostos a reestabelecerem a democracia. Na área da cultura, seu governo foi pródigo em criar museus e instituições culturais em uma colaboração tensa com o meio artístico e intelectual da época.

O estudo de Simon Schwatzman, Helena Maria Bousquet Bomeny e Vanda Maria Ribeiro Costa *Tempos de Capanema* (1984) apresenta em detalhes o encontro entre os artistas e intelectuais originários do movimento modernista que, tendo suas atuações convulsionadas a partir da

tomada do poder por Vargas em 1930, buscavam reposicionar-se. Mais que isso, pareceram também ter vislumbrado neste momento uma oportunidade de definir junto ao Ministro da Educação e Saúde Pública, Gustavo Capanema, quais poderiam ser as linguagens e gêneros merecedores do fomento estatal, em que pese a relação de interdependência ser mais favorável a esse segundo. Com efeito, às propostas apresentadas por esses agentes culturais se seguiam distorções realizadas por Capanema que, por sua vez, parece ter enxergado nesses indivíduos um verniz legitimador para as próprias noções de identidade nacional que interessava ao governo Vargas criar. Neste embate entre a ação cultural do Estado Novo, no sentido amplo, da instituição de novos modos de vida marcados pela regulação estatal de costumes (ensino língua portuguesa nas escolas, radiodifusão em âmbito nacional de conteúdos definidos pelo poder central) e os desejos por "políticas de cultura" que reconhecessem a legitimidade de determinadas linguagens artísticas e de formas específicas como deveriam ser conduzidas, resultaram dissabores e distorções para os agentes que se colocaram em tais interações.

Mário de Andrade, poeta paulistano, criador do movimento modernista na década anterior e do Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo em 1935, frequentemente tem a sua trajetória apresentada como exemplo deste choque entre visões conflitantes. Destituído da chefia do departamento municipal em 1938, após novas reviravoltas locais provocadas pela instituição do regime do Estado Novo por Vargas – momento em que o seu governo tornou-se uma ditadura assumida – Andrade teve sua acolhida no Rio de Janeiro como uma espécie de colaborador não-estabelecido mediada pela figura do também poeta Carlos Drummond de Andrade, então Chefe de Gabinete do Ministério de Educação e Saúde.

Murilo Badaró (2000) destaca como o ministro da educação adotou ao longo dos seus 11 anos de gestão linhas de ação distintas entre educação e cultura, que só teriam acentuado divisões com o passar do tempo. Reunidas sob responsabilidade do mesmo órgão, as políticas criadas para o setor cultural não seguiram uma perspectiva federativa de distribuição das responsabilidades entre o governo federal, os estados e os municípios, a exemplo do que foi feito nas reformas da educação e da saúde.

De todas as encomendas feitas a Mário de Andrade, a que obteve melhor aproveitamento foi o seu plano para uma política de proteção ao patrimônio material, que resultaria na criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, em 1936, mas que viria a seguir um caminho mais estreito, de “pedra e cal” como observa Miceli (2001, p. 360). Mesmo acompanhado de um tratamento técnico inédito, o resultado final seguiu na direção contrária das ideias apresentadas pelo intelectual paulistano (SALA, 1990). Nesta época também foram inaugurados museus pelo país afora, como os da Inconfidência (1938), o Nacional de Belas

Artes (1938), o Imperial (1940), o Capixaba, o Histórico Nacional, das Missões e o do Ouro (1945), que, como os seus nomes sugerem, tiveram o objetivo inicial de reunir e difundir uma memória histórica que, na avaliação do ministério, cristalizava um conjunto de temas considerado indispensável à criação da “identidade nacional”<sup>17</sup>.

Já na linha das ações voltadas à difusão cultural, foram criados o Instituto Nacional do Livro (INL), o Serviço Nacional do Teatro (SNT), o Serviço de Radiodifusão Educativa e o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE). Em 1942, na área da música, foi criado o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, subordinado diretamente ao ministério, mas com o funcionamento ligado à Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil.

Diferentes estudiosos sobre o período argumentam que, com o surgimento dessas iniciativas de difusão cultural, o governo buscou promover uma educação moral e cívica disposta a diluir as diferenças regionais, então consideradas danosas. Essa “depuração” tinha por objetivo criar o senso de pertencimento a uma unidade, sintetizado pela figura idealizada do “homem brasileiro”. Para SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, o que preponderou no autoritarismo brasileiro não foi uma busca das raízes mais populares, como propunha Mário de Andrade em uma predisposição inclusiva para com os resultados dessa descoberta, e sim um esforço em se construir um Estado forte baseado na combinação entre a fé católica e o culto aos símbolos e às autoridades da pátria. (SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, p. 80).

Na relação mantida entre o Ministério junto aos artistas e profissionais que passavam a viver de atividades propriamente intelectuais desde a República Velha, é perceptível o propósito do primeiro em obter desses o fornecimento de projetos, obras e pareceres, que em seguida foram ajustados ao atendimento dos objetivos do governo – em muitos casos contrários às crenças e filiações ideológicas prévias desses indivíduos. A correspondência mantida entre Capanema e Mário de Andrade revela esse assédio, do qual o escritor procurava se desviar, mas também aproveitar-se para encaminhar pedidos e consultas. Em uma das cartas que retratam essa relação mutuamente utilitarista, Mário nega um dos inúmeros convites que recebeu para assumir postos-chave na burocracia do ministério.

---

<sup>17</sup> A primeira edição do estudo *Museus em Números* lançada em 2011 pelo Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM aponta para a acelerada expansão museológica no Brasil ocorrida neste período, levando o país a figurar nos primeiros censos internacionais realizados sobre o tema em posição próxima aos países ricos da Europa que, não obstante a longa tradição de investimento nas artes, padeciam das precariedades trazidas pela guerra naquele continente. Segundo o relatório, o Brasil contabilizava 116 instituições do gênero em 1950, ano do primeiro levantamento realizado pelo *International Council of Museum – ICOM*. Em 2010 eram 3.025. Disponível em [http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/11/museus\\_em\\_numeros\\_volume1.pdf](http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/11/museus_em_numeros_volume1.pdf). Acessado em 04/09/2018.

Estive refletindo bastante estes dias e percebi definitivamente que não poderia aceitar o cargo de dirigir a Enciclopédia, no Instituto do Livro. As razões que tenho para isso são as mesmas que já lhe dei e a que você respondeu. Não pude verbalmente insistir nelas porque tenho uma espécie de defeito de alma que me põe sempre demasiadamente subalterno diante das pessoas altamente colocadas. Por mais amizade que lhe tenha e liberdade que tome consigo, sempre é certo que diante de você não esqueço nunca o ministro, que me assusta, me diminui e me subalterniza. Isto, aliás, me deixa danado de raiva e esta é a razão por que fujo sempre das altas personalidades. Por carta e de longe, posso me explicar com menos propensão ao consentimento. (SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, p. 82).

Com a cordialidade que se reproduz nas suas outras cartas, e uma intimidade cultivada “à distância”, este registro de Mário de Andrade oferece um *instantâneo* sobre a assimetria que caracterizava as suas relações com Gustavo Capanema, para o qual prestou serviços secundários e reportou dissabores. A mesma contrariedade será registrada por Carlos Drummond de Andrade em uma carta demissionária (que não se concretizou), na qual manifesta a sua incompatibilidade com a rede de ideias conservadoras e anticomunistas propagadas pela estrutura educacional religiosa que ganhava espaço crescente nas políticas do Ministério<sup>18</sup>. Sobretudo, após a repressão bem-sucedida do governo Vargas ao levante comunista de Luiz Carlos Prestes, em 1934.

Com Heitor Villa-Lobos, ideólogo da política de música nas escolas, não foi diferente. O projeto inicial do compositor compreendia a combinação de três medidas: a) formar professores de canto orfeônico de nível primário e secundário; b) promover pesquisas para a restauração “das obras de música patriótica”, como os cantos populares; c) gravar discos do canto orfeônico com diversos hinos cívicos que deveriam ser cantados nos estabelecimentos de ensino do país. (*op. cit.* p. 92). Do plano apresentado por Villa-Lobos, o Ministério da Educação deu aproveitamento apenas ao canto orfeônico nas escolas. Ainda assim, conforme um relatório de atividades de 1946, procurando associá-lo à educação física, enquanto práticas que visavam à educação moral e cívica dos estudantes. O aspecto assinalado pelo compositor de mapeamento dos cantos populares foi ignorado. No setor das artes plásticas e da arquitetura, Capanema envolveu-se diretamente na contratação do arquiteto italiano Marcello Piacentini, notável do regime fascista, para que este concebesse uma cidade universitária no Rio de Janeiro nos mesmos moldes da Cidade Universitária de Roma, de sua autoria. Mais que uma preferência arquitetônica, este projeto da cidade universitária foi um gesto de aproximação entre o Estado

---

<sup>18</sup> Liderados por Alceu Amoroso Lima, os autores relacionam ainda nessa rede os nomes de: Guilherme de Azevedo Ribeiro, J. A. de Souza Viana, Everardo Backheuser (Confederação Católica de Educação), Euryalo Canabrava, Raul Leitão da Cunha, Leonídio Ribeiro, Hamilton Nogueira, José Burle de Figueiredo, Isaias Alves, Artur Gaspar Viana, Wagner Antunes Dutra e Álvaro Vieira Pinto (p. 85). Para as trajetórias, ver MICELI, 2001.

Novo e o regime fascista, como foi reconhecido pelo embaixador italiano à época, em comunicação do seu governo.

Esses comportamentos de Capanema demonstram que, não apenas nos assuntos ligados à arquitetura, mas em toda a questão cultural e artística, sob a justificativa da “identidade cultural”, o Ministério da Educação orientou-se por uma “opção estratégica de indefinição” pela qual o governo cultivou tanto uma aproximação com as Potências do Eixo, como combateu o que considerava serem infiltrações estrangeiras inimigas. Neste contexto, o meio militar teria desenvolvido uma relação de fascínio e repulsa junto aos grupos de outras nacionalidades radicados no país, merecendo destaque o tratamento dispensado aos grupos alemães (p. 142) em razão dos manifestos de “orientação germânica” e das manifestações cívicas em prol do regime hitlerista que ocorriam em escolas e agremiações esportivas. Essas ocorrências serviram para que a oficialidade denunciasse uma generalização da ameaça nazista, como ademais a própria retórica alemã sugeria, e adotasse a “nacionalização” como solução:

[...] os estereótipos perpassam indiferentemente os documentos que tratam do tema da nacionalização. Alguns deles têm ressonância dupla: fortalecem a coesão do grupo, ao mesmo tempo que se transformam em alerta para ação do outro. É o caso específico do exacerbado nacionalismo alemão, que além de alimentar o próprio grupo, aparece como projeto a ser imitado. (ibid., p. 145).

O uso instrumental da cultura serviu ao raciocínio xenófobo de que as manifestações estrangeiras ameaçavam uma identidade nacional consolidada, que era constituída pelas qualidades inatas dos brasileiros, quando a presença desses grupos em diferentes regiões do país revelava precisamente o inverso: que se houvesse uma identidade brasileira ela resultava de uma interação dinâmica entre esses grupos e não da sua eliminação. Análises como a de Giralda Seyferth, citada pelos autores, buscaram demonstrar que, para a maior parte da população alemã do município de Brusque, naquele período, a tutela nazista era uma proposta vinda de um partido político estrangeiro, com o qual não se identificavam. (Ibid., p. 146).

As solicitações de Capanema funcionaram como uma maneira de o ministro justificar as suas próprias preferências – mais especificamente, do Estado ao qual servia – junto a um setor que não interessava ao governo Vargas hostilizar. Esta utilização sistemática do canal mantido junto aos artistas e intelectuais, mais as suas organizações, para justificar os próprios fins, pode ser percebida na forma como a maioria dessas propostas é modificada, muitas vezes no seu principal vetor, ou já são solicitadas com um direcionamento *a priori* sobre o problema ou o tema maior ao qual deveriam se ater. Aos intelectuais e artistas resta um descontentamento diante desse comportamento, mas que não chega a se organizar em uma oposição aberta, como demonstra Mário de Andrade:

Não sei, Capanema, deixe porém que eu aproveite a vantagem de estar bastante doente pra lhe confessar que eu ando meio... não sei como dizer, meio desamparado por você. Eu acho que não deve ser difícil de aceitar que a um indivíduo apaixonado, rápido e oito ou oitenta que nem eu, os sustos começam a perseguir quando ele vê as suas opiniões, não desrespeitadas, isso não, mas desaproveitadas. O que eu estou lhe dizendo não é nem por sombra uma queixa, nem eu estou culpando você por isso, mas é natural que os sustos me desanimem. Que a minha vaidade entre neste desânimo não há dúvida, porém é certo que entra mais uma espécie de pressentimento de inutilidade, que pra meu jeito de ser maltrata mais que a vaidade. (p. 380).

Especialmente para Mário de Andrade, que vinha de uma experiência intensa, ao mesmo tempo exitosa e frustrante, com a criação do primeiro Departamento de Cultura de que se tem notícia no Brasil, na cidade São Paulo, cujas atividades múltiplas ainda hoje são objeto de estudo e comparação com as políticas contemporâneas para a cultura, sua situação no Distrito Federal era desalentadora<sup>19</sup>. Em São Paulo, na base das atividades que empreendeu por meio do Departamento, estudiosos localizam o propósito de Mário e seus contemporâneos de alcançar para a cultura uma função mediadora de *democratização*. A interpretação de Roberto Barbatto Jr. (2004) a esse respeito é reveladora da maneira pela qual a ação de Mário acabou se somando ao projeto paulista de conquista de uma hegemonia política por meio da cultura:

[...] a Mário de Andrade e seu grupo foram dados, simultaneamente, o privilégio e o fardo de viverem transformações que alteraram profundamente a sociedade nacional, num quadro mais geral de mudança mundial. Desse modo, o Departamento de Cultura acaba por ser a convergência dos esforços e das expectativas desses intelectuais que expressam, a partir dos objetivos da instituição, o *desejo de democratização não só da cultura, como da vida nacional* – criação de cursos populares, piscinas públicas, bibliotecas públicas, preservação de documentos antigos e dados histórico-sociais. Mas, além desses elementos expressos, aquilo que se constitui na *finalidade principal da empreitada: a construção da nação por meio da cultura independente da mediação política*. (BARBATO, 2004 apud OLIVEIRA, 2005. Grifo do original).

BOMENY (1994) assinala que seu polêmico projeto de inventário da tradição brasileira não se tratava de uma tentativa de “recuperar” esta, dada que estava acometida das “imperfeições da moléstia” (BOMENY, 1994, apud OLIVEIRA, Op. cit.), mas de a agregar em um inventário comum, organizado por meio de metodologia científica e da análise crítica. Em que pesasse o risco de incorrer no que Eric Hobsbawm conceitua de tradições inventadas (HOBSBAWM, 1984) nas atividades do Departamento de Cultura estava o desejo de Mário de posicionar a cultura em termos de *organização política*, face ao deslocamento do próprio Estado, que “penetra nos domínios da sociedade civil [...] se auto-elegendo ‘o educador mais eficiente junto

<sup>19</sup> Em 1935, Mário funda com Paulo Duarte a convite do prefeito Fábio da Silva Prado (1934 – 1938), o Departamento de Cultura e Recreação da Prefeitura Municipal de São Paulo, do qual se torna o primeiro diretor. Nesse cargo, cria a Discoteca Pública, atual Discoteca Oneyda Alvarenga, e a construção de parques infantis voltados à educação complementar das crianças operárias (FARIA, 1999). Em 1937 Mário também convidou o casal Claude e Dina Lévi-Strauss para ministrar um curso de etnografia, e cria com esta última a Sociedade de Etnografia e Folclore. Disponível em: [http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/mario\\_de\\_andrade](http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/mario_de_andrade). Acessado em 10/05/2015.

às classes trabalhadoras, argumentando ser o *bem público* o móvel de sua ação” (Ibid., p. 15). Para Antonio Candido, em depoimento prestado à Heloísa Pontes (2001), as transformações, sobretudo culturais, iniciadas nessa época, através da ação de Mário de Andrade à frente do Departamento de Cultura na cidade de São Paulo, sinalizavam uma disposição geral em se avançar na modernização da cidade, e do país.

O Departamento de Cultura foi o único grande esforço de difundir em nível popular a cultura que São Paulo tinha conhecido até então... Os anos de 1930 foram mesmo um período extraordinário na história do Brasil, percorridos pela grande esperança de renovação e popularização da cultura. A isso se misturava um vago radicalismo que levava o pessoal da direita a considerar comunistas os renovadores, gente de corte mais para liberal-progressista, como Fernando de Azevedo, Mário de Andrade, Anísio Teixeira (PONTES, 2001. p. 10-11).

Entretanto, batido precisamente pelo Golpe do Estado Novo, Mário foi abrigado na Universidade do Distrito Federal, de onde exerceu funções e, de uma maneira própria, buscou ainda influir no desenho das organizações federais de cultura nascentes, e fazer ver ao ministro Gustavo Capanema a importância de questões fundamentais para a cultura, como a necessidade de se criar um *métier* artístico (SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, p. 362).

Aqueles que aderiam às propostas do ministro também percebiam que o custo político de suas atividades poderia ser mitigado por um Ministério que lhes servia de escudo, reservando um espaço seguro para o desenvolvimento do seu trabalho. Através deste trabalho, esses artistas “supunham que poderia ser contrabandeado, por assim dizer, o conteúdo revolucionário mais amplo que acreditavam que suas obras poderiam trazer” (*Op. cit.* p. 274). Com efeito, as gestões contínuas de Gustavo Capanema no convencimento de Getúlio Vargas sobre a importância da política de proteção ao patrimônio histórico e de adoção da prática do canto orfeônico nas escolas atestam o poder de ascensão dessas propostas à agenda governamental, na maioria das vezes apresentadas ao presidente já no formato de decreto-lei. Na direção contrária do que comenta José Álvaro Moisés (2001), este tipo de coalizão sinaliza que a ação do Estado na cultura não é vista pelo regime apenas como um dispêndio.

O governo Vargas é uma referência incontornável quando se discute o processo de estruturação do próprio Estado, tanto do seu corpo burocrático como de uma primeira noção de direitos sociais. Entretanto, é pouco factível, sobretudo na área da cultura, referir-se às realizações desse período como políticas públicas propriamente ditas, de alcance universalizado, em que pese a robustez das organizações nascentes. O que houve foi uma forte atuação baseada na relação estabelecida entre o titular do MES e indivíduos e organizações com os quais o governo Vargas desejou interagir. A discussão sobre o quanto esses atores foram cooptados pelas estruturas

recém-criadas, ou o quanto aproveitaram as oportunidades colocadas pelo momento histórico ocorre ainda hoje<sup>20</sup>.

Nesta conjuntura ocorre o surgimento do primeiro Conselho Nacional de Cultura (CNC), por meio do Decreto n. 526 de 01 de julho de 1938. A composição desta primeira estrutura esteve restrita a sete “nomes consagrados”, sendo quatro deles funcionários do próprio Ministério. Lilian Araripe Lustosa da Costa (2011) observa, entretanto, que não existe comprovação de que este Conselho tenha efetivamente entrado em funcionamento. O registro de sua proposição por parte do Ministro Capanema, apresenta a seguinte justificativa:

Poder-se-ia justificar a criação de um Departamento Nacional de Cultura. Tudo aconselha, porém, que se confie, preliminarmente, a tarefa de coordenar as atividades de ordem cultural realizadas pelo Ministério da Educação e Saúde a um Conselho Nacional de Cultura. O desenvolvimento dos serviços, deste Conselho mostrara de futuro se o Departamento será ou não necessário. (Cópia de carta de Gustavo Capanema a Getúlio Vargas. Acervo de Paschoal de Carlos Magno, CEDOC, Funarte *apud* COSTA, 2011).

Em Anita Simis (1996) são identificados alguns esboços de finalidade que, de forma mais elaborada e lastreada em modelos de outros países, serão assimilados por outros conselhos:

“[coordenar] ‘todas as atividades concernentes ao desenvolvimento cultural realizadas pelo MES ou sob seu controle’ [...] ‘a difusão cultural entre as massas através de diferentes processos de penetração espiritual (o livro, o rádio, o teatro, o cinema etc)’ [...] ‘e a propaganda e a campanha em favor das causas patrióticas e humanitárias’. Por fim, o Conselho Nacional de Cultura estudaria ‘a situação das instituições culturais de caráter privado, para o fim de opinar quanto às subvenções que lhes devam ser concedidas pelo Governo Federal” (SIMIS, p. 49-50).

Esta primeira experiência institucional de criar um conselho técnico para a cultura se revelou, afinal, efêmera, mas o caso a seguir comprova como os diferentes “notáveis” mobilizados ao longo dos onze anos em que Capanema esteve à frente do Ministério da Educação e Saúde (1934 – 1945) permaneceram na estrutura em que foram inseridos, dando início a um processo de apropriação privada da agenda para a cultura e as artes no interior dos espaços de poder. Os conselhos de cultura criados nos períodos seguintes foram os espaços institucionais dessas permanências.

---

<sup>20</sup> Referências importantes deste debate são o estudo de Sérgio Miceli (2001) sobre o advento das primeiras burocracias da cultura com a expansão do mercado de postos entre a última década da República Velha e o final do Estado Novo, e o artigo de Elide Rugai Bastos e André Botelho (2010). Este último propõe uma compreensão menos circunscrita dos interesses articulados por esses agentes: “Por que entender a aproximação dos intelectuais ao Estado Novo em termos de ‘cooptação’, se não estivessem em jogo também, e em medida significativa, as possibilidades históricas oferecidas para interação e interdependência do ‘campo’ e a sociedade como um todo?” (BASTOS; BOTELHO, 2010, p. 894).

### 1.1.2. A democracia do meio século: artes e inovação cultural

Ao final de 1945 o Brasil partilhava das glórias do fim da Segunda Grande Guerra, na qual esteve ao lado dos países aliados após longo período de ambivalência e de negociações. No campo econômico, Vargas havia conseguido dos Estados Unidos a transferência de tecnologia por parte da empresa U. S. Steel para a construção de uma usina a coque em Santo Antonio de Volta Redonda, solução que equacionaria os desafios tecnológicos relativos à siderurgia em larga escala que as pequenas siderúrgicas não conseguiam suprir. Com isso, o Estado passou a desempenhar papel central no estímulo à industrialização que se seguiria. Na esteira da criação da Companhia Siderúrgica Nacional outras empresas públicas foram constituídas na área de energia, entre as quais se destacam a Petrobras (1953) e a Eletrobras (proposta em 1954, instalada em 1961). Com a produção de aço e o fornecimento de energia em larga escala, o Brasil criou um ambiente favorável à atração das indústrias estrangeiras que se instalariam no país ainda na primeira metade do século XX, bem como para o fortalecimento da classe industrial local.

A economia brasileira se expandiu de forma contínua entre 1942 e 1962, a uma taxa anual da ordem de 7%, mas acompanhada de forte pressão inflacionária que se manteve até 1964. Para Marcelo de Paiva Abreu (2011) a raiz desse problema estava no fato de o Brasil ter chegado ao final da guerra com um “cenário de restrições às importações combinadas ao bom desempenho das exportações e à deterioração das contas públicas com o aumento de despesas dos ministérios militares” (p. 2). A importação fora seriamente prejudicada por uma combinação de fatores decorrentes da Segunda Guerra, como a diminuição da capacidade dos países desenvolvidos à época conseguirem suprir os mercados periféricos em detrimento dos seus mercados locais, o cerco submarino criado pela Alemanha com o bombardeio e naufrágio de navios mercantes, e ao agravamento dos efeitos da “preferência imperial” adotada pela Grã-Bretanha em benefício das economias integrantes do Império a partir de 1932 (p. 9).

Os debates locais a respeito da posição do Estado na condução da economia situaram em polos opostos figuras como Roberto Simonsen e Eugênio Gudín. O primeiro manteve-se defensor do papel ativo do Estado na produção de bens e serviços, ao passo que o segundo apregoou a redução na presença do Estado. Gudín, considerado verdadeira “nave-mãe” do pensamento conservador (GASPARI, 2003) mantinha ligações com provedoras externas de serviços públicos, como a *Great Western* e a *Western Telegraph*. Contudo, a preferência de Simonsen se revelaria mais efetiva com o passar do tempo, cristalizando um modelo de relação entre

Estado e empresariado que orienta políticas de desenvolvimento industrial até os dias de hoje, acompanhadas de forte viés protecionista.

Amparado pela política norte-americana de estímulo econômico do pós-guerra, o Brasil alinhou-se à agenda política dos Estados Unidos, visando, entre outras finalidades, obter em troca o suporte para seus projetos de infraestrutura. No período de 1946 a 1950, ainda que premida pela inflação, a economia brasileira tornaria a crescer à taxa anual de 7,6% com a indústria registrando expansão a taxas superiores aos 11%. A Comissão Mista Brasil-EUA (CMBEUA) criada ao final do governo Dutra foi o espaço institucional no qual se desenvolveram as negociações desta parceria econômica. Por outro lado, no campo político, o envolvimento no esforço de guerra no período anterior suscitou questionamentos sobre a coerência de o país dispor de uma força expedicionária formada por mais de 27 mil homens e mulheres para lutar contra o regime fascista em solo italiano, ao passo que era também governado por um ditador. O declínio político do Estado Novo se deu ao longo da década de 1940, tendo sido Vargas deposto após sucessivas manobras diversionistas ao longo de 1945 que visavam a sua permanência como ator relevante no jogo sucessório<sup>21</sup>.

No mesmo período, desde 1937 o Partido Comunista Brasileiro havia adotado, ainda na clandestinidade, a tese da União Nacional, permitindo-se investir em um processo não-sectário de envolvimento e organização de uma variedade de atores que, reunidos na Frente Única Nacional, se identificassem com bandeiras de redução da influência do capital estrangeiro na economia<sup>22</sup>. Na esteira desta plataforma foi cunhado o termo que se incorporou ao léxico da vida política brasileira, a formação de uma *burguesia nacional*. A comprovação da capilaridade criada por esta estratégia junto ao movimento sindical urbano, ao movimento estudantil secundarista e universitário, a intelectuais, artistas, políticos e outras figuras públicas se deu nas eleições constituintes de 2 de dezembro de 1945 quando, aliado ao seu antigo algoz Getúlio Vargas, o PCB obteve registro e elegeu quatorze deputados e um senador pelo Distrito Federal,

---

<sup>21</sup> Vargas decretou a autorização de novas eleições gerais (Lei constitucional nº 9) e em seguida editou decretos que permitiam a sua participação no pleito de 2 de dezembro daquele ano, desde que se desincompatibilizasse do cargo três meses antes. O Partido Comunista Brasileiro foi anistiado, e com isso somou-se ao espectro varguista, defendendo uma Assembleia Geral Constituinte na qual este pudesse participar. Em 29 de outubro de 1945, com forte apoio da recém-criada União Democrática Nacional (UDN), partido que lhe ofereceria feroz oposição a partir de então, Vargas foi deposto do cargo de presidente. Disponível em <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos37-45/QuedaDeVargas>. Acessado em 15/01/2015.

<sup>22</sup> Consta no Informe “Bangu” produzido nesta época a ideia de que “A FNU deve ser criada com toda a amplitude e sem sectarismos, congregando partidos, organizações e personalidades democráticas de prestígio e renome, na base de uma plataforma comum de luta pela Democracia e contra o imperialismo (contra o fascismo e o imperialismo fascista, em particular, neste momento)” (JUNIOR, 2007).

Luís Carlos Prestes, sendo este o segundo mais votado no país, atrás apenas do próprio Vargas<sup>23</sup>. A atuação da bancada comunista na Câmara dos Deputados destacou-se pela propositura de projetos voltados à estruturação tanto de um mercado como de uma indústria cultural forte. O deputado constituinte Jorge Amado, eleito em 1945 pelo PCB do Estado de São Paulo, foi um destacado legislador em prol desses assuntos. Algumas de suas emendas constitucionais buscaram a isenção de tributos para importação de papel para publicação de livros e jornais (emenda 2.850); a não obrigatoriedade do ensino religioso nas escolas (emenda 3.062); a supressão da censura prévia para a publicação de livros e periódicos (emenda 3.064); a liberdade de culto religioso (emenda 3.218). Esta última foi aprovada como artigo 141 §7º da Constituição de 1946 (GIOVANNETTI NETO, 1986). Em razão das relações que mantinha neste circuito, Amado também apresentou o projeto de lei 879/ 47 que visou criar o primeiro Conselho Nacional do Cinema – CNC<sup>24</sup>.

A trajetória do Partido Comunista Brasileiro, entretanto, sofreu nova ruptura com a cassação do registro do partido em 1948, e com a dissolução da sua bancada. Como se verá mais à frente, sua atuação se dará em apoios prestados à margem dos governos, mas sempre com grande repercussão popular. Na área da cultura, os conselhos constituídos pelos governos de Juscelino Kubitschek (1956 – 1961), Jânio Quadros (1961) e João Goulart não contarão com representantes declarados desse espectro político, salvo o próprio Amado, que será acolhido nesse colegiado. Contudo, a menção ao PL 879/ 47 tem o intuito de registrar o nascimento de uma ideia.

Com os movimentos simultâneos da redemocratização acompanhada da industrialização crescente do país, o financiamento à cultura neste período assistiu à emergência de um mecenato privado circunscrito às grandes cidades do Sudeste que também repercutiu nacionalmente. Localizado na indústria de base, nos meios de comunicação que começavam a se estruturar no país, e ainda em uma parcela da elite agrária pré-existente, esse mecenato possibilitou que no período de 1946 a 1964 a cultura vivesse seu momento mais expressivo do que se poderia entender como uma indústria cultural emergente de tintas liberais, com destaque para o caso da cidade de São Paulo. A esse respeito, Arruda (2001) esboça a percepção que se

---

<sup>23</sup> O estudo *Quem foi Quem na Assembleia Constituinte de 1946* de Sérgio Soares Braga (1998) relaciona como empossados em 1946 pelo PCB os nomes de Gregório Bezerra, José Maria Crispim, Maurício Graboys, Claudino José da Silva, Joaquim Batista Neto, Osvaldo Pacheco, Abílio Fernandes, Alcides Sabeça, Agostinho Dias de Oliveira, João Amazonas, Carlos Marighela, Milton Caires de Brito, Alcedo Coutinho e Jorge Amado, a que se somaram posteriormente, eleitos sob outra legenda (do Partido Social Progressista, PSP), Pedro Pomar e Diógenes Arruda Câmara.

<sup>24</sup> Jorge Amado escreveu roteiros para produções de chanchadas e outros gêneros do cinema, chegando a atuar em um filme. Ruy Santos, Oscar Niemeyer e João Tinoco de Farias fundaram em 1945 a produtora Liberdade Filmes, ligada ao Partido Comunista Brasileiro. (SIMIS, p. 130; BASTOS; RAMOS, 2013).

fazia à época, recuperando na perspectiva de suas classes dirigentes um desejo democratizante e liberalizante que havia sido interrompido pelo Estado Novo:

No conjunto, a todos parecia que o país se tornava culturalmente mais denso, mais ilustrado, apesar dos atos do primeiro governo da recém-instalada democracia parecerem querer desmentir os ares cosmopolitas. Mas a produção industrial havia superado a cafeicultura, já em 1946; o país abria-se para a construção da sociedade moderna. O futuro afigurava-se auspicioso; provava-o a novidade de um tipo de mecenato incomum até então. (ARRUDA, 2001, p. 371).

Centrado nos nomes das famílias dominantes e de empreendedores audaciosos, esse mecenato alavancou o desenvolvimento de circuitos artísticos inteiros, com destaque para as artes plásticas, o teatro e a indústria cinematográfica. Aproveitando-se dos canais estabelecidos pelo governo brasileiro junto aos Estados Unidos no pós-guerra, e da crescente presença de empresas daquele país no Brasil, Francisco Antônio Paulo Matarazzo Sobrinho, o Ciccillo Matarazzo<sup>25</sup>, estabeleceu com o intermediário de Nelson Aldrich Rockefeller, herdeiro da *Standard Oil* e também proprietário de diversos negócios no Brasil, um acordo de cooperação com o *Museum of Modern Art - MoMA* de Nova York do qual resultou um processo de aprendizagem e entendimentos mantidos desde 1942, que possibilitaria a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM/ SP em 1948<sup>26</sup>. Rockefeller foi, por sua vez, um curioso caso de figura estrangeira presente nos principais desenlaces do desenvolvimento brasileiro que, a um só tempo, financiou as bases da pesquisa agrônômica tropical, trouxe para a cidade de São Paulo o engenheiro Robert Moses, responsável pelo remodelamento de Nova York, que elaborou um Programa de Melhoramentos Públicos do qual resultariam as vias marginais Pinheiros e Tietê, e criou um fundo de investimentos<sup>27</sup>. O historiador Antonio Pedro Tota (2014) menciona que a

<sup>25</sup> “Em 1924, Ciccillo iniciou suas atividades empresariais, adquirindo a Metal Graphica Aliberti de seu tio, o Conde Matarazzo. Logo em seguida, associou-se a Julio Pignatari, formando a empresa Pignatari & Matarazzo que se expandiu rapidamente nas áreas de metalurgia, estampanaria de embalagens e laminação, até que, em 1935, a empresa foi desmembrada, passando Ciccillo a ser o único proprietário da Metalma - Metalúrgica Matarazzo. O industrial também teve participações nas empresas: Metalgráfica do Norte S.A (Recife); Metalgráfica Brasileira S.A (Rio de Janeiro); Liquigás do Brasil S.A; Liquifarm do Brasil S.A; Agro-Pecuária; Liquifarm Agropecuária do Suiá-Missú S.A; Laminação Nacional de Metais de São Paulo, da qual foi um dos fundadores; Transportes Metalma S.A; Mecânica Nacional S.A (produção de ferramentas e máquinas destinadas aos diversos estabelecimentos das empresas); Metalgráfica do Sul S.A (Porto Alegre)” (AJZENBERG, 2006).

<sup>26</sup> Os diálogos regulares com Rockefeller foram mantidos por Sergio Milliet, crítico de arte envolvido nas questões da cultura desde os anos 1930, junto com Mário de Andrade e Paulo Duarte, que viria a atuar com Ciccillo em outras iniciativas. O estatuto do MAM/ SP reproduz em muitos pontos o estatuto do MoMA. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa16545/ciccillo-matarazzo>. Acessado em 10/08/2015.

<sup>27</sup> Investimentos de Rockefeller no Brasil: “Agroceres, que desenvolveu o primeiro milho híbrido brasileiro; Empresa de Mecanização Agrícola (EMA), que trouxe tratores e carros agrícolas para o campo no fim dos anos 1940; Associação de Crédito e Assistência Rural (Acar), que chegou a ter 62 escritórios em Minas Gerais e que serviria de modelo para sua irmã nacional, a Associação Brasileira de Crédito e Assistência Rural (Abcar), no governo Juscelino Kubitschek; Forjaço, fábrica de implementos industriais do bairro do Jaguaré, em São Paulo; o Museu de Arte Moderna do Rio, inaugurado com doações de obras de arte do acervo de Rockefeller; rede atacadista Makro; fazenda Bodoquena, que chegou a ter 80 mil cabeças de gado no Mato Grosso (hoje Mato Grosso do Sul); Crescinco, fundo mútuo de investimento; Indústria de Roupas Regência, proprietária da grife masculina Garbo” (TOTA, 2014).

essas iniciativas somou-se a proximidade de Rockefeller com Milton Campos e Juscelino Kubitschek quando ambos foram governadores de Minas Gerais. Este último, no Plano de Metas que lançou em sua presidência, refere-se ao industrial norte-americano como inspirador da ideia do crédito rural. (TOTA *apud* HAAG, 2009, p. 90). A colaboração entre Ciccillo e Rockefeller é, portanto, tributária de um processo maior de deslocamento no eixo de trocas culturais que o Brasil mantinha de forma mais intensa com a Europa, e que migraria para os Estados Unidos em razão da reconfiguração produzida pela Segunda Guerra Mundial. Na análise de Arruda (2005),

O cinema e a publicidade eram as áreas mais visíveis da americanização dos modos de vida, o que, de resto, estava igualmente acontecendo na música popular e no próprio teatro, e já havia ocorrido nas concepções urbanistas desde o “Plano de Avenidas” de Prestes Maia. A ascendência dos padrões norte-americanos no âmbito da cultura significava deslocar a hegemonia cultural francesa, típica das nossas elites europeizadas, mas denotava, conjuntamente, certa concepção de como organizar as atividades, que em São Paulo se fará sob o signo empresarial: nos meios de comunicação, na publicidade, no cinema, no teatro (ARRUDA, 2005, p. 148).

Esta nova relação entre o Brasil e os Estados Unidos é objeto de interpretações controversas quanto ao seu propósito e os seus efeitos. Claiton Marcio da Silva (2013) compila as correntes interpretativas que avaliam essa relação em chave positiva, do encontro e da cooperação, e as que avaliam as interações de empresas e ONGs norte-americanas com o Brasil como parte de estratégias imperialistas de dominação. A própria experiência da *American International Association for Economic and Social Development* (AIA), organização filantrópica por meio da qual Rockefeller deu seguimento a cooperações iniciadas anteriormente, no momento da guerra, pelo *Office of the Coordinator of InterAmerican Affairs* (OCIAA) do qual estava à frente, é registrada de forma ambivalente:

Enaltecida ou criticada por engenheiros-agrônomos e ambientalistas como a agência que difundiu o modelo norte-americano de extensão rural para a América Latina, trazendo ‘desenvolvimento’ e/ou ‘devastação ambiental’, a AIA também teve importância crucial na implantação e adaptação tanto de programas de crédito e assistência técnica quanto de extensão rural na América Latina após a Segunda Guerra Mundial. (SILVA, 2013, p. 1698).

Contudo, como conclui Silva, o ponto mais relevante dessas relações talvez esteja no fato de que elas sempre se conformaram às preferências das elites locais, não as ameaçando. A figura de Rockefeller é relevante no tocante à cultura brasileira não somente pela cooperação que ajudou a mediar no segmento das artes plásticas, mas porque, com o passar dos anos, o mesmo tornou-se a personificação de todo um imaginário que se alimentou no Brasil a respeito da, em muitos casos malquista, presença norte-americana:

[...] fez parte [...] de um amplo imaginário social, exemplificado pela música (Tom Zé, na enigmática canção “A babá”, de 1972), pela teledramaturgia (a novela Beto Rockefeller, exibida pela Tupi entre 1968 e 1969) ou pela exposição de Nelson em capas de revistas de grande circulação. Em uma síntese disso, “nos anos de ‘chumbo’ brasileiros”, escreveu Carlos Haag (2009, p.89), “o diabo tinha nome e sobrenome, embora nem todos soubessem direito como escrevê-lo: Nelson Aldrich Rockefeller”. Com a frase “O Rockefeller acusou Branca de Neve”, Tom Zé iniciava a referida canção de 1972 no LP posteriormente intitulado *Se o caso é chorar*. O tom imperativo, a demonstração de poder do milionário norte-americano ao acusar a singela personagem das histórias infantis remete a uma determinada representação crítica da crescente influência política e econômica dos EUA sobre o Brasil e a América Latina. A imagem engendrada dentro de correntes nacionalistas, da qual o próprio Tom Zé fizera parte, crescia desde o pós-guerra em função principalmente das denúncias envolvendo os interesses da Standard Oil nas concessões de petróleo na parte sul do continente. Nessa perspectiva, Nelson Rockefeller era visto como um dos principais representantes da dominação econômica, política e cultural dos EUA sobre o Brasil, fato que teria gerado resistências por parte de diversos setores. (SILVA, Op. cit., p. 1699).

Sobre este novo eixo de influência, a indústria cultural que emerge em São Paulo assume uma feição profissionalizada inédita. Arruda destaca o papel desempenhado também por profissionais europeus que emigraram para o Brasil, motivados pelo estado de ebulição em que se encontrava a cidade e pelo estímulo dos primeiros investidores privados, como Ciccillo e Assis Chateaubriand, este último dono do império de comunicações Diários Associados. No caso de Ciccillo, merecem destaques as figuras de Franco Zampari, com o qual empreendeu em 1948 o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e no ano seguinte a Companhia Cinematográfica Vera Cruz. No primeiro empreendimento, mais de uma dezena de profissionais estrangeiros trabalharam no TBC em seus quinze anos de duração. (p. 144). Por sua vez, o segundo empreendimento esteve intimamente relacionado ao primeiro. Nos estúdios da Vera Cruz, além dos patronos do TBC, somou-se Assis Chateaubriand, que convidou Alberto Cavalcanti – roteirista e encenador brasileiro radicado desde anos 1920 na Europa – para palestrar sobre este assunto, sendo em seguida convidado para dirigir a companhia, como seu produtor-geral. Para esta tarefa, Cavalcanti passa a contratar nomes estrangeiros com os quais havia trabalhado. Concebida sob moldes *hollywoodianos*, a Vera Cruz encarnou o mito de um cinema industrial, dispondo de grandes estúdios, capital, maquinário e equipes especializadas. No mesmo período surgiram a Cinematográfica Maristela (1950) e a Multifilmes S. A. (1952), mas que não lhe foram páreo na qualidade das produções, assim como não o foram as companhias mais antigas do Rio de Janeiro que haviam se tornado queridas do público pelo gênero das chanchadas, como a Atlântida (1941) e a Cinédia (1930). No entanto, todas as novas companhias sucumbiram ainda na primeira metade daquela década, enquanto a Atlântida durou até meados de 1960, e a Cinédia se mantém em atividade ainda hoje. Como relata Simis, muitas foram as razões que se procuraram dar a esse fracasso, passando pela crítica à megalomania de seus investidores (no

caso de Zampari) à pouca ambição em melhorarem suas produções (no caso da Atlântida). De forma geral, compreende-se que, em se tratando de uma indústria com complexa cadeia produtiva na sua base, houve forte descompasso entre os produtores e os distribuidores. Ou, mais especificamente, descompasso entre os produtores e Severiano Ribeiro, proprietário da Companhia Brasileira de Cinemas, responsável por seis circuitos de exibição (60 das 120 salas do Rio de Janeiro) e pela programação de mais de 400 das 2.000 salas do país (SIMIS, p. 143), além possuir outras empresas localizadas nos diferentes pontos da cadeia cinematográfica, como laboratório, publicidade e gráfica. Simis também analisa o desempenho financeiro das produções dos estúdios, para identificar ao final como o preço dos ingressos – em comparação com outras atividades de fruição artística e lazer – encontrava-se fortemente desvalorizado devido à inflação e a um congelamento de preços instituído pelo governo federal, colocando prejuízo às produtoras. Relatório da Comissão Municipal de Cinema de São Paulo de 1955 apontou que o ingresso brasileiro era o mais barato do mundo naquele momento. (SIMIS, Op. cit., p. 171). Ou seja, apesar de aspirar um patamar industrial, o que se viu dos donos de estúdio do período foi grande inabilidade para lidar com uma das principais características de toda indústria, qual seja o seu aspecto regulatório. Neste caso, a regulação da distribuição de filmes nacionais e estrangeiros, e da política de formação de preços, questões-chave para o seu sucesso que se encontravam na esfera decisória do governo central.

No campo das artes plásticas, por outro lado, Chateaubriand e Ciccillo obtiveram maior sucesso, com a criação de museus e exposições em São Paulo que estimularam a sua replicação no Rio de Janeiro. Chateaubriand, auxiliado pelo italiano Pietro Maria Bardi, fundou o Museu de Arte de São Paulo (MASP) em 1947, com uma coleção particular de pinturas de grandes mestres europeus. Entre os doadores de obras, foram mobilizados nomes como Geremia Lunardelli, último dos “Reis do Café” (CENNI, 2003) e Yolanda Penteadó, amiga de toda vida que apoiou Chateaubriand na estruturação do MASP e nos demais museus que inaugurou em Olinda (PE), Campina Grande (PB) e Feira de Santana (BA) na segunda metade da década de 1960<sup>28</sup>. Já Ciccillo, além do MAM – que inicialmente abrigou-se nas instalações de Chateaubriand – logrou conceber e inaugurar, também junto com Yolanda Penteadó, em 1951, a Bienal

---

<sup>28</sup> Em Olinda (PE), o Museu de Arte Contemporânea continua em funcionamento desde a sua inauguração, em 1966. Disponível em <http://www.cultura.pe.gov.br/pagina/espacosculturais/museu-de-arte-contemporanea-mac/>. Acessado em 01/09/2016. Em Campina Grande (PB), o Museu Assis Chateaubriand se encontra em atividade, sob a responsabilidade da Universidade Estadual da Paraíba. Disponível em <http://museu.uepb.edu.br/mac/museu-assis-chateaubriand/>. Acessado em 01/09/2016. Em Feira de Santana (BA), o acervo doado em 1967 encontra-se no Centro Universitário de Cultura e Arte/ CUCA, e o espaço tornou-se o Museu de Arte Contemporânea Raimundo de Oliveira. Disponível em [http://www.feiradesantana.ba.gov.br/servicos.asp?id=29&link=funtitec/museu\\_arte.asp](http://www.feiradesantana.ba.gov.br/servicos.asp?id=29&link=funtitec/museu_arte.asp). Acessado em 01/09/2016.

Internacional de Arte de São Paulo, ao mesmo tempo em que acabara de ser nomeado presidente da Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, cargo em que permaneceu até a antevéspera dos festejos, em 1954.

Como analisa Arruda (2001), as comemorações do IV Centenário desta cidade foram uma oportunidade para a classe dirigente de então lançar mão de inúmeros recursos que contribuíssem para talhar uma tradição seletiva para esta cidade centrada na figura espectral do bandeirante desbravador, e na atribuição de valores a esse mito de origem que refletissem a própria dominação que se vivia, e a qual se desejava reafirmar. As relações entre os mecenas privados e o poder público já existiam, sendo o Estado responsável pela institucionalização das comemorações, com a criação por legislação específica da Comissão responsável, e pelo apontamento e substituição de seus membros. Neste contexto, figuras como Ciccillo e, antes, Chateaubriand, tiveram a oportunidade de lançar mão do poderio econômico que possuíam para obterem prestígio e distinção social, na contramão de trajetórias que não os dignificava de saída junto aos grupos estabelecidos. Durand (Op. cit.) destaca que o próprio Ciccillo, sobrinho do Conde Francesco Matarazzo, demonstrou até o final da vida dificuldades no domínio da língua portuguesa, misturando-a com expressões italianas e francesas, e viu na sua atuação cultural uma forma de obter para a sua família capitais sociais que somente a fortuna acumulada não mobilizou. Em uma entrevista concedida no final da vida, Ciccillo analisa, comovido, a sua participação na organização dos festejos:

Houve uma espécie de protesto dos quatrocentão (em relação à sua nomeação para a Comissão do IV Centenário) porque não queriam que o filho de um estrangeiro, um italiano (apesar de) nascido aqui, de (brasileiro) de primeira geração (assumisse tal posto). Meu pai era italiano, daquela leva que tinha chegado aqui no último quarto do século passado. Eles queriam uma exposição autêntica dos quatrocentão. Sou infinitamente grato a Lucas Nogueira Garcez. Ele sustentou seu ponto de vista: “quero Matarazzo”. Eu, nascido aqui, mas filho (de imigrantes) ia chefiar a Comissão do IV Centenário. Era a coisa mais lógica do mundo (que escolhessem outra pessoa): para comemorar os 400 anos de São Paulo, precisava ter quatrocentos anos; precisava (ser) um quatrocentão. E eu praticamente tinha nascido há 40 ou 50 anos naquela época (a saber: não era brasileiro de pai e mãe). (DURAND, 2009, p. 132).

Ambos os empresários foram bem-sucedidos à época em construírem uma narrativa acerca de seus feitos que se perenizou no senso comum. Por outro lado, a uma grande distância dessa esfera, a cidade de São Paulo era palco também de outras formações culturais inéditas. A das manifestações espontâneas e populares que se conformavam mutuamente no entrechoque da imensidão de migrantes que aportavam à cidade de forma contínua buscando oportunidades de emprego e melhores condições de vida; que se instalaram inicialmente nas regiões identificadas como bairros operários e, posteriormente, nas favelas que começaram a crescer nas franjas do tecido urbano. A metropolização se efetiva, por fim, pela agregação das cidades menores do

entorno, costuradas em posições periféricas à serviço da capital (ARRUDA, Op. cit., p. 54-56). Como fenômeno distintivo, a metrópole estimulará a fragmentação contínua de gêneros artísticos, instituições e correntes de pensamento que serão orientadas pelas suas próprias referências, na construção de tradições específicas, conferindo uma noção de modernidade mais impessoal, que superou a necessidade de vinculação (ao menos explícita) a lideranças centrais. Com essas características, São Paulo se configura em uma formação cultural ao mesmo tempo opositora e alternativa ao modelo hegemônico do governo federal que, tendo sido vencida inicialmente pela legitimação nacional de um modelo autoritário e de desenvolvimento centrado no Estado nos anos 1930, ressurgiu na segunda metade da década de 1940, oferecendo ambiente favorável para a acomodação das forças produtivas e políticas que se reconfiguravam ao final da Segunda Guerra. Ajustado à realidade nacional, o ideal democratizante redivivo é legitimado pelo retorno de Vargas à presidência em 1951 pela via eleitoral, e que será preservado pelo mesmo até 1955, quando comete suicídio face à oposição acirrada que lhe foi oferecida pela União Democrática Nacional (UDN), por meio de Carlos Lacerda.

Por outro lado, mesmo tendo a cultura se aberto ao empreendimento privado, casos como o do cinema, cujo circuito é determinado pela posse de recursos tecnológicos mais sensíveis às configurações internacionais, o Estado continuou sendo fortemente mobilizado como árbitro em favor do circuito nacional. Com o restabelecimento da democracia em 1946, a Câmara dos Deputados realizou debate prolongado a respeito da regulação da atividade cinematográfica. A partir do PL 879 de Jorge Amado, que seria modificado outras quatro vezes na década de 1950, houve franca disputa entre produtores e exibidores, e entendimentos foram alcançados sobre a organização da cadeia produtiva do cinema, e sobre como o Conselho Nacional do Cinema poderia arbitrar os interesses. Getúlio Vargas, no entanto, ao retornar à presidência, ignorou essas discussões e convidou Alberto Cavalcanti, ainda produtor-geral da Vera Cruz, para apresentar ideias que pudessem subsidiar a criação não de um Conselho, mas de um órgão subordinado ao Ministério da Educação, que teria o nome de Instituto Nacional do Cinema (INC).

Diferente dos períodos anteriores, a oposição à Vargas no parlamento passou a acusar abertamente o descompasso da proposta com os debates que vinham se dando, argumentando que o governo se aproveitava do prestígio e da boa-fé de figuras como Alberto Cavalcanti, Vinícius de Moraes, e outros (SIMIS, Op. cit.). Para estabelecer melhor negociação com esses grupos, Vargas converteu em decreto uma reivindicação específica que acompanhava a discussão, do estabelecimento de cotas de exibição para os filmes nacionais. Com o Decreto nº 30.179/ 51 passaram a vigorar cotas na proporção de 1 filme a cada 8 estrangeiros. Na primeira

metade da década de 1950 foram realizados ainda duas edições do “Congresso Paulista de Cinema Brasileiro”, em 1952 e 1953, oportunidade em que a criação do INC pode ser amplamente discutida, pressionando e oferecendo subsídios à sua tramitação no legislativo, a qual, no entanto, ficou enalhada no Senado até 1963. Junto com as questões intrínsecas da cadeia cinematográfica nacional, esses debates se debruçaram na busca por soluções que equacionassem o desenvolvimento do cinema brasileiro de maneira harmonizada à presença do cinema norte-americano. Por um arranjo cambial da época aplicado à remessa de lucros para o exterior, concebido para alavancar a atração de investimento estrangeiro como um todo, o cinema estrangeiro acabou beneficiando-se largamente.

Conforme denúncias de Cavalheiro Lima, o Brasil, até 1953, subvencionou a produção cinematográfica estrangeira ao permitir que as remessas fossem realizadas ao câmbio oficial, isto é, à taxa de Cr\$ 18,82, enquanto no câmbio livre a taxa chegava a Cr\$ 35,00. Na verdade, não se trata de subvenção ao cinema estrangeiro, pois as remessas de todos os investimentos estrangeiros no país eram realizadas ao câmbio oficial. No entanto, conforme a Lei n. 262/48, com exceção dos gêneros alimentícios de primeira necessidade, do cimento e dos produtos farmacêuticos, enquanto os outros ramos industriais eram protegidos pelo regime de licença da Cexim, restringindo as quantidades importadas, as licenças destinadas à importação de filmes nunca foram negadas, provocando um excesso de oferta que, por sua vez, permitia a redução de preços. (GOMES *apud* SIMIS, *ibid.*).

Apesar de esta discussão ter se iniciado ainda no início da década, o subsídio ao capital estrangeiro somado ao congelamento de preços no mercado local exerceram pressão e colocaram limites ao sonho dos grandes estúdios, em que pesem as responsabilidades dos empreendedores, como Zampari, que, não obstante avistava essa configuração macroeconômica devido à sua posição de industrial, ainda assim se lançou no torvelinho da liberalização que remodelava São Paulo e o Brasil sonhando elevar a produção cinematográfica a um patamar internacional. O debate pela criação do INC e as questões tarifárias seguiriam até a metade dos anos 1960, e outras escolas como o Cinema Novo ocuparam posição nesta cena, de maneira radicalmente diversa da grandiloquência dos estúdios, mas não menos interessadas nas discussões e na ação do Estado.

A liderança de Juscelino Kubitschek (1956 – 1961) na atração de indústrias, no avanço em obras de infraestrutura na área de energia e de estradas, na realização de inúmeras obras públicas, como a construção de Brasília, na preocupação com a inclusão produtiva da região nordeste ao final do seu mandato, e a conservação de uma grande percepção de liberdade nesse período, fizeram com que hoje, em retrospecto, seu governo seja celebrado como exitoso em razão de tudo o que se produziu naquele período, mesmo que com isso o Estado nada tivesse a ver. *Bossa Nova, Cinema Novo, Teatro Oficina*, romances lançados, tornaram-se símbolos de um país livre, aberto à modernidade e à inserção internacional soberana que coroam a figura de

Kubitschek para o senso comum como uma espécie de grande patrono da cultura moderna, dada a simpatia geral que demonstrava por esses movimentos, à proximidade que cultivou com círculos artísticos, e à aposta pessoal que fez no projeto de Brasília e na consagração de uma arquitetura e um urbanismo inovadores. Entretanto, à exceção do fomento à arquitetura nacional, acompanhada de seus circuitos complementares (paisagismo, decoração de interiores, artes plásticas) não se encontra material relativo ao empreendimento de ações relevantes de fomento direto à cultura por parte do seu governo em âmbito nacional, ao passo em que se celebra o clima propriamente “cultural” do mesmo, principalmente pela expansão do rádio e da TV que havia sido inaugurada há poucos anos.

A ideia de uma ação de investimento estatal na produção artística, descontadas as instituições criadas anteriormente e que se mantinham em funcionamento, como o SPHAN e os serviços de radiodifusão e cinema educativos, só voltaria a ser cogitada à margem da agenda governamental. Na configuração deste período, em que a cadeia de interdependências colocava à indústria cultural nascente – mormente a televisão – o papel de criar um novo mercado de postos para o pessoal e as produções de outras linguagens, como a dramaturgia, a música, e aproveitar a estrutura pré-existente dos teatros físicos e salas de cinema que passaram a sediar as transmissões, o primeiro esboço de uma ação governamental direcionada à viabilização da fruição cultural em regiões do país menos favorecidas por essa efervescência começaria no breve governo de Jânio Quadros e continuaria no governo João Goulart, até que sobre esse último sobreviesse o golpe militar.

Entre 1961 e 1964 houve a experiência do Conselho Nacional de Cultura, recriado por Jânio Quadros através do Decreto n. 50.293, de 23 de fevereiro de 1961, em moldes mais ampliados em relação à proposta esboçada por Capanema durante o Estado Novo. A respeito desse período, Lilian Araripe Lustosa da Costa (2012) descreve como a sua composição era mais diversificada, contando com seis comissões temáticas, composta por artistas e intelectuais consagrados nos períodos anteriores em suas áreas. O que a composição deste colegiado permitirá ver é uma guarida formal oferecida para praticamente todos os atores culturais relevantes das elites artística e intelectual pré-existentes. De figuras “estadonovistas”, a socialistas e comunistas, à elite intelectual e industrial de São Paulo<sup>29</sup>. Se alguns dos ativistas

---

<sup>29</sup> Comissão Nacional de Literatura: Alceu Amoroso Lima, Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade, Belarmino Austregésilo de Athayde (presidente), Antônio Cândido de Melo e Souza e Mário Pedrosa; Comissão Nacional de Artes Plásticas: Francisco Matarazzo Sobrinho (presidente), Augusto Rodrigues, Geraldo Benedito Gonçalves Ferraz, Lívio Abramo e Oscar Niemeyer; Comissão Nacional de Cinema: Flávio Tambellini (presidente) Antonio Moniz Viana, Rubem Biáfara, Francisco Luiz de Almeida Sales e Lola Brah; Comissão Nacional de Teatro: Clóvis Garcia (presidente), Alfredo Mesquita, Cacilda Becker, Nelson Rodrigues e Décio de

culturais, como Mário de Andrade, foram colhidos por desfechos trágicos, esses períodos seguintes permitem ver um movimento de abertura gradativa da estrutura do Estado para o acolhimento de artistas e intelectuais que conquistarão posições importantes na disputa e definição acerca da arte e cultura legítimas. Para além das contendas circunstanciais, o espaço social desses produtores de bens simbólicos é muito mais marcado pela incorporação final dos seus membros que, em declínio de poder, poderão ser reposicionados ao lado de antigos rivais, em um processo de adensamento.

Tanto no estudo de Costa, como no de Monike Garcia Ribeiro (2007) chama a atenção o fato de que a coordenação de tal colegiado tenha recaído sobre a figura de Paschoal Carlos Magno, reconhecido por suas inovações no meio teatral, mas que não possuía registro de maior participação nas agitações de outros círculos, tendo ocupado antes no governo de Juscelino Kubitschek uma função de assessoria para fins culturais. Sua carreira registra que após vivência no exterior, investiu na ideia de profissionalização do teatro, sendo em alguns estudos visto como primeiro diretor de teatro do país. Fundador do Teatro do Estudante do Brasil (1938) ainda no Estado Novo, notabilizou-se pela itinerância para regiões mais afastadas do eixo Rio-São Paulo, e pela criação de um festival que reunia centenas de jovens participantes (COSTA, Op. cit.). No bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro, criou em sua casa o que é compreendido como primeiro teatro-laboratório desse gênero, o Teatro Duse (1952)<sup>30</sup>. Os registros do período em que esteve à frente do CNC como seu Secretário, entre 1962 e 1964, revelam uma atuação altamente personalizada, que possuiu liberdade para formular iniciativas itinerantes, nos moldes do que havia feito com o teatro, mas abarcando outras linguagens. Esse raciocínio esboçou a primeira feição da ideia de “artes integradas”, ideia-força que viria a marcar o modo de o Estado promover políticas de cultura pelas décadas seguintes. Sua iniciativa mais emblemática, a “Caravana da Cultura”<sup>31</sup>, seria replicada como Barca da Cultura pela FUNARTE durante o regime militar, e, décadas depois, durante o governo Silva.

---

Almeida Prado; Comissão Nacional de Música e Dança: José Cândido de Andrade Muricy (Presidente), Otto Maria Carpeaux, Eleazar de Carvalho, Heitor Alimonda e Edino Krieger; Comissão Nacional de Filosofia e Ciências Sociais: Djacir Menezes, Sérgio Buarque de Holanda, Dom Clemente Isnard, Euríalo Canabrava e Gilberto Freyre (COSTA, p. 4).

<sup>30</sup> Disponível em CEDOC/ FUNARTE. Acessado em 10/09/2015.

<sup>31</sup> Em 1962, a primeira Caravana da Cultura mobilizou 256 participantes, em oito ônibus, seis automóveis, dois caminhões, toneladas de livros e discos, e uma kombi com exposição. A *Caravana* atravessou Rio de Janeiro, Minas Gerais, Bahia, Sergipe e Alagoas. Participaram os Teatros de Estudantes do Paraná, Brasília, Goiânia, o Quinteto da Villa-Lobos, os grupos de dança da Escola Leda Iuqui, Toni Petzhold, o Conjunto Internacional Gaúcho de Folclore. Os registros informam mais de 274 espetáculos em praças, igrejas, escolas, orfanatos, asilos e colégios. Disponível em <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/paschoal-carlos-magno/embaixador-da-cultura>. Acessado em 10/10/2010.

Magno é um dos primeiros responsáveis pela noção de “democratização da cultura”, compreendida como medida de popularização do acesso a uma experiência de fruição artística geral, não restrita a uma linguagem. Diferentemente de Mário de Andrade, que pretendia associar a este termo um propósito político mais amplo, coadunado com sua atuação no Partido Democrático paulista, em Magno a ideia de democratização possui um efeito mais pragmático, abrigando, de forma declarada, a pretensão de solucionar uma desigualdade no acesso ao consumo de bens artísticos e, de forma não-declarada, criando uma narrativa que alimentaria o corporativismo artístico em busca do mecenato estatal. Na sua experiência da *Caravana* é perceptível o movimento de “levar cultura” à população que, acreditava-se, não possuía o hábito de consumir bens culturais, especialmente os legitimados pelos grupos dominantes. Com o passar do tempo, esta noção acumulou críticas dos agentes que questionarão, no Brasil e no mundo, a legitimidade desse estatuto sagrado da arte, como uma prática intrinsecamente boa que deve ser partilhada com o maior número de pessoas possível. Contudo, no contexto desta análise, interessa refletir sobre uma prática cultural que, mesmo sendo nos dias atuais rotulada como elitista (TURINO, 2010), no início da década de 1960 surgia como formação alternativa ao modelo predominante de equacionamento da produção cultural por meio da indústria cultural nascente, baseada na TV, no rádio, na indústria fonográfica, e nos circuitos próprios de cada linguagem, como os museus de arte moderna em São Paulo e no Rio de Janeiro, e as casas de espetáculo localizadas nos centros urbanos emergentes.

Nesta disposição de reivindicar uma ação compensatória do Estado, Magno não poupava críticas à situação do CNC, expondo ao titular do Ministério de Educação e Cultura (MEC) da época, Roberto Lyra, a precariedade do colegiado, que, apesar de assumir um caráter formal mais complexo, não dispunha de recursos que lhe assegurassem efetivo funcionamento. Atas do Conselho, no entanto, registram autorizações de outro Ministro, Paulo de Tarso, para que o CNC apoiasse financeiramente iniciativas (COSTA, p. 8). As atribuições desse Conselho demonstram como, além de representativo, ele estabelecera um canal direto junto à Presidência da República para a o encaminhamento de sugestões de políticas. Da mesma forma, esteve sob a responsabilidade desse colegiado a realização de um “mapeamento cultural do Brasil”, e de fomentar o surgimento de conselhos estaduais de cultura.

Em comparação com o seu arranjo anterior, esta segunda versão do Conselho Nacional de Cultura apresenta um princípio inovador de autonomia na formulação de propostas, e mesmo na sua realização, ainda que em caráter experimental. Em termos institucionais, surgem neste período as primeiras câmaras temáticas, que permitem aos seus participantes tratarem de suas questões específicas. Apesar de ser um órgão criado por nova legislação, sua composição conta

com muitos dos *notáveis* recrutados pelo Estado Novo e pelos círculos da segunda fase do modernismo em São Paulo.

### 1.1.3. Regime militar: circuitos artísticos, guerra contra a indústria cultural

Em 1º de abril de 1964 se deu a supressão da democracia no país, com a derrubada do presidente João Goulart e o cancelamento das eleições que deveriam acontecer em 1965. Resultado da longa disputa que se abriu entre uma parcela das forças armadas politicamente alinhada à UDN e Jango, desde a renúncia de Jânio Quadros, em agosto de 1961, diferentes arranjos foram criados no sentido de acomodar os intentos golpistas e encontrar soluções que fortalecessem a legitimidade do mandato em vigor, obtido ademais pelo voto direto para Vice-presidente<sup>32</sup>. A adoção do parlamentarismo após a Campanha da Legalidade que defendeu o direito de Goulart assumir, e a articulação pela volta do presidencialismo referendada por um plebiscito em 1962 não foram suficientes para se chegar a uma conciliação, e tampouco à derrota definitiva das forças conspiradoras. Efetivado, o golpe contou com apoio popular nos centros urbanos do país que viam sua condição econômica piorar, e eram insufladas por organizações do espectro conservador da época, como a fração dominante da Igreja Católica, associações e lideranças empresariais, a lutarem contra o alegado risco de instauração de um regime comunista como se dera em Cuba<sup>33</sup>.

Neste contexto, a ditadura instaurou-se com duas feições. Em um primeiro momento, no governo de Humberto Castello Branco (1964 – 1967), como um período marcado pela presença ainda marginal de práticas coercitivas, como a censura e a tortura. Com um discurso que se comprometia com a realização de novas eleições no ano seguinte, Castello Branco costuma ser retratado como alguém de certa forma preocupado em mitigar a censura que começava a ser imposta a publicações e encenações. Neste sentido, Elio Gaspari (2002) recupera uma correspondência de Castello Branco a Ernesto Geisel, Chefe de seu Gabinete Militar, em que advertia sobre essas atividades, como se deu com a prisão de Ênio Silveira, editor da *Civilização Brasileira*:

Por que a prisão do Ênio? Só para depor? A repercussão é contrária a nós, em grande escala. O resultado está sendo absolutamente negativo. (...) Há como uma preocupação de mostrar que 'se pode prender'. Isso nos rebaixa. (...) Apreensão de livros. Nunca se fez isso no Brasil. Só de alguns (alguns!) livros imorais. Os resultados são os piores possíveis contra nós. É mesmo um terror cultural. (GASPARI, 2002).

---

<sup>32</sup> João Goulart (PTB) ocupava a vice-presidência do país pela segunda vez, tendo sido eleito para este cargo em 1955, com 3,5 milhões de votos (44,25%) dos votos, e em 1960, com 4,5 milhões (36,1%).

<sup>33</sup> A preocupação sintetiza a disputa mais ampla que ocorria no cenário internacional do pós-guerra, entre os Estados Unidos e a União Soviética.

Por outro lado, independente à sensibilidade que pudesse existir em membros isolados, por tratar-se de um movimento fundado na sublevação de oficiais contra a ordem estabelecida, em acordo com as frações conservadoras da sociedade e com a parcela da classe política que acreditava poder lograr vantagens com isso, o Golpe de 1964 trouxe na sua origem o princípio da quebra da hierarquia, resultando em um estilhaçamento definitivo das próprias forças armadas em grupos com ideias e modos de ação autônomos que vieram a se aprofundar pelos 15 anos seguintes.

Essa ponderação a respeito da figura de Castello, no entanto, permite que se investigue o quanto a sua preocupação pessoal em não humilhar abertamente o meio cultural possibilitou um canal de negociações entre o regime recém-instalado e uma parcela da classe artística e intelectual. Com esta configuração, e na esteira das ações racionalizadoras adotadas na administração federal, o Conselho Federal de Cultura (CFC) foi criado através do Decreto-Lei nº 74, de 21 de novembro de 1966, em um período no qual o regime buscava estabelecer a coordenação do governo central sobre diversos assuntos<sup>34</sup>. Resultado de uma comissão criada pelo governo para analisar a questão da cultura, o CFC foi instalado pelo Decreto-Lei nº 60.237, de 17 de fevereiro de 1967.

Em comparação com os conselhos anteriores e os que serão criados em seguida, o CFC foi o conselho técnico que recebeu o maior número de atribuições executivas. Ou seja, de recursos à disposição e de autonomia para conceber e implementar ações. Essas atribuições, ao mesmo tempo em que lhe deu condições para desenvolver um trabalho de coordenação pioneiro junto aos governos estaduais e municipais, também gerou conflitos crescentes a partir do final da década com a burocracia especializada que começou a se formar, paralelamente, no interior do Ministério da Educação e Cultura.

As informações a respeito do funcionamento do CFC utilizadas nesta pesquisa têm como principal referência os artigos de Lia Calabre (2006, 2008) que analisam os dados sobre esse órgão publicados desde 1967 pela *Revista Brasileira de Cultura* e, a partir de 1971, pelo *Boletim do Conselho Federal de Cultura*. A publicação possuía três seções fixas - "Estudo e Proposições", "Pareceres" e "Atas" (das sessões plenárias e extraordinárias). Junto com esses dados, as características institucionais da política cultural promovida pelo Estado nas décadas

---

<sup>34</sup> No mesmo mês foram criados o Conselho Nacional de Turismo (Decreto-Lei nº 65), o Instituto Nacional de Previdência Social – INPS (Decreto-Lei nº 72), e o Instituto Nacional do Cinema que se debatia desde a década anterior (Decreto-Lei nº 43). Também foram reorganizados o Banco Nacional de Crédito Cooperativo (Decreto-Lei nº 60) e o Sistema Nacional de Seguros Privados (Decreto-Lei nº 73).

de 1960 e 1970 são também analisadas à luz dos conflitos vivenciados pelo CFC, com destaque para os estudos de Gabriel Cohn e Sergio Miceli (1984).

Segundo o Decreto nº 74/66, as duas principais ações do CFC deveriam ser a elaboração do Plano Nacional de Cultura e o estímulo à criação de conselhos de cultura nos estados. Entre as atribuições desse órgão constavam ainda a responsabilidade de formular a política cultural nacional; articular-se com os órgãos estaduais e municipais (via conselhos ou secretarias estaduais de cultura); reconhecer instituições culturais; manter atualizado o registro das instituições culturais; conceder auxílios e subvenções; promover campanhas nacionais e intercâmbios internacionais. Junto com essas atribuições, o CFC assessorava o ministro de Estado de Educação e Cultura e recebia uma dotação orçamentária que lhe permitia executar ações e projetos próprios e conceder apoio financeiro às solicitações que recebia de todo o país, por parte de instituições culturais públicas e privadas, na forma prevista pelo Artigo 2º, alínea “e”, do Decreto-Lei nº 74:

Conceder auxílios às instituições culturais oficiais e particulares de utilidade pública, tendo em vista a conservação e guarda do seu patrimônio artístico e biográfico e execução de projetos específicos para a difusão da cultura científica, literária e artística. (BRASIL, 1966).

Como observado inicialmente, nenhum dos outros conselhos técnicos criados pelo Estado após o CFC veio a ter atribuições executivas tão expressivas. Calabre comenta que o Ministério da Educação e Cultura não possuía, à época, qualquer agência executiva interna dedicada aos assuntos culturais. Até à criação do Departamento de Assuntos Culturais – DAC, por meio do Decreto 66.967 de 27 de julho de 1970, o CFC cumpria essas funções. (CALABRE, 2008: p. 9). Por outro lado, como se poderá ver, o CFC dispunha de mecanismos ideológicos de controle no próprio processo de escolha dos seus membros, de forma a assegurar o seu alinhamento com o regime nascente.

A sua composição era semelhante à do Conselho Federal de Educação (CFE), constituído por 24 membros. Como veio a ser reproduzido e ampliado nas estruturas criadas posteriormente, o CFC era dividido em quatro câmaras: artes, letras, ciências humanas, patrimônio histórico e artístico nacional. A essas câmaras se somava uma comissão de legislação e normas, que não possuía membros próprios, mas recorria às demais câmaras para proferir os seus pareceres. O número de conselheiros por câmara variava de cinco a seis. Quanto à forma de preenchimento, não estava previsto qualquer forma de indicação setorial, o que somente foi incorporado pelas experiências posteriores já ocorridas em cenários democráticos. No modelo do CFC, combinaram-se a autoridade presidencial e a distinção dos seus membros. Ou seja, os membros eram incorporados ao Conselho mediante a nomeação do Presidente da República para

mandatos de seis anos, sendo permitida uma recondução, sem qualquer tipo de avaliação objetiva sobre as suas qualificações. Em termos formais, os três requisitos para o ingresso no CFC eram: a) ser uma “eminência” da cultura brasileira; b) ser reconhecidamente idôneo e c) ser representante das diversas artes, letras e ciências humanas.

A esse respeito, Maria Madalena Diégues Quintella (1984) realizou um estudo sobre a formação da elite cultural do país, a partir da observação das práticas de admissão adotadas pela Academia Brasileira de Letras, pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e pelo Conselho Federal de Cultura. A autora constatou como o trânsito intenso existente entre os membros dessas três organizações permite que sejam destacadas três qualidades que comporiam o perfil das personalidades atuantes nas organizações estudadas: a representatividade regional do indivíduo, a sua formação e experiência diversificadas e a recorrência do mesmo indivíduo em uma ou mais das três organizações.

Não temos, no caso em questão, um grupo formado a partir do Conselho Federal de Cultura, outro da Academia Brasileira de Letras e outro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro que estabelecessem entre si algum tipo de competição. O que encontramos de fato é um mesmo grupo que, com pequenas diferenças de acordo com a especificidade da instituição, se repete, se faz presente e se perpetua nas três instituições analisadas. (QUINTELLA, 1984: p. 118).

Para demonstrar esse intercâmbio, Quintella identifica que, dos vinte e seis membros do CFC, sete pertenciam à Academia Brasileira de Letras, cinco pertenciam ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e cinco pertenciam a essas duas organizações, simultaneamente, totalizando 17 membros, ou 65,38% do total do Conselho (p. 120). Importante destacar como a elite cultural estabelecida em organizações mais antigas e conservadoras ocupa mais da metade dos assentos instituídos pelo CFC, o que lhe confere um papel relevante sobre a agenda da instituição, mas, ao mesmo tempo, a diversificação da representação prevista no desenho do Conselho Federal de Cultura não permite que essa elite seja exclusiva, como na ABL e no IHGB. Os demais membros são intelectuais (Gilberto Freyre, Cecília Maria Westphalen), mas também oriundos da crítica artística (Clarival do Prado Valladares e José Cândido de Andrade Muricy), do teatro (Sábato Magaldi), da literatura (D. Marcos Barbosa, Gustavo Corção), das ciências naturais (José Cândido de Mello Carvalho) e do magistério (Irmão José Otão). Assim como os membros da ABL e do IHGB, a maioria dessas personalidades também era alinhada ao pensamento católico conservador<sup>35</sup>. Em períodos seguintes também seriam incorporados paisagistas (Roberto Burle Marx) e juristas (Raymundo Faoro).

---

<sup>35</sup> Os membros do CFC oriundos da Academia Brasileira de Letras e do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro foram: Afonso Arinos de Mello Franco (ABL e IHGB), Francisco de Assis Barbosa (ABL e IHGB), Josué

A representação regional não era uma regra, mas se efetivou como um requisito informal de ingresso e se reflete na valorização do local de origem do membro, enaltecido nos discursos. (QUINTELLA, 1984: p. 127). No que diz respeito à sua composição, o CFC constrange essa elite cultural a agregar-se em duas direções: pela representação de diferentes linguagens artísticas e pela representação das diferentes regiões do país. Este ponto é importante de ser iluminado porque, como se verá no caso da Comissão Nacional de Incentivo à Cultura criada nos anos 1990, a ideia de existir um colegiado responsável pela ação do Estado na cultura acaba por trazer para dentro desse tipo de órgão pressões democratizantes por representações pluralistas, que fatalmente se chocam com a premissa elitista deste tipo de espaço.

A partir do que hoje se entende como fase de endurecimento total do regime em dezembro de 1968, com a adoção do Ato Institucional nº 5, a ambivalência da relação entre governo militar e o meio cultural alcançou o seu ponto máximo. Logrando êxito econômico crescente, a ditadura alcançou nesse período seu intento de aniquilar a elite que havia se formado no período de 1946 a 1964, guiada por um ideal de criação de mercado interno diversificado, incluindo o de bens culturais, malgrado o fizesse com grande concentração de recursos na região Sudeste. Ao avançar com o golpe, os militares tinham contado com o suporte financeiro e ideológico de grupos empresariais que enxergavam no regime uma oportunidade de obter sucesso para suas estratégias, de maneira que o livre-mercado então caracterizado não proporcionaria, como no caso da aviação (SASAKI, 2005). Entretanto, a partir do AI-5, o que se viu foi um avanço ainda mais intenso dos militares sobre a parcela da elite formada no período anterior que preservava uma posição de liberdade crítica ao regime, e mesmo da fração conservadora de outrora que se via no direito de reclamar publicamente, e que acreditavam ter os militares a seu serviço.

Até então atuando por meio de uma censura seletiva, que prendeu e processou jornalistas, a ditadura ainda não havia se lançado sobre a intimidação física dos proprietários dos grandes veículos, como fez em 1969 com Niomar Moniz Sodré Bittencourt, proprietária do *Correio da Manhã* e principal figura na criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1949 (GASPARI, 2002). A censura institucionalizada que passaria ocupar grandes redações, como a do jornal *O Estado de São Paulo*, foi acompanhada de forte investimento no fortalecimento de novos grupos totalmente comprometidos com o regime, como o Sistema Globo de Comunicações (Ibid.) e da prisão de artistas que em seguida partiram para o exílio.

---

Montello (ABL e IHGB), Pedro Calmon (ABL e IHGB), Adonias Aguiar Filho (ABL), Miguel Reale (ABL), Otávio de Faria (ABL), Deolindo Couto (ABL), Vianna Moog (ABL), Odylo Costa Filho (ABL), Herberto Sales (ABL), Rachel de Queiroz (ABL), Manuel Diegues Junior (IHGB), Artur Cezar Ferreira Reis (IHGB), Renato Soeiro (IHGB), Djacir Lima Menezes (IHGB) e Raimundo Moniz de Aragão (IHGB). (QUINTELLA, *op. cit.*).

Sob este cenário, o Conselho Federal de Cultura continuou a atingir resultados expressivos, mas viu surgir uma burocracia cultural baseada no próprio Ministério da Educação que passou a diminuir gradativamente a participação deste colegiado nas ações federais de fomento às artes. No que diz respeito à expansão dos conselhos estaduais de cultura, no momento em que o CFC iniciou os trabalhos, somente dois estados – Guanabara e São Paulo – possuíam conselhos estaduais de cultura. Em 1971 o país passou a contar com conselhos estaduais de cultura em 22 estados. De acordo com Calabre, a política utilizada pelo CFC para estimular a criação de conselhos regionais era a de implementar o máximo de medidas e de projetos através de parcerias e convênios que tinham como pré-condição a existência de órgãos de cultura locais, em especial de conselhos. (CALABRE, 2006: p. 84). Na maioria dos casos de financiamento, o Conselho adotou a política de exigir contrapartida dos órgãos de cultura locais de no mínimo 50% do valor total solicitado ou de valor igual ou superior ao por ele alocado.

O Boletim número 5, de janeiro/março de 1972, contém a reprodução de um artigo publicado no Correio do Povo, em 31/03/72, com um balanço dos atos do ano de 1971, que oferece uma ideia da dimensão das ações implementadas pelo CFC no período. Em 1971, passaram pelo conselho 210 processos, dos quais 64 foram aprovados para convênio, 30 aprovados simplesmente, 50 diligenciados e os demais negados ou arquivados. (p. 85). No Capítulo 3 que apresentou a dinâmica interna do Mecenato a partir de 1992, foi destacada a existência de um modelo de diálogo entre a CNIC e os produtores culturais por meio de diligências, como as localizadas neste ponto.

Os seis estados mais contemplados com verbas em 1971 foram: Guanabara - 41,78%; Pará - 10,96 %; Minas - 9,52%, São Paulo - 7,58%, Pernambuco - 6,83% e Rio Grande do Sul - 5,87%. Tais números demonstram uma concentração no estado da Guanabara, antiga capital Federal, que ainda era a sede de muitos dos órgãos federais de cultura, inclusive do próprio CFC. A verba total gasta em 1971 foi de Cr\$ 2.618.200,00.

Tabela 1 - Distribuição dos convênios firmados pelo Conselho Federal de Cultura em 1971 por área

<b>Câmara</b>	<b>Nº de processos</b>	<b>Valor Cr\$</b>
Artes	96	747.530,00
Letras	65	781.190,00
Ciências Humanas	29	726.980,00
Patrimônio	58	362.500,00
Legislação e normas	41	-

Fonte: Boletim do Conselho Federal de Cultura, nº 5, jan/ mar. 1972. In: CALABRE Op. cit.

Entretanto, com o surgimento de uma burocracia especializada no interior do Ministério da Educação e Cultura, os recursos repassados ao CFC começaram a declinar. Este tipo de atendimento passou a ser realizado, em 1973, pelo Departamento de Atividades Culturais através do Programa de Ação Cultural (PAC), na gestão de Jarbas Passarinho.

Tabela 2 - Verbas do Conselho Federal de Cultura

<b>Exercício</b>	<b>Valor</b>
Auxílio de 1967 (programa de emergência)	Cr\$ 893.346,92
Auxílio de 1968	Cr\$ 4.000.000,00
Auxílio de 1969	Cr\$ 3.902.100,00
Auxílio de 1970	Cr\$ 3.372.006,00
Auxílio de 1971	Cr\$ 2.552.900,00
Auxílio de 1972 (em votação no Congresso)	Cr\$ 1.717.000,00

Fonte: Boletim do Conselho Federal de Cultura, nº 5, jan/ mar. 1972. In: CALABRE, Op. cit.

Junto com a ampliação do número de conselhos estaduais de cultura e o apoio financeiro a projetos apresentados por instituições públicas e privadas de todo o país, o CFC se empenhou ativamente na construção de um *sistema nacional de cultura*. Com esta finalidade, o CFC convocou em 1968 a primeira reunião setorial ampliada da qual se tem registro no setor cultural, conhecida como 1ª Reunião Nacional de Cultura. Este encontro foi concebido para os representantes dos conselhos estaduais de cultura, das secretarias e dos órgãos de cultura estaduais e contou com a colaboração dos diretores da Biblioteca Nacional, do Instituto Nacional do Livro, do Instituto Nacional do Cinema Educativo, do Museu Histórico Nacional, do Museu Nacional de Belas Artes, do Serviço Nacional de Teatro, do Serviço de Radiodifusão

Educativa e da Diretoria do Patrimônio. Foram ainda convidados: o presidente do Conselho Federal de Educação, o Secretário Geral do MEC, o Inspetor Geral de Finanças do MEC, o Ministério do Planejamento, representantes dos territórios, membros da Comissão de Educação e Cultura da Câmara e do Senado, o prefeito do Distrito Federal, o representante do Departamento de Turismo do Distrito Federal e o Diretor do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores (CALABRE, 2006: p. 8).

A 1ª RNC desenvolveu um trabalho em duas direções: de baixo para cima, os conselhos estaduais deveriam levar diagnósticos sobre a situação da cultura em suas regiões, a partir de um questionário padronizado que o CFC concebeu para esse fim e remeteu aos estados. De cima para baixo, os conselhos estaduais deveriam receber instruções sobre a linha normativa adotada pelo Conselho Federal de Cultural, para que se fixasse, nas palavras de seu presidente, Josué Montello, “os pontos básicos de uma ação coordenada”, na qual competiria aos conselhos estaduais orientar o CFC sobre as demandas regionais e desempenhar um papel fiscalizador sobre a política nacional desenvolvida localmente. (p. 11).

Neste contexto surge o termo *Sistema Nacional de Cultura* que seria recuperado e implementado no governo Silva. Saltam aos olhos a replicação a partir de 2003 do *modus operandi* baseado na construção com estados e municípios das linhas de intervenção do Estado na cultura a partir dos parâmetros fornecidos pelo poder central, e no condicionamento das parcerias à prévia existência de um conselho de cultura, em que pese ser este um modelo de relação federativa comum a outras áreas sociais após a constituição de 1988.

Apropriado de suas funções executivas, o conselheiro Clarival do Prado Valladares apresentou neste encontro um projeto revelador da consciência o Conselho Federal de Cultura começou a formar entre os seus membros. Trata-se do projeto das Casas de Cultura.

Ao definir o papel das Casas de Cultura, Clarival do Prado Valladares afirma que elas seriam tanto “meios de projeção do universo no reduto do município” quanto um elo que liga e reflete “a pequena comunidade no outro extremo do mesmo universo”. O projeto estreitava os canais de relação entre diversos órgãos e níveis da administração cultural. (p. 12).

Não apenas a característica integradora do projeto apresentado por Valladares parece revelar que ele não é o resultado de uma única câmara setorial, mas o fato de ter continuado após o término da gestão de Josué Montello, sob a gestão de Arthur Reis (1969-1972) também é uma evidência do grau de aderência que essa noção sobre a cultura conquistou entre os membros do CFC. Diversamente do modelo das caravanas idealizado por Paschoal Carlos Magno no contexto do Conselho Nacional de Cultura, que, ademais, reproduzia e ampliava a própria experiência que ele havia adquirido com suas atividades do Teatro do Estudante do Brasil, aqui a ideia de um espaço físico permanente nas comunidades acrescentou à ideia de

“democratização da cultura” um componente menos efêmero e que foi incorporada às discussões sobre política cultural a partir de então.

Apenas no final da década de 1970, Mario Brockmann Machado, ex-diretor executivo da FUNARTE e subsecretário de cultura do MEC na gestão de Rubem Ludwig, considerou a proposta muito dispendiosa e preferiu que se criasse “agências de fomento” mais dinâmicas e ao alcance das comunidades (BOTELHO, 2001). Junto com as Casas de Cultura, o projeto de maior impacto proposto pelo CFC nesta ocasião foi o próprio Plano Nacional de Cultura (PNC), que o Decreto-Lei nº 74 o incumbia de formular. A partir deste ponto as relações entre este órgão e o Ministério da Educação e Cultura acentuaram a sua deterioração. “O CFC tentou aprovar, durante vários anos, o Plano Nacional de Cultura, como forma de garantir os recursos financeiros necessários para a implementação de políticas setoriais efetivas e não somente para a continuidade de ações pontuais, em geral em caráter emergencial”. (CALABRE, Op. cit.: p. 14).

Mas o Sistema Nacional de Cultura não foi implantado e a Política Nacional de Cultura, elaborada apenas em 1974, não solucionou a ausência crônica de recursos. Se, por um lado, o CFC contribuiu para a produção de um conceito norteador para a ação do Estado na área da cultura comumente partilhado entre os grupos artísticos e intelectuais que passaram a coexistir na sua esfera, por outro lado esse Conselho não conseguiu estabelecer uma coalizão suficientemente ampla – o que envolveria o próprio Ministério da Educação e Cultura – para ver adotada a sua proposta preferencial. Gabriel Cohn (1984) comenta as duas feições assumidas pela política nacional para o setor: a concebida pelo CFC – e que leva o nome de *Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura* – e a adotada pelo governo – denominada *Política Nacional de Cultura* (PNC).

Muitos estudos sobre a PNC procuram analisar o seu aspecto ideológico/ doutrinário para tentar associá-la a uma corrente teórica e, conseqüentemente, explicar a ação do regime militar a partir dessa corrente (SILVA, 2001). De maneira distinta, Cohn procurou se valer dos aspectos ideológicos que estariam expressos no documento final da PNC para demonstrar como a própria política cultural se encontrava carregada de paradoxos naquela conjuntura. As combinações “essencialista-instrumental” e “liberal-conservadoras” são categorias utilizadas pelo autor para, principalmente, ilustrar as disputas políticas que permearam a concepção da Política Nacional de Cultura dentro do próprio regime.

José Álvaro Moisés (2001) comenta que as políticas de intervenção cultural desenvolvidas pelo CFC foram intensificadas quando o governo Médici criou o Departamento de Assuntos Culturais – DAC, proporcionando um tratamento centralizado ao tema que fortaleceu o seu

reconhecimento no conjunto do governo. (MOISÉS, 2001: p. 30). Em 1973, sob a gestão do ministro Jarbas Passarinho, o DAC lançou o Programa de Ação Cultural, que forneceu as bases para a formulação da Política Nacional da Cultura no governo de Ernesto Geisel. A PNC desenvolveu, em 1975, uma nova estrutura de difusão cultural, com a criação da Fundação Nacional da Arte (FUNARTE), do Instituto Nacional de Música (INM), do Instituto Nacional de Artes Plásticas, da Empresa Brasileira de Filmes (EMBRAFILME), do Conselho Nacional do Cinema, do Conselho Nacional de Direito Autoral e da Campanha de Defesa de Folclore Brasileiro. Essas agências executivas surgiram em paralelo às políticas de preservação do patrimônio histórico e de museus, com o propósito de fomentar um mercado cultural nacional (à exceção do folclore), com a realização de eventos e o financiamento de projetos. Conferindo uma espécie de proteção dentro Estado por parte das frações econômicas conservadoras que nele se faziam representar, ações preexistentes, como as voltadas ao patrimônio histórico, teriam contado com a simpatia e defesa da parte de Severo Gomes, ministro da indústria de Ernesto Geisel e defensor da distensão do regime no sentido de uma transição para a democracia. A própria retomada da agenda de “mapeamento” da diversidade cultural em suas múltiplas manifestações comportamentais, encontrou eco na política industrial encabeçada naquele período, que acreditou na possibilidade de qualificar “indicadores culturais brasileiros” em condições de imprimir feições “autênticas” aos produtos industriais brasileiros. Esta noção de interação entre a cultura e a criatividade industrial como estratégia de desenvolvimento também estará presente na obra e na atuação de Celso Furtado à frente do Ministério da Cultura, entre 1986 e 1988.

A partir deste momento o Ministério da Educação e Cultura se tornou independente do CFC para desempenhar funções executivas. Por outro lado, o Conselho continuou a existir até 1991, quando então foi dissolvido pelo governo Collor. Relatos dos dirigentes desse período revelam o processo de desidratação ao qual se estava submetendo o conselho:

Eu ouvi gente do Conselho Federal de Cultura mas não oficialmente. Porque eu não queria levar o negócio para lá, oficialmente, o projeto, e o Conselho ou não aprovasse ou aprovasse e a seguir o ministro ou aprovasse o que o Conselho tinha desaprovado, ou não aprovasse o que ele tinha aprovado. Eu queria evitar o choque. (trecho de entrevista com o prof. Manuel Diegues Jr., ex-diretor do Departamento de Assuntos Culturais do MEC). (MICELI, 1984, p. 67).

O CFC desempenhou um papel pioneiro na organização do setor cultural em diferentes aspectos, com destaque para a produção de conhecimentos comuns entre os artistas e intelectuais que o compuseram sobre o que deveria ser enfrentado por uma política cultural abrangente. Depois da 1ª Reunião Nacional de Cultura, aqui analisada pelos registros levantados por Calabre, seguiram-se, a partir da segunda metade da década de 1970, o I

Encontro Nacional de Dirigentes de Museus (1975), o I Encontro de Secretários Estaduais de Cultura (1976), o I Seminário Nacional de Artes Cênicas (1979) e o I Encontro Nacional dos Artistas Plásticos Profissionais (1979). Essa sequência deixa claro que esse modelo de reunião pareceu funcionar como um instrumento de agregação vertical entre os atores desses segmentos, que a essa altura já usufruíam dos recursos destinados ao fomento para a produção artística através das agências executivas recém-criadas para este fim. (MICELI, Op. cit., p. 58)<sup>36</sup>.

Os resultados alcançados por esta formação concebida no interior de um regime autoritário que oferecia abertura ao estabelecimento de diálogos, e a parcela do meio artístico e cultural que se dispôs a isso, por um lado lograram avançar em uma noção de política nacional das artes, preocupada em conceber mecanismos que permitissem a inclusão de estados e municípios em iniciativas orquestradas pelo governo federal, por meio de suas organizações culturais. Contudo, esses esforços não conseguiram modificar substancialmente a lógica da indústria cultural pré-estabelecida, cujas empresas continuaram se orientado pelas determinações do mercado, em que pese a sua concentração territorial nas capitais e grandes cidades, e tanto quanto possível agiram no sentido de esvaziar esses espaços públicos recém-criados. Como assinala Miceli:

[...] o esvaziamento do INL nos últimos anos se explica, a rigor, pelas resistências cada vez mais orquestradas que os editores particulares e suas entidades corporativas oferecem diante de qualquer ameaça de uma eventual ampliação da presença governamental na indústria do livro. Isto significa que o trabalho ostensivo de “construção institucional” por parte do Estado ficou restrito, nos anos 70, àquelas áreas de mercado diminuto, e que por isso mesmo dependem de uma produção artesanal fortemente personalizada (música erudita, artes plásticas, teatro, cinema, etc.) (Ibid.).

Mesmo que o regime tenha adotado uma agenda para a cultura na qual procurou estabelecer a coordenação do governo central, a extensão deste projeto se limitou aos segmentos que não estabeleciam competição com a indústria cultural e com mercados privados mais bem sedimentados, como no caso do mercado editorial. Por outro lado, essas iniciativas do regime militar proporcionaram mais uma alternativa de renda aos artistas inseridos nos circuitos privados, e a exploração de veios então de pouco interesse, que, no caso das artes, contribuiu para a descoberta de talentos fora dos circuitos de consagração e que foram assimilados pela própria indústria, como se deu com o Projeto Pixinguinha no ramo fonográfico. Iniciado em

---

<sup>36</sup> Ganham relevo como figuras da burocracia cultural nascente neste período: 1 - Roberto Parreira, assessor técnico do MEC desde 1967, ex-assessor do gabinete do MEC, em seguida assessor do CFC, primeiro diretor-executivo da Funarte, tendo-se mantido no cargo até o final da gestão Portella; 2 - Irapoan Cavalcanti de Lyra, graduado pela Escola Brasileira de Administração Pública da Fundação Getúlio Vargas, onde também lecionou, especialista em finanças públicas, ex-diretor administrativo da Fundação Casa de Ruy Barbosa, e assessor da direção geral do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; 3 - Orlando e Carlos Miranda (Serviço Nacional do Teatro); 4 - Germano Blum (Funarte); 5 - Roberto Farias e Gustavo Dahl (Embrafilme).

1977 pelo produtor, poeta e vice-presidente da Sociedade Musical Brasileira (SOMBRAS) Hermínio Bello de Carvalho, este projeto foi encampado pela Funarte, inspirado na série de shows *Seis e Meia* realizada no Teatro João Caetano, no Centro do Rio de Janeiro, com espetáculos a preços populares. Sua realização apoiou nomes já conhecidos à época, como Ivan Lins, Nana Caymmi, Ademilde Fonseca (que se consagrou como *Rainha do Choro*), Edu Lobo, Jackson do Pandeiro, Clementina de Jesus, Maria Lúcia Godoy, Cartola, Frenéticas, Alceu Valença, Jards Macalé, além de iniciantes como Djavan, Marina Lima e Zizi Possi<sup>37</sup>. Essa parcela da classe artística também era objeto do controle da censura. Em depoimento, Alceu Valença dá relato da tensão existente:

Em Belém, depois da apresentação, fui tomar uma cerveja no bar em frente ao teatro. Já quase chegando no hotel, um cara me chamou dizendo que era da Polícia Federal e que tinha acabado de assistir ao meu show “subversivo”. Respondi que estava participando de um projeto do Ministério da Educação, Cultura e do Desporto e falei, me referindo ao ministro: “Vá falar com seu chefe, o Ney Braga”<sup>38</sup>.

Jards Macalé chegou a ser preso pela Polícia Federal em 1978 após um show do mesmo projeto em Vitória/ ES. Estava acompanhado de Moreira da Silva, e segundo seu relato, só foi solto com a intervenção do ministro Ney Braga.

Ressalvado o período de 1946 a 1960, no qual o Estado esteve mais a reboque das inovações culturais promovidas pelo mecenato privado, da Revolução de 1930 até o final do segundo período autoritário, em 1985, o Estado brasileiro atuou fortemente na estruturação de um campo cultural dedicado ao fomento das expressões artísticas e culturais que já se encontravam legitimadas pelos países ricos. Com isso, ganhou força permanente a noção dos círculos artísticos especializados como grupos que merecem tratamento e financiamento distintos uns dos outros. A política do livro será diferente da política para o teatro, as quais por sua vez devem diferir da política para as artes plásticas, para a música, para o cinema e o patrimônio histórico. O fracionamento identificado por Arruda na São Paulo dos anos 1950 perde a autonomia política que aspirou na sua origem, mas seus agentes levam o desejo por autonomia artística/criadora para dentro do próprio Estado, por meio dos conselhos que compõem. De maneira concomitante, ganha corpo uma nova ideologia de *ação integrada*, por meio de caravanas, casas de cultura e agências de fomento “multilinguagem”, como seria o caso da Funarte. Com a criação da Lei Rouanet nos anos 1990, essa tendência se consolidará sob o termo *artes integradas*.

<sup>37</sup> Disponível em <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervos/#pixinguinha>. Acessado em 01/08/2016.

<sup>38</sup> Disponível em <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/pixinguinha/pf-enquadra-macale-em-apresentacao-no-%E2%80%98pixinguinha%E2%80%99/>. Acessado em 01/08/2016.

Este repositório de práticas e ideias, como se verá, constituirá nos próximos anos o solo sobre o qual os profissionais da cultura construirão suas trajetórias, internalizando gostos e práticas culturais, integrando-se a redes de sociabilidade organizadas em torno dessas práticas e por elas sendo conformados.

#### 1.1.4. Nova República: ampliação e diversificação, novos circuitos e expressões culturais

A ditadura seguia em seu processo de autofagia, com a tentativa de enquadramento dos oficiais mais indisciplinados após anos de tortura, assassinatos e arbítrios de toda ordem, e com a adoção de medidas que criaram condições para a redemocratização do país, como o fim do AI-5 decretado em 13 de outubro de 1978, a restauração do *habeas corpus*, e o fim da censura prévia. No fomento às artes, começavam a ganhar espaço em 1973 e 1975 novas formulações a respeito do que deveria ser a ação do Estado na cultura, que combinavam um olhar sobre a espontaneidade popular da produção cultural, sem, no entanto, abrir mão do papel do Estado no seu fomento. Para Cohn, a concepção presente na *Diretriz para uma Política Nacional de Cultura* (DPNC) elaborada pelo CFC é reveladora dessa dicotomia:

Incorpora-se portanto a tradicional ideia conservadora do caráter espontâneo, e portanto rebelde a qualquer intervenção, do processo cultural, mas busca-se no mesmo passo recusar as concepções elitistas do tema... A ênfase no caráter espontâneo do processo cultural e nas suas fontes genericamente populares, expressa na preocupação pelo cidadão comum, tem aí a função de tornar dispensáveis as elites indesejáveis, mas abre o flanco às objeções liberais quanto à própria necessidade da presença estatal na área cultural. (COHN, Op. cit., p. 89).

Além da proteção ao patrimônio que se mantém à salvo de maiores inflexões, um novo termo é colocado neste debate, qual seja o “incentivo à criatividade”. Como se verá a partir de 1985, o termo criatividade terá grande importância na fundamentação do que será a política cultural da Nova República. Por fim, a ideia inicial de Paschoal Carlos Magno é cristalizada no conceito de “democratização da cultura”, entendida agora não mais apenas como um “levar cultura” no sentido literal de fomentar apresentações e exposições itinerantes, mas também como “apresentação ao povo pelos meios modernos de comunicação de massa das suas manifestações em todos os setores”. (Ibid., p. 91).

Essas ideias previstas na DPNC serão traduzidas no plano de ação que resultará na Política Nacional de Cultura (PNC) propriamente dita, em 1975, sob responsabilidade do governo e não mais do Conselho Federal. Neste novo documento, as elites que foram inicialmente consideradas dispensáveis, agora são levadas em conta na alavancagem de projetos e na estruturação de circuitos artísticos, embora por tempo limitado.

Uma pequena elite intelectual, política e econômica pode conduzir, durante algum tempo, o processo de desenvolvimento. Mas será impossível a permanência prolongada de tal situação”, mesmo porque “a plenitude e a harmonia do desenvolvimento só podem ser atingidas com a elevação da qualidade dos agentes do processo que a integram. (Ibid., p. 92).

A cultura continuará sendo “o meio indispensável para fortalecer e consolidar a nacionalidade”. Cohn procura demonstrar nos próprios aspectos ideológicos contidos no documento da PNC como a política era carregada de paradoxos. A combinação de características “essencialista-instrumental” e “liberal-conservadora” servem, ao mesmo tempo, para ilustrar as disputas políticas que permearam a concepção da Política Nacional de Cultura dentro do próprio regime. Esses paradoxos, ou apenas a grande confusão que se instalou em uma burocracia que estava lidando pela primeira vez com esse tipo de assunto escorregadio, sobretudo com um cenário autoritário vigente a constranger os termos que eram empregados, não deixam de ser o reconhecimento tácito de uma insuficiência do próprio regime militar, como configuração política, para se dar consecução à uma noção tão libertária de cultura que gradativamente reconhecia a necessidade de empoderar os próprios agentes culturais como sujeitos de sua produção.

Na realidade o texto é construído de tal modo que a combinação entre suas premissas e as exigências de intervenção que contempla conduz à beira do paradoxo de uma proposta antiestatizante a ser efetuada por um órgão estatal. O resultado é que se desemboca numa formulação de objetivos que é praticamente autodestrutiva, por conter um pressuposto imobilizador. (p. 93). [...] “ajudar a dar condições para que o povo exercite mais sua vocação artística nos seus diferentes aspectos”, já que ele “não pode intervir na arte, que é uma manifestação espontânea do povo”. (p. 94). No plano institucional a contrapartida disso é a progressiva autonomia que as decisões na área especificamente cultural ganham no MEC a partir do final da década. (p. 95). Não se trata mais de educar o povo para receber de volta o que já fez, como se queria em 1973, mas de incentivar as demandas de base e buscar responder a elas antes de tentar codificá-las em propostas formais sistemáticas. (p. 95). [...] Da subordinação do processo cultural a outros passa-se para a consideração de sua dimensão social, e chega-se à ideia de que, para fazer frente à sua dimensão propriamente cultural, cumpre considerar a política cultural naquilo que na maior parte da década de 70 era inexequível: precisamente a sua dimensão política. [...] numa concepção na qual se enfatiza (citando novamente Marcio D’Amaral) a “tomada de consciência do processo cultural” entendido como “conjunto de traços sociais dinâmicos”, e como tal independente de projetos do Governo. Trata-se, como se vê, de uma redefinição dinâmica do tema da espontaneidade do processo cultural, que coloca para um futuro próximo a questão política de até que ponto a política cultural pode ser espontânea. (p. 96).

Miceli entenderá que, na prática, assim como ocorreria em outros países, o mecenato estatal ofereceria amparo aos circuitos artísticos de público declinante, enquanto os empreendedores privados continuariam a investir nas atividades de maior rentabilidade. Na época em que produziu a sua análise, o autor relacionou como objeto preferencial da atividade empresarial “os fascículos, a televisão, as estações de rádio FM, discos, as fitas-cassete ou o vídeo-cassete destinado aos modernos meios de reprodução eletrônica”, as “máquinas culturais” adquiridas

pelas famílias norte-americanas (Ibid., p. 103). Este fenômeno é apontado para, ao mesmo tempo, destacar como a burocracia da cultura emergente chegou a um entendimento de total desprezo, e mesmo hostilidade, pelas tecnologias utilizadas pela indústria cultural.

*A Política Nacional de Cultura* identifica os meios de comunicação de massa como agências a serviço de interesses estrangeiros, incapazes de propiciar a constituição de linguagens “culturais” locais. Os teóricos da gestão Portella, por sua vez, preferem caracterizá-los como puro comércio, condição que leva a situá-los no campo da antiarte. A “cultura de massa” é algo puramente negativo, onde entram “elementos que não são puramente simbólicos, artísticos nem culturais em sentido estrito”. (p. 108).

Por outro lado, vê-se neste mesmo período um entendimento crescente a respeito da cultura que visa dissociá-la da prática artística exclusiva, e incluir neste termo as inúmeras experiências cotidianas dos indivíduos. Neste caso, a cultura se torna toda a produção simbólica de um determinado coletivo. Expressões artísticas, de sociabilidade, rituais ou políticas se integram a esta definição mais ampla e podem ser apreendidas por meio do registro das realidades observadas e das suas particularidades.

Ao final do período autoritário, no governo Figueiredo, foram adotadas ações experimentais que se filiaram a essa noção “diversificada” da cultura, extrapolando também a noção folclórica de cultura popular, em direção à uma noção etnográfica mais abrangente. Eis a definição de *cultura* com a qual trabalharam as equipes envolvidas nos “projetos exemplares” das gestões de Eduardo Portella e Rubem Carlos Ludwig à frente do Ministério da Educação e Cultura:

Encontraríamos indicações do modo de sentir, pensar e agir em todas as práticas sociais: nas práticas que têm fim predominante de sobrevivência material (produção e circulação de bens, serviços e dinheiro); nas práticas com fim predominante de sobrevivência política (formas de organização e associação para obter e/ ou assegurar o poder); nas práticas que têm fim predominantemente de expressão ou representação (manifestações artísticas ou religiosas, etc.). Falávamos de práticas com fins predominantes e não exclusivos de algum aspecto porque sabíamos que cada uma delas expressa os aspectos de sobrevivência material, política e simbólica (BRANDÃO, 1981, p. 201, *apud* Miceli, Op. cit.).

As iniciativas da gestão Portella se distanciaram do estímulo à maior agregação entre os atores das diversas linguagens artísticas, ou entre governo federal, estados e municípios. Nesse período, tentou-se criar canais de diálogo entre o Estado e indivíduos e organizações que já não importavam à cultura sob o ponto de vista estritamente artístico, mas em razão de seus modos de vida.

Obviamente, essa iniciativa, como já se viu na análise de Cohn, parece ter ocorrido em um cenário impróprio, já que o tipo de mobilização pretendida demandaria do próprio governo que dispusesse de uma base social interessada neste tipo de interação com o regime. Associações de moradores, ONGs com finalidades diversas, núcleos partidários, etc., o que não parece ser o caso do governo Figueiredo, no qual praticamente todas as capitais se encontravam governadas

pela oposição. Passados quase trinta anos, contudo, o governo de Luiz Inácio Lula da Silva utilizou essa compreensão a respeito da cultura para implementar programas que atualmente subsidiam, precisamente, esse mesmo tipo de público, definido conceitualmente como *noção antropológica da cultura* (BOTELHO, 2001), muito semelhantes aos intencionados pelos “projetos exemplares”.

A transição para a democracia iniciada em 1985 traz o desafio de se equacionar essas novas relações possíveis entre Estado e sociedade. A esse desafio se somarão as novas transformações ocorridas na redução da autonomia econômica dos países e no redesenho do próprio papel do Estado. Também será um período de maior reflexão crítica sobre a discrepância entre os postulados da modernidade e as exclusões históricas perpetuadas com grupos minoritários. Os ventos da globalização e a massificação das Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs) colocarão transformações profundas à própria indústria cultural na forma como se encontrava estruturada. A política cultural do período seguinte cumprirá, portanto, um papel *pivotante* na acomodação entre uma herança focada no estímulo às artes e novas demandas colocadas pelas mudanças em âmbito global.

José Teixeira Coelho Netto (1986) comenta as discussões realizadas nos diversos meios de comunicação do país acerca do modelo de política cultural que deveria ser encampado pelo primeiro governo civil após o regime militar, o de José Sarney (1984-1989), que assumiu a presidência da república após o falecimento de Tancredo Neves, eleito indiretamente em 1984. O autor assinala, avaliando negativamente, que somente a “diminuta parcela de sua população com condições de interessar-se pela cultura é que participou do jogo de opiniões” (COELHO NETTO, 1986, p. 9), ao mesmo tempo em que reconhece que não se via este tema ser abordado pelo país com tamanha frequência. O próprio autor, no entanto, menciona as resenhas de seminários e congressos que foram publicadas por jornais, a abertura dos telejornais à fala de intelectuais conhecidos e até o empenho de universidades públicas estaduais em promover encontros para se discutir o tema. (Idem).

Novos atores que ganharam espaço neste período, os secretários estaduais de cultura, organizaram-se em um fórum nacional a partir de 1983, tendo em mente substituir o modelo de fomento constituído no período do regime militar por uma estrutura ministerial que, a exemplo da educação, dispusesse de agências que coordenassem o repasse de recursos diretos às secretarias estaduais. Desde o final do governo Figueiredo acirrou-se uma hostilidade às ações existentes, com uma postura de “começar do zero”, a partir das bases democráticas que a *Nova República* passaria a oferecer. Nesta efervescência democrática, a política cultural do governo

Sarney foi caracterizada por duas ações principais: a criação do Ministério da Cultura, em 1985, e a criação da Lei 7.505, em 1986, também conhecida como “Lei Sarney”.

Quando tratamos da criação do Ministério da Cultura, estamos discutindo o produto de uma iniciativa coordenada entre os estados, que se articulou já no período de transição entre os governos Figueiredo e Sarney e estabeleceu um contraponto à política cultural promovida pelo regime autoritário. O surgimento desta mobilização pode ser creditado ao contexto político criado após as eleições diretas para governador, realizadas em 1982, quando os novos governos passaram a criar secretarias estaduais de cultura, desvinculando-as da pasta da educação. Cinco dessas secretarias estaduais – todas de governos do MDB (São Paulo, Paraná, Mato Grosso do Sul, Rio de Janeiro e Minas Gerais) – deram início em 1983 ao Fórum Nacional de Secretários Estaduais da Cultura que, em novembro do mesmo ano, já contava com a adesão de 19 titulares de vários partidos.

Como descreve Isaura Botelho (BOTELHO, Op. cit.), este fórum se estruturou em torno de grupos de trabalho constituídos pelos assessores e técnicos das secretarias associadas que cuidavam da discussão sistemática dos diversos temas atinentes à política cultural (p. 210). Na sua terceira reunião, em 1984, deu-se também o I Encontro Nacional de Política Cultural. A exemplo das reuniões anteriores, discutiam políticas desenvolvidas pela Secretaria da Cultura do Ministério da Educação, mas não a citavam, defendendo que competia à cultura representada por eles uma “reconstrução da desgastada moral nacional”. (p. 211). O interesse mais coeso neste grupo era o de criar no governo federal uma estrutura institucional que permitisse às secretarias estaduais manter uma interação direta na busca por recursos para os seus projetos. Concluíram, diante disso, que o tipo de estrutura institucional mais adequado, pela sua relevância política, seria um ministério que conferisse ao tema o mesmo destaque que as secretarias deram em seus estados. Botelho observou também como, junto com esta proposta, o fórum reivindicou a criação de um mecanismo de repasse automático de recursos para os estados, “através de um Fundo de Desenvolvimento da Cultura, da mesma forma que o MEC fazia na área educacional”. (p. 212).

O acordo para a criação do MinC pelo governo Sarney foi, desta forma, uma negociação herdada. Tancredo Neves, quando ainda era governador de Minas Gerais, havia criado a secretaria de cultura daquele estado e nomeado o deputado José Aparecido de Oliveira, que veio a liderar o grupo de secretários e a ocupar o cargo de ministro pela primeira vez. Foi nesta negociação que se produziu uma nova interpretação comum a respeito da cultura, e que passou a nortear as propostas da coalizão: a de que cultura é democracia. O governo Sarney substituiu a então Secretaria da Cultura do Ministério da Educação por um ministério autônomo. Apesar de

não participar anteriormente deste acordo, não é possível afirmar que Sarney fosse contrário à ideia. Pelo contrário, em sua atuação como senador notabilizou-se por propor desde o primeiro mandato, a criação de um instrumento de fomento à cultura por meio de incentivos fiscais<sup>39</sup>.

O que se seguiu na implementação do MinC, a partir de 15 de março de 1985, foi uma relação tensa entre a burocracia formuladora recém-criada, as instituições existentes, criadas no período autoritário, e os novos incumbentes e suas aspirações democráticas radicalizadas, como ilustra Moisés:

A criação do novo ministério coincidiu com os esforços de reconstrução de uma esfera pública aberta e livre no país e envolveu amplos debates sobre os caminhos que ele deveria adotar em vários campos e, inclusive, na cultura. Exemplo disso foi a realização de um “Encontro Governo-Sociedade”, em outubro de 1986, com a participação de lideranças de todo o país para discutir com o ministro da Cultura, Celso Furtado, os rumos que as políticas públicas deveriam tomar na área. Foi um claro arejamento democrático no setor, depois de anos de decisões restritas à burocracia estatal, que, no entanto, teria pouca duração. (MOISÉS, 2001, p. 33).

Por outro lado, quando o MinC foi criado, a ambição dos secretários estaduais de cultura por recursos às suas pastas não foi atendida, conforme pretenderam nos seus encontros. A esta frustração teria se seguido, inclusive, a saída de José Aparecido após apenas três meses de titularidade, ao que também é argumentado que a sua saída fora motivada pelo oferecimento do cargo de governador do Distrito Federal, cargo para o qual Sarney não tinha a quem indicar (DUARTE; CALABRE, 2015).

A irrelevância que colheu a burocracia pré-existente e a alta rotatividade de titulares não criaram um ambiente de coordenação como havia sido inicialmente planejado para o MinC. Como agravante, em 1989 as secretarias do Ministério da Cultura, com exceção da SPHAN, que cuidava da preservação do patrimônio histórico, receberam cortes no orçamento que comprometeram suas atuações, sob a vigência do Plano Verão. (BOTELHO, p. 225).

A este cenário teria se somado ainda a desmobilização entre os próprios secretários estaduais, que viram os investimentos em cultura nos seus estados e municípios serem ampliados com o aumento de receitas proporcionado pelas regras aprovadas na nova constituição. (MOISÉS, Op. cit.). O novo pacto federativo, que resultou na criação do Fundo de Participação dos Estados – FPE e do Fundo de Participação dos Municípios – FPM, estimulou esses atores a disputarem por novos recursos no interior dos seus respectivos governos, desestimulando ainda mais a organização em âmbito nacional, que já se mostrara pouco recompensadora.

No entanto, em paralelo a essas fragilidades congênicas, houve um alinhar de novas ideias e práticas que trouxe no seu bojo preocupações que viriam a orientar o papel do Estado na cultura

---

<sup>39</sup> Disponível em <http://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2011/12/20/lei-sarney-foi-pioneira-no-incentivo-a-cultura>. Acessado em 15/10/2014.

pelas décadas seguintes. Novos fundamentos que tentaram superar a distinção Estado e mercado, então reinante. Na construção desse equacionamento esteve a figura de Celso Furtado, terceiro ocupante do cargo de ministro da cultura.

Expedicionário na Força Brasileira enviada à Itália, Furtado teve a oportunidade de prosseguir com seus estudos ao final da Segunda Guerra, doutorando-se em economia na França. Como participante da nascente Comissão Econômica para a América Latina (CEPAL) criada pela Organização das Nações Unidas (ONU) em 1948, formulou no grupo sob a direção de Raúl Prebisch os primeiros estudos que resultaria nos postulados teóricos sobre a questão do desenvolvimento industrial no subcontinente. No seu primeiro livro de memórias, *A Fantasia Organizada* (2014), Furtado assinala as intersecções crescentes entre o seu pensamento econômico e o campo da cultura, especialmente a partir do contato com estudiosos norte-americanos no período de exílio:

Na *North Western University*, em Chicago, procurei o Prof. Melville Herskovits, cujos estudos sobre o processo de mudança cultural me haviam interessado. Posto que o *desenvolvimento é uma manifestação de mudança cultural*, era natural que antropólogos nos houvessem antecipado no terreno que agora explorávamos, não sendo pouco o que com eles tínhamos a aprender. (FURTADO, 2014, p. 91. Grifo nosso).

Recuperando um problema que se encontrava no pensamento de Prebisch, o de que o desenvolvimento de uma sociedade ocorre quando esta se encontra dotada de um “processo de difusão dos valores”, Furtado dá relato do quão frutífera fora a sua conversa com Herskovits, comentando dos interesses intelectuais do mesmo e da sua tese sobre o papel da religião na estruturação da vida social dos povos da África ocidental. Furtado destaca ainda a compreensão de seu interlocutor quanto à importância de existir uma “base cultural” sem a qual “a inovação não seria absorvida e tampouco a mudança cultural se apresentaria ordenada”. Essas conversas, segundo afirma, formaram nele com o passar do tempo uma visão mais holista a respeito do desenvolvimento, que seria retomada vinte anos depois, quando se encontrava novamente no Chile, desta vez em razão do exílio motivado pela perseguição que o regime militar lhe dedicou. Ainda sobre esta entrevista do início dos anos 1950, Furtado admitiria:

Esse diálogo com o Prof. Herskovits fez-me pensar que a criatividade religiosa das populações brasileiras de origem africana, estimulada em luta secular pela sobrevivência, constitui elemento fundamental na formação de nossa cultura. Por outro lado, a corrente dominante da cultura brasileira teve sua área focal crescentemente deslocada para a inovação tecnológica, principalmente através de empréstimos a outras culturas. Essa dicotomia de orientação na área de percepção mais aguda da cultura não podia ser ignorada. Para pensar o Brasil era necessário começar pela antropologia. (FURTADO, 2014, p. 92).

O reflexo dessa noção fez-se perceptível no artigo que escreveu nos idos de 1970, e que daria origem ao livro *Criatividade e Dependência na Sociedade Industrial* escrito em 1978. Nesta

percepção, a “civilização industrial, engendrada pela industrialização, não é outra coisa senão o conjunto de manifestações externas de um processo de criatividade cultural que abarca amplas esferas da vida social”. (FURTADO, 2008, p. 48).

Por outro lado, é preciso ponderar sobre o ajustamento dessas novas formulações, especialmente da memorialística, aos interesses em jogo no período específico da transição para a democracia. O avanço do tema do desenvolvimento na direção cultural, ao mesmo tempo que surge como uma ampliação de percepção, também acontece em sincronia com a sua proscricção do campo econômico brasileiro no período autoritário, que seguirá pela linha da modernização conservadora levada à cabo por Octávio Gouveia Bulhões e Roberto Campos no governo Castello Branco, e por Delfim Neto nos governos de Costa Silva, Médici e depois Figueiredo. Mesmo Mario Henrique Simonsen durante o governo Geisel parece não ter conseguido modificar a dinâmica do “Brasil Grande” criada pelo seu antecessor. Furtado nunca deixou de ser ouvido como crítico do regime, em 1968 retornou a país para debater na Câmara dos Deputados a convite da instituição, publicou e palestrou sobre os dilemas do país. Possuidor de uma formação sólida na Europa, já mencionada, e de uma carreira de sucesso no esquadramento dos problemas estruturais latino-americanos e no seu enfrentamento pela via institucional, logrou uma carreira exitosa no meio intelectual internacional após ter sido cassado<sup>40</sup>. Todavia, este histórico e a posição crítica não lhe credenciaram à liderança pública do grupo responsável pelos rumos econômicos do Brasil na transição para a democracia.

A coalizão intelectual que Furtado integrou nos meados da década de 1970 parece ter, efetivamente, servido à sua reentrada na vida política do país. A mesma estratégia serviu, em parte, a Fernando Gasparian que, proscrito como empresário alinhado a João Goulart, com as empresas do setor têxtil atingidas por cortes de crédito, sendo alvo de ameaças e de uma possível prisão após a instauração do Ato Institucional nº 5, embarca em um autoexílio de dois anos na Inglaterra, do qual retornará reinventado como Publisher do semanário *Opinião*, da revista *Argumento* e da editora *Paz e Terra*, adquirida de Ênio Silveira. Em todos esses investimentos

---

<sup>40</sup> Após a obtenção do doutoramento, Furtado trabalhou na FGV e entre 1949 e 1957 na recém-criada Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (CEPAL); em 1953 participou do grupo de trabalho que deu origem ao Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico (BNDE) assumindo uma das diretorias; coordenou os estudos para a criação da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE) em 1959, a qual também dirigiu, e orientou a criação do Ministério extraordinário do Planejamento em 1962, do qual foi o primeiro titular. Cassado em 1964 pelo Ato Institucional (nº 1), Furtado estabeleceu-se como professor na Universidade de Yale e depois na Faculdade de Direito e Ciências Econômicas da Universidade de Paris, onde lecionou por 20 anos.

Gasparian teve como acionistas e colaboradores regulares Celso Furtado e Fernando Henrique Cardoso, entre outros intelectuais (SOARES, 2017)<sup>41</sup>.

A trajetória de Furtado neste período, investe na sua reabilitação perante o círculo do MDB próximo de Tancredo Neves e ele dará provas do seu domínio conceitual da questão cultural e da inovação que pretende instituir pela combinação entre cultura e desenvolvimento. No I Encontro Nacional de Política Cultural organizado em 1985 por José Aparecido de Oliveira, secretário da cultura de Tancredo em Minas Gerais que viria a tornar-se seu primeiro ministro da área, Furtado discorre sobre seus pontos de vista. Intitulada “Que somos?” esta palestra propõe uma cronologia das manifestações da criatividade brasileira, e o constructo que resultava desse processo. Introduzindo uma crítica ao modo de vida suscitado pelo “milagre econômico” calcado no “faraonismo” do Estado e no estímulo à formação de uma classe média orientada pelo consumo feérico de bens importados, Furtado introduz seu pensamento sobre o papel da cultura no desenvolvimento com a crítica da própria configuração política e econômica da sociedade daquela época. Na base deste posicionamento, está a sua visão sobre o papel ativo que deve ter uma intelectualidade no encaminhamento de reflexões críticas, sobretudo nos momentos de crise:

Em um país como o nosso, em que os que detêm o poder parecem obsessos pela mais estreita lógica economicista ditada pelos interesses dos grupos privilegiados e empresas transnacionais, falar de desenvolvimento como reencontro com o gênio criativo de nossa cultura e como realização das potencialidades humanas pode parecer simples fuga da utopia. Mas que é a utopia senão o fruto da percepção de dimensões secretas da realidade, um afloramento de energias contidas que antecipa a ampliação do horizonte de possibilidades aberto ao homem? Esta ação de vanguarda constitui uma das tarefas mais nobres a serem cumpridas pelos intelectuais em épocas de crise. (FURTADO, 2012, p. 34).

Neste encontro, Furtado desempenha o seu papel de co-idealizador da discussão que ali acontecia, estabelecendo um “intercâmbio de ideias” com Darcy Ribeiro e José Aparecido de Oliveira e assumindo o compromisso de sugerir alguns temas para discussão sobre as relações entre desenvolvimento e cultura. Em sua palestra, percorre noções sobre a formação da cultura nacional organizadas em sete “teses”, enunciados sintéticos que marcavam sua percepção sobre este assunto. Merece destaque a sua posição acerca do Barroco como última síntese de cultura europeia pré-renascentista cristalizada na colônia, e de Aleijadinho como último “grande gênio

---

<sup>41</sup> O caso de Gasparian talvez seja mais dramático, dado que a sua atividade editorial crítica ao regime foi duramente perseguida pelos órgãos de censura. A editora Paz e Terra sobreviveu, mas, segundo Marcos Gasparian, existiram dificuldades em distribuir seus livros nas livrarias do período, que temiam represálias, como aconteciam com as bancas de jornais bombardeadas. Sob esta motivação, a família teria aberto a livraria Argumento no Leblon e algumas filiais. Fonte: FGV/CPDOC. Para o depoimento de Marcos Gasparian ver [http://www.aelrj.org.br/website2010/index.php?option=com\\_content&view=article&id=121:marcus-gasparian-livraria-argumento&catid=8:livreiros-do-rio&Itemid=15](http://www.aelrj.org.br/website2010/index.php?option=com_content&view=article&id=121:marcus-gasparian-livraria-argumento&catid=8:livreiros-do-rio&Itemid=15). Acessado em 10/11/2018.

da Idade Média”. Esta compreensão de Furtado revela seu alinhamento à periodização modernista da formação, também defendida por Antonio Candido em seu *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos* (1981).

Rompendo ao final de sua palestra com a lógica da “democratização da cultura” cunhada por Paschoal Carlos Magno e aprofundada durante o regime militar, Furtado conclui assinalando uma nova noção quanto à ação do Estado na cultura, em que reconhece a importância da fruição cultural para a vida das pessoas, mas não se limita mais a ela:

Um maior acesso a bens culturais também melhora a qualidade de vida dos membros da coletividade, mas, se fomentado indiscriminadamente, pode frustrar formas de criatividade, mutilando a cultura. A política cultural que se limita a facilitar o consumo de bens culturais tende a ser inibitória de atividades criativas e a impor barreiras à inovação. Em nossa época de intensa comercialização de todas as dimensões da vida social o objetivo central de uma política cultural deve ser a liberação das forças criativas da sociedade. Não se trata de monitorar a atividade criativa, mas sim de abrir espaço para que ela floresça. Necessitamos de instrumentos para remover os obstáculos à atividade criativa, venham eles de instituições venerandas que se dizem guardiãs da herança cultural, de comerciantes travestidos de mecenas ou do poder burocrático. Trata-se, em síntese, de defender a liberdade de criar, certamente a mais vigiada e coartada de todas as formas de liberdade. Portanto, uma verdadeira política cultural terá de ser conquistada e preservada pelo esforço e vigilância daqueles que creem no gênio criativo de nossa cultura (FURTADO, Op. cit., p. 41).

Nesta fala são nomeadas com clareza as frentes nas quais se abrigariam os “obstaculizadores” da livre criatividade. Como se verá em sua gestão, é precisamente com essas forças que ele tensionará, com destaque para o Conselho Federal de Cultura que conseguirá impor à Lei Sarney um vezo burocratizante do qual ela nunca se livrou enquanto esteve em vigor, e que transferiu-se no processo de feitura da Lei Rouanet: o de que ainda caberia a um conselho de notáveis apontar quais projetos devem merecer o fomento estatal por meio de incentivos fiscais. A narrativa em torno da chegada de Celso Furtado ao Ministério da Cultura descreve um processo errático, que requereu desse um aceite somente após grande pressão por parte da classe artística e intelectual. Sua esposa naquele período, Rosa Freire d’Aguiar Furtado (2012), relata a mobilização de 176 signatários de expressão em diversos campos da atividade artística e intelectual que entregaram um abaixo assinado ao presidente José Sarney, levando este a convidar Furtado um ano antes de ter assumido, quando partiram para uma missão econômica em Bruxelas. Ao assumir após retornar, soube ainda no aeroporto que dispunha de pouco menos de um mês para concluir a estruturação do Ministério, que até então era um emaranhado mal definido de repartições. Sob outra perspectiva, Renata Duarte e Lia Calabre (2015) assinalam que o convite a Furtado teve origem na proeminente figura de Ulysses Guimarães, em cujo gabinete o economista possuía livre-trânsito à época da Constituinte. Membro do “grupo

*Poire*<sup>42</sup>, Celso Furtado seria um dos ministros indicados por Guimarães, acompanhado de Renato Archer (Previdência e Assistência Social) e Luiz Henrique da Silveira (Ciência e Tecnologia) (DUARTE; CALABRE, 2015, p. 1298).

Ao assumir o cargo, Furtado reorganizou a pasta, enfrentando grande precariedade (FURTADO, 2012). O desafio do financiamento à cultura dizia respeito à existência de uma conjuntura macroeconômica desfavorável que desestimulava novos investimentos diretos por parte do Estado. Em termos políticos, no entanto, o desafio de financiamento para o setor surgia da avaliação negativa que a nova ordem fazia do modelo anterior adotado pela Política Nacional de Cultura, considerado excessivamente “dirigista” e anti-democrático. Analisando este período, José Castello (2002) comenta que alguns artistas e produtores ressaltavam a importância de se envolver o empresariado no patrocínio. “Só os empresários salvarão a cultura nesse País” (Castello, 2002, p. 629) argumentava o ator Sérgio Brito.

A *Lei Sarney* surgiu neste contexto como uma solução de financiamento à cultura através de incentivos fiscais oferecidos pelo governo aos empresários que investissem no patrocínio de produções artísticas e culturais. Combinando democracia e liberalização econômica, o “patrocínio” reeditava a recompensa do “mecenas” com a exaltação de uma marca, ou pessoa. Na prática, apesar de ter início o que veio a ser denominado “era do marketing”, o governo não deixou de investir no setor por meio dos recursos públicos, através da renúncia fiscal, mas também não conseguiu se desviar do custo político junto aos setores beneficiados pela ampla subvenção do modelo anterior que viram suas estruturas começar a ruir, como se deu no caso do cinema. Neste período teve início uma crítica ao modelo dos incentivos fiscais que se estende até hoje: a de que o mercado não possui os critérios adequados para distinguir quais projetos são mais merecedores do patrocínio que, afinal, se utiliza de recursos do Estado. A vigência da Lei Sarney demandou ainda a criação de uma burocracia, segundo Castello, gerada pelas “exigências jurídicas e contábeis” dessa política, que resultou na criação do Instituto de Promoção Cultural, também em 1986. A rede da cultura deste período, no entanto, não se mobilizou contrariamente à política do governo Sarney, aderindo como em períodos anteriores, com a criação de organizações não-governamentais que se preparavam para a obtenção dos

---

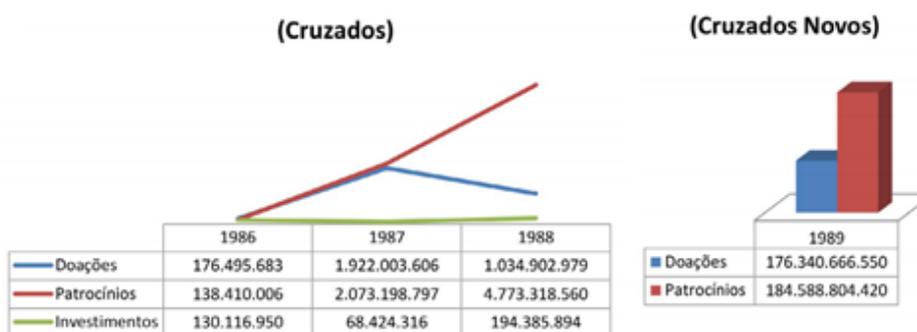
<sup>42</sup> A crônica jornalística também se refere como “Poire William” ou turma “do poire”, referindo-se ao grupo que se encontrava amiúde para saborear o destilado suíço à base de pera que leva esse nome. Além de Renato Archer e Luiz Henrique da Silveira, também são mencionados como comensais de Ulysses o ex-ministro da Indústria de Geisel, Severo Gomes, e Humberto Lucena, Valdir Pires, e Fernando Henrique Cardoso. Disponível em <http://www.tribunadonorte.com.br/noticia/tempos-do-poire-e-de-ypioca/94567>. Acessado em 10/08/2016.

patrocínios privados<sup>43</sup>. Rosa Freire d’Aguiar Furtado observa como a criação desta legislação desperta a atenção do intelectual francês Alain Touraine, que compreende nela uma inovação modernizante da ação do Estado na cultura em associação inédita com as forças do mercado, e que o leva a realizar uma defesa pública do modelo, na publicação *Le Monde*:

É do Brasil que nos vem hoje o exemplo mais encorajador. A lei que Celso Furtado, ministro brasileiro da Cultura e intelectual de fama internacional, acaba de fazer o Congresso adotar permite aos particulares, pelas deduções fiscais, contribuir diretamente para o desenvolvimento de atividades culturais e artísticas. A lei brasileira dá também um passo decisivo para a transformação que hoje se impõe: permitir um financiamento privado, mas controlado pelo Estado, de atividades de formação. Texto que merece ser citado por sua admirável abertura de espírito. (FURTADO, 2012).

Com efeito, o Estado francês criaria no ano seguinte a Lei 87-571, de 23 de julho de 1987, semelhante à Lei Sarney. Ulisses Quadros de Moraes (2013) e novamente Duarte e Calabre (2016) apresentam ponderações quanto ao menor alcance desta nova lei diante da enormidade do investimento francês em cultura, por meio do aporte direto de recursos que se encontram pulverizados em diferentes órgãos e ministérios, para além do *Ministère de la Culture et Communication* (MORAES, 2013, p. 72). Os primeiros resultados aferidos no caso da Lei Sarney foram conhecidos a partir de 2014, com a digitalização de documentos e a sistematização dos dados. Entre 1986 a 1989 foram mobilizados US\$ 250.2 milhões, enquanto as receitas ministeriais, destinadas em larga medida à manutenção de suas estruturas – estiveram na casa dos US\$ 61.8 milhões.

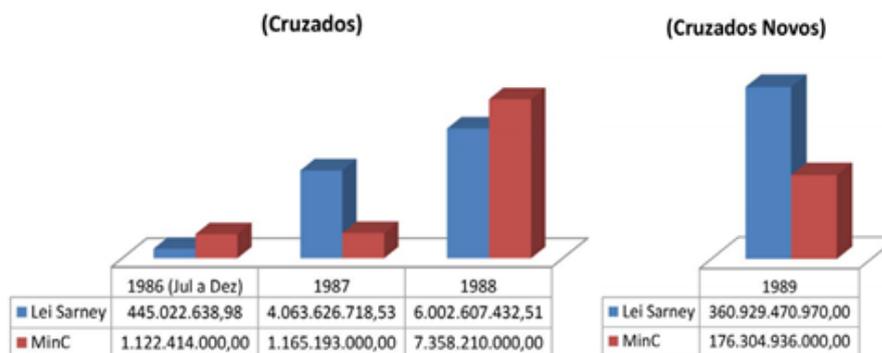
Gráfico 1 - Lei Sarney (montantes)



Fonte: DUARTE; CALABRE, 2016.

<sup>43</sup> Sancionada em 2 de julho de 1986 e regulamentada em outubro do mesmo ano (Decreto n° 93.335 de 03/10/86), a Lei Sarney contemplou vários segmentos da produção cultural, com recursos oriundos do Imposto de Renda de pessoas físicas e jurídicas que poderiam aloca-los em projetos culturais através de “doação, patrocínio e investimento” (§ 1 e 3 – LF 7.505). Observado o limite máximo de 10% (dez por cento) da renda bruta, a pessoa física poderá abater: I – até 100% (cem por cento) do valor da doação; II – até 80% do valor do patrocínio; III – até 50% do valor do investimento. Para as pessoas jurídicas, os percentuais eram os mesmos.

Gráfico 2 - Orçamento federal da cultura ente 1986 e 1989



Fonte: Ibid.

No entanto, é perceptível que a diferença interna da Lei entre doações e patrocínios contribuiu para que, naquele contexto, a distribuição dos recursos da lei entre os estados não ficasse completamente restrita ao eixo Rio – São Paulo, sobretudo, na modalidade “doação”, que abrangeu pelo menos dez estados, enquanto o patrocínio distribuiu-se entre sete estados, mas com grande concentração percentual entre os estados do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Tabela 3 - Distribuição das Doações da Lei Sarney por ano (em %)

UF	1986	1987	1988	1989
BA				10
DF	27	6		
GO			7	
MG		4		
PR	4		11	
RJ	11	12	24	2
RS			11	51
SC	5	8		12
SP	38	64	31	22
Outros Estados	11	6	16	3

Fonte: DUARTE; CALABRE, 2016. Elaboração do autor

Tabela 4 - Distribuição dos patrocínios da Lei Sarney por ano (em %)

UF	1986	1987	1988	1989
BA				13
DF		1		
MG		3		
RJ	51	44	36	60
RS		7		1
SP	44	41	60	26
Outros Estados	5	4	4	0,5

Fonte: Ibid.

Renata Duarte e Lia Calabre observam no estudo anterior a esse levantamento (2015) a crise estabelecida entre Furtado e os membros do Conselho Federal de Cultura (CFC). O colegiado que outrora havia respondido pela criação de um primeiro modelo de coordenação entre o governo federal, estados e municípios, agora se via alijado não apenas do governo, mas dos próprios debates sobre a configuração que deveria possuir uma política cultural democrática. Tirando proveito da fragilidade institucional com a qual nascia o Ministério da Cultura, seus membros atuaram para “pegar carona” nas modificações iniciadas, colocando-se como ponto de veto no novo modelo de fomento à cultura por incentivos fiscais. Como Furtado mesmo já observara em *Criatividade de Dependência*, a existência de uma base cultural prévia é condição necessária para que as inovações possam vicejar, e a Lei Sarney não a possuía. Como assinalam Duarte e Calabre e d’Aguiar Furtado, os questionamentos sobre a criação do Ministério eram incessantes, e a reação de incompreensão e antipatia pela noção radicalmente livre da Lei Sarney também abriu espaço para a reação conservadora do CFC. Em entrevistas concedidas, o ministro da cultura argumentava que a lei não vinha para apenas canalizar recursos à cultura, mas para “incitar a sociedade a assumir a iniciativa no plano da cultura” (FURTADO *apud* DUARTE, CALABRE, Op. cit.). A decisão pela alocação de recursos, portanto, deveria ocorrer sem mediação prévia que orientasse as escolhas dos indivíduos e empresas e, muito menos, que proferisse qualquer avaliação de mérito a respeito do que deveria ser considerado cultural. No entanto, o processo de tramitação da lei na Câmara dos Deputados foi a oportunidade na qual os membros do CFC investiram sobre essa autonomia total que se pretendia dar à Lei Sarney. Em 1985 o mandato de oito dos seus membros chegaria ao fim. Depois de 18 anos à frente do CFC, Adonias Filho, Afonso Arinos, Artur César Ferreira Reis, Gilberto Freyre, José Cândido

de Carvalho, Josué Montello, Pedro Calmon e Raquel de Queiroz deveriam ser substituídos. No ano seguinte, os remanescentes investiram na elaboração de uma emenda ao projeto da Lei Sarney prevendo a necessidade desse colegiado.

EMENDA DE PLENÁRIO AO PROJETO DE LEI Nº 7.793, DE 1986, DO PODER EXECUTIVO:

Inclua-se, onde couber, o seguinte artigo:

Art. As doações, patrocínios e investimentos, de natureza cultural, mencionados nesta lei, serão comunicados ao Conselho Federal de Cultura, para que possa acompanhar e supervisionar as respectivas aplicações, podendo, em caso de desvios ou irregularidades, serem por ele suspensos.

§ 1º O Conselho Federal de Cultura, nas hipóteses deste artigo, será auxiliado, respectivamente, pelos Conselhos Estaduais de Cultura e pelos Conselhos de Incentivos Culturais, a serem instalados nos Municípios, segundo Resolução daquele.

§ 2º Os Conselhos de Incentivo Cultural serão compostos de membros designados pelo Conselho Federal de Cultura, pelos Conselhos Estaduais de Cultura, pela Municipalidade respectiva e por fundação com representatividade expressiva, existente na localidade. (Brasil 1986 *apud* DUARTE, CALABRE, Op. cit.).

Além do próprio Conselho Federal, o que se pode depreender desta proposta é o interesse de reavivar os conselhos estaduais que o CFC havia ajudado a criar na década de 1960, e que se encontravam desprestigiados ante as secretarias estaduais de cultura. A repactuação da Constituição de 1988 acentuaria o papel das secretarias, com o incremento na distribuição dos recursos públicos oriundo do novo pacto federativo, como a pesquisa discutirá no capítulo a seguir. Duarte e Calabre exploram todos os problemas que se seguiram à inclusão dessa emenda na versão final da Lei Sarney, com Furtado arriscando medidas de boicote por meio de portarias que seriam contestadas em cotejamento com a lei maior.

Novamente revestido de importância, o CFC foi ao debate público para registrar a sua preocupação com os rumos assumidos pelo MinC, no entender dos seus conselheiros, um caminho confuso. Em editorial de 1988 no jornal *O Estado de São Paulo*, o conselheiro Vasco Mariz, diplomata que chegou a chefiar o departamento cultural do Itamaraty, historiador, sócio-emérito do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, titular da cadeira 40 da Academia Brasileira de Letras e que viria a tornar-se seu presidente em 1991, relata:

Parece-me que o grande problema do MinC é identificar a real filosofia da Lei Sarney, ou melhor ainda, como definir o *tipo de cultura que merece ser assistida*. (...) Cabe ao Conselho [Federal de Cultura] melhor definir a filosofia da lei. (...) É preciso *salvar* a Lei Sarney! (...) Numa época de enorme aperto econômico, o fisco não pode, nem deve abrir mão dos descontos sobre os impostos das empresas que não sejam efetivamente imprescindíveis à concretização de um *valioso ato cultural*. Creio que, se o MinC e o Conselho Federal de Cultura aceitarem esse requisito, estarão dando um passo importante para salvar a Lei Sarney. (...) *É preciso apoiar a cultura de alto nível e não ajudar a nivelar por baixo*, como se vem fazendo lamentavelmente. É necessário *educar o povo, e não descer até o baixo nível cultural das massas*. (MARIZ, 1988, *apud* DUARTE, CALABRE, Op. cit. Grifo do original).

Essa noção acompanhou o CFC até que o governo Collor de Mello decretasse a sua extinção, como o fez também com o próprio Ministério da Cultura e os demais órgãos colegiados. No entanto, remanesceu na Lei Rouanet, sucedânea da Lei Sarney, a figura da Comissão Nacional de Incentivo à Cultura, mas esvaziada do mesmo poderio político. Celso Furtado, no breve período em que esteve ministro, também lançou mão de outras modalidades de fomento, como o Fundo de Promoção Cultural (FPC) que repassou recursos diretos do Tesouro a projetos culturais, e criou o Instituto de Promoção Cultural (IPC), que inovou também no trato econômico da cultura, com esforços para o mapeamento e a criação de indicadores. Sua passagem também sofreu o desgaste generalizado que a hiperinflação impôs ao governo, e o desgaste partidário da ala ligada a Ulysses Guimarães, os “autênticos”, que abandonavam Sarney à própria sorte. Por mais que continuasse a dar entrevistas sobre economia, mesmo ocupando a posição na cultura, Furtado não conseguiu mover-se nesta direção, não se viabilizou como ministro da Fazenda ou novamente do Planejamento. Ao deixar o governo retomou a produção acadêmica e retornou à França, onde tornou-se, de 1992 a 1995, membro permanente da Comissão Mundial de Desenvolvimento e Cultura da UNESCO.

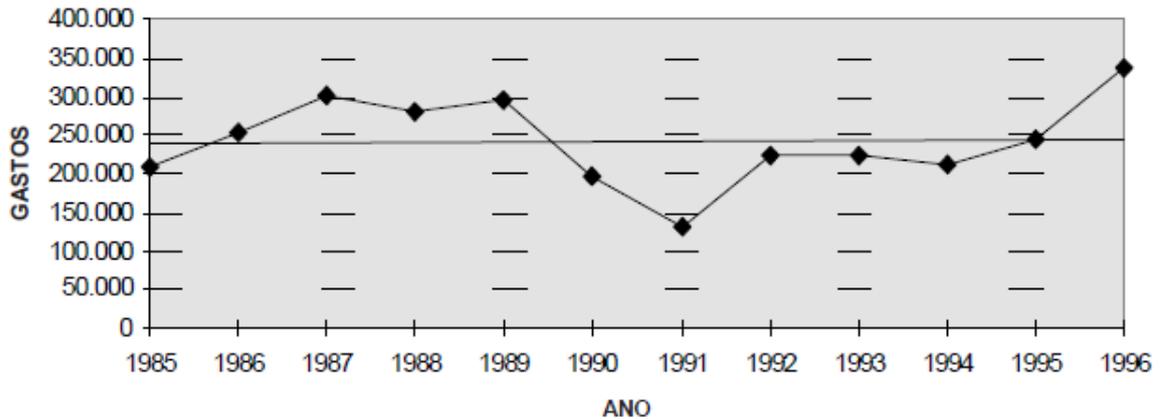
Na transição para a democracia, movimentos que reivindicavam a inclusão de direitos sociais e a criação de canais de participação foram incluídos na elaboração da Constituição de 1988. No texto final, a cultura foi incorporada como um direito social que deveria contar com ações do Estado para a proteção do patrimônio e para o incentivo à produção cultural<sup>44</sup>. Após a sua promulgação e realização da primeira eleição direta em décadas para a escolha de um Presidente da República, em 1989, seguiu-se uma dinâmica de surgimento de diferentes fóruns e colegiados para a discussão das políticas públicas, inaugurando uma verdadeira *ideologia da representação* que alcançaria a cultura em pouco tempo, sob bases distintas do que se dera até então.

Em 1998, o Ministério da Cultura encomendou à Fundação João Pinheiro um levantamento sobre o investimento em cultura entre 1985 a 1995. O *Diagnóstico dos Investimentos em Cultura no Brasil* constatou que, entre 1985 e 1989, período de criação do MinC, os investimentos cresceram ao ritmo de 9,7% ao ano; entre 1990 e 1991, quando a pasta foi excluída pelo governo Collor, caíram ao seu menor nível; e entre 1992 e 1996 tornaram a crescer a um ritmo médio de 9,24% ao ano (Gráfico 3), voltando somente em 1995 o patamar dos gastos em 1986.

---

<sup>44</sup> (o § 3º do artigo 216 afirma que “a lei estabelecerá incentivos para a produção e o conhecimento de bens e valores culturais”)

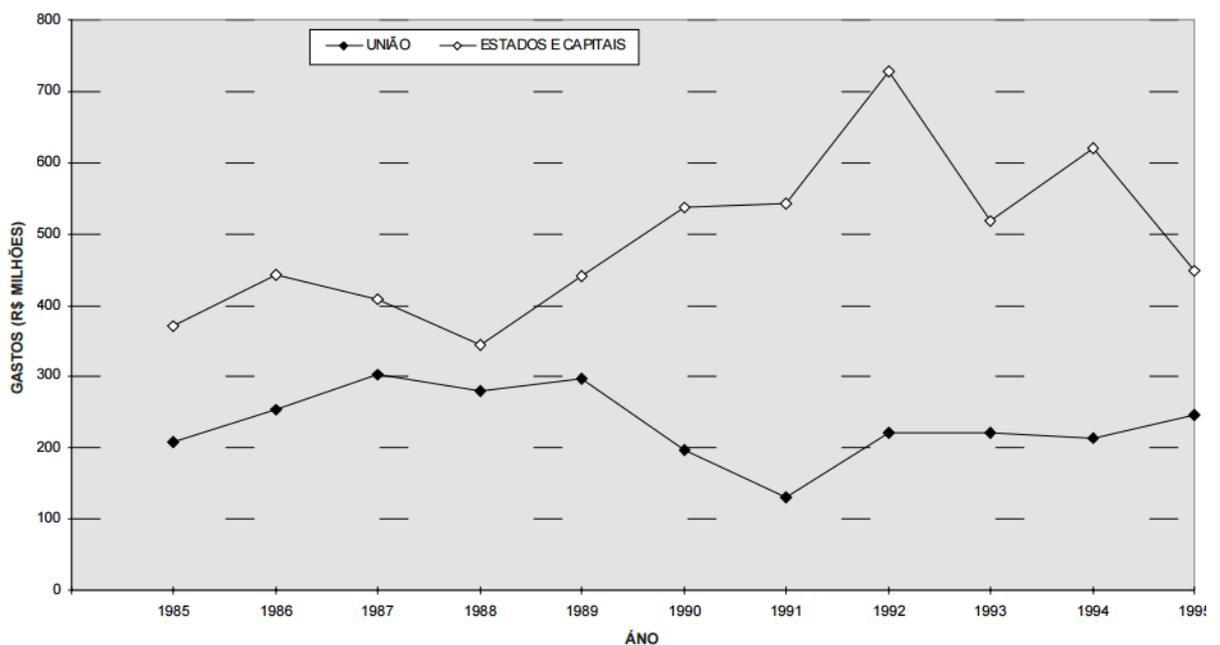
Gráfico 3 - Gastos federais com cultura 1985-1996 (x 1.000)



Fonte: Fundação João Pinheiro (FJP)

O mesmo estudo identifica que nos vinte anos analisados, o total investido diretamente em cultura sempre representou até 2% do total investido em educação e cultura, exceto em 1993, quando representou 3,2%. Refletindo o peso que passaram a ter as secretarias de cultura dos estados e das capitais a partir de 1985 e, ainda mais, após a criação dos Fundos de Participação (FPE/ FPM) em 1988, o mesmo estudo revela o papel minoritário da União no financiamento à cultura em comparação com as demais esferas (Gráfico 4). Enquanto estados investiram R\$ 4 bilhões e capitais R\$ 1,7 bilhão, respondendo ambos por 68% do total (p. 16), a passo que o governo federal investiu R\$ 2,5 bilhões.

Gráfico 4 - Gastos federais, de estados e capitais com cultura – 1985-1996



Fonte: Ibid.

Sobretudo nos anos Collor, a diferença entre a União, estados e capitais se acentuou. Ao ser recriado por Itamar Franco, o Ministério da Cultura se viu novamente em um dilema quanto à sua relevância, diante das secretarias municipais que eram criadas.

O desenho institucional do Programa de Apoio à Cultura (PRONAC) lançado por Paulo Sérgio Rouanet ao final de 1991 permitiria que, gradualmente, o MinC recuperasse um papel de relevo no fomento à cultura, por meio dos incentivos fiscais e do Fundo Nacional de Cultura (FNC). A concretização desta disposição constitucional se dará inicialmente através da Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC), colegiado criado no cerne de um conjunto de medidas que constituem o PRONAC, instituído sob a forma de um tripé de programas nos estertores governo Collor através do Decreto nº 455, de 26 de fevereiro de 1992<sup>45</sup>.

Diferentemente do Conselho Federal de Cultura estudado no Capítulo 2, a CNIC é praticamente desconhecida pela *performance* individual dos seus membros, sendo mais frequentemente analisada pelos seus resultados institucionais. Além de proferir a decisão final a respeito dos projetos que lhes são encaminhados, esta comissão possui outras três atribuições: aprovar o programa de trabalho do FNC (Art. 34, item “I”), definir a extensão dos segmentos culturais (Art. 34, item “IV”) e autorizar que estados e municípios também desenvolvam esse tipo de seleção de projetos, desde que possuam legislação local de fomento à cultura (Art. 39).

Essas atribuições deixam clara a intenção de não reproduzir o problema de coordenação que se criou na década de 1970, quando o CFC teve a atribuição institucional de formular uma política de cultura, ou ainda a guerra entre esse colegiado e Celso Furtado na década seguinte. Da mesma forma, ainda que seja prerrogativa da CNIC aprovar o programa de trabalho do Fundo Nacional de Cultura, a ela não cabe nenhuma espécie de gestão direta sobre esses recursos, que têm a sua origem no Tesouro Nacional. Esta divisão existente entre os recursos do FNC, que ficam sob a responsabilidade do Ministério da Cultura, e os recursos do Mecenato, que ficam sob a responsabilidade da CNIC parece bastante empenhada em conferir autonomia técnica à

---

<sup>45</sup> O Fundo Nacional de Cultura é um mecanismo de incentivo direto, custeado com recursos do Tesouro Nacional, que é administrado pelo próprio Ministro da Cultura (Art. 10). Os Fundos de Investimentos Culturais e Artísticos – Ficart são fundos de capitalização, para operar na Bolsa de Valores, pelos quais as empresas podem investir em algum projeto (Art. 14). O Mecenato é o mecanismo de renúncia fiscal pelo qual os produtores artísticos buscam o patrocínio de empresas e pessoas físicas às suas iniciativas. A sua administração está sob a responsabilidade da Comissão Nacional de Incentivo à Cultura, cujo desenho institucional amplia os estímulos para que os grupos artísticos possam agir de maneira mais agregada, em comparação com o CFC estudado anteriormente.

Comissão Nacional de Incentivo à Cultura no trato dos recursos oriundos da renúncia fiscal, deixando o executivo livre para administrar o fundo que é composto por recursos próprios<sup>46</sup>.

A composição da CNIC é mista, combinando representantes do próprio Ministério da Cultura e dos seus órgãos subordinados e representantes não-estatais, indicados pelas suas próprias associações. O setor empresarial indica um representante, enquanto as “entidades associativas de setores culturais e artísticos”, de âmbito nacional, indicam seis representantes. Os segmentos artísticos na CNIC são mais ampliados em comparação ao CFC, perfazendo 20 tipos de linguagens que são consideradas de relevância artístico-cultural<sup>47</sup>. O mandato dos membros do colegiado é de dois anos.

Os resultados desta Comissão têm sido contabilizados a partir do governo de Itamar Franco, que sucedeu a Collor após o seu impedimento pelo Congresso Nacional. Isto se dá pelo fato que, mesmo tendo recriado o mecanismo de renúncia fiscal que já havia sido concebido pelo governo de José Sarney, o governo Collor movimentou muito pouco os recursos que destinou à cultura. Ao longo dos governos seguintes de Itamar Franco (1992-1994), Fernando Henrique Cardoso (1995-2002), Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2010) e Dilma Vana Rousseff (2011-2016) os investimentos em cultura aumentarão de maneira ininterrupta. Moisés (Op. cit.) argumenta que, com o modelo de financiamento indireto, pretendia-se a consolidação da democracia e o fim do dirigismo estatal no setor (MOISÉS, p. 43), viabilizando através de uma “democratização do acesso” o direito de o cidadão estabelecer contato com o universo das artes. Mesmo com esses objetivos, o modelo e a atuação da CNIC não deixaram de ser criticados pela concentração dos recursos na região sudeste do país, onde se encontra a maior parte das empresas investidoras. Frederico A. Barbosa da Silva (2009) também constata como a regularidade dos incentivos fiscais concedidos entre 1995 e 2006 é acompanhada de gradual diminuição na participação dos patrocinadores com recursos próprios. Em 1995, os recursos investidos diretamente pelos empresários em projetos culturais correspondiam a 66% dos recursos incentivados e, em 2006, essa participação declinou para apenas 11,3%.

---

<sup>46</sup> Um elo que se pode perceber entre o CFC e a CNIC é Jarbas Passarinho que, em 1973 ocupou o cargo de Ministro da Educação e Cultura no governo Médici e travou embates contínuos junto ao Conselho Federal de Cultura. Em 1992, Passarinho assinou o decreto que instituiu a CNIC e os demais programas de financiamento à cultura na qualidade de Ministro da Justiça do Governo Collor.

<sup>47</sup> No Decreto 1.494/95 esses segmentos compreendem o teatro, a dança, o circo, a ópera, a mímica e congêneres; a produção cinematográfica, videográfica, discográfica e rádio e televisão educativas e culturais de caráter não-comercial; a música; as artes plásticas, artes visuais, artes gráficas e filatelia; o patrimônio cultural, cultura negra, cultura indígena, folclore e artesanato; as humanidades, inclusive a literatura e obras de referência.

Tabela 5 – Participação do empresariado no patrocínio de projetos culturais

<b>Ano</b>	<b>Incentivos a projetos</b>	<b>Adicional do Empresariado</b>	<b>1995=100</b>	<b>Var_ anual</b>	<b>Var_média anual</b>	<b>% Emp_ incentivos</b>	<b>tx var Emp_/tx var_GCI</b>
1995	486.122	321.355	100	100	100	66,1	100
1996	302.383	202.696	63	63	63,1	67,0	104,3
1997	521.654	350.193	109	173	86,4	67,1	100,4
1998	561.560	331.200	103	95	31,5	59,0	70,4
1999	458.126	216.952	68	66	16,4	47,4	62,6
2000	550.940	196.154	61	90	18,1	35,6	61,5
2001	635.038	227.892	71	116	19,4	35,9	101,2
b2002	525.344	123.597	38	54	7,7	23,5	55,0
2003	535.603	87.760	27	71	8,9	16,4	63,7
2004	574.296	76.946	24	88	9,7	13,4	79,0
2005	734.220	92.021	29	120	12,0	12,5	92,6
2006	880.561	99.812	31	108	9,9	11,3	89,2
<b>Média</b>	<b>563.821</b>	<b>193.881</b>	<b>60</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>34,4</b>	<b>-</b>

Fonte: (SILVA, 2009: p. 47)

Como discutido ao final da seção 1.1.3, o período autoritário ficou caracterizado por uma busca pelo fortalecimento dos circuitos artísticos, reconhecendo as peculiaridades de cada linguagem. No período da transição para a democracia foram introduzidos novos entendimentos a respeito da cultura. Um dos principais, que a dicotomia entre Estado e mercado no fomento à área precisava ser superada. Os anos seguintes vão recuperar essas duas agendas, a do estímulo ao surgimento de expressões artísticas autônomas, e a agenda da superação entre Estado e mercado no financiamento da cultura. Longe de superar as antigas noções, no período democrático esse caldo tenderá a encorpar. Existirão, simultaneamente e em conflito aberto, grupos e produtores diretamente beneficiados e ideologicamente alinhados aos incentivos fiscais em disputa com produtores excluídos desse instrumento, que reivindicarão a sua reforma e o aumento no repasse de recursos diretos. A esses conflitos se somarão produtores e artistas dedicados à criação de novas divisões das linguagens artísticas em gêneros e subgêneros, bem como grupos minoritários empenhados no agenciamento político dos através da cultura. Nos três governos que se alternaram entre 1995 e 2014 os gêneros ou linguagens foram se tornando gradativamente secundários, diante de outras demandas simbólicas, mas não restritas às artes. A luta por poder e posições com o tempo passou a girar em torno de termos como representatividade, diversidade, sustentabilidade, igualdade, equidade. Aqueles que os alcança, conquista sobretudo uma percepção de que uma antiga forma de dominação foi removida de um determinado espaço graças à sua ação e, a partir de então, será exercida de uma nova maneira. Desta forma, a construção institucional torna-se também uma produção cultural. A promulgação das convenções da UNESCO para a “Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial”, em 1997, e para “Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais”,

em 2005, surgem como impulsionadoras desse deslocamento do objeto das lutas na cultura, em âmbito internacional. Tanto ou mais relevante que o alcance de um determinado fim – como viabilizar recursos para o cinema, por exemplo – passa a ser a construção de um determinado meio de fazê-lo – como a criação de um colegiado representativo dos diferentes grupos sociais para se encaminhar a questão, ou ainda a previsão de cotas que assegurem a inclusão de minorias historicamente excluídas no uso desses recursos, como diretoras mulheres, da população negra, indígena, entre outros grupos identitários.

A diferença na institucionalidade assumida pelo Ministério da Cultura entre os governos Cardoso e Silva é reveladora dessa passagem. Durante o governo Cardoso, sob a titularidade de Francisco Weffort, além da plena implementação da Comissão Nacional de Incentivo à Cultura foram criadas oito representações setoriais que refletiam a diversidade dos segmentos considerados culturais até então: Conselho do IPHAN, Conselho de Política Cultural, Câmara Setorial do Livro, Comissão de Artes Cênicas, Comissão de música, Comissão do Prêmio Ministério da Cultura, Comissão do Grande Prêmio Cinema Brasil e Comissão de Seleção da Bolsa Virtuose. O segmento do patrimônio histórico oferece uma boa ideia das mudanças de agenda iniciadas naquele período. Com o desafio de normatizar a relação do Estado com essas novas noções aprovadas pela UNESCO, o IPHAN realizou Seminário “Patrimônio Imaterial: Estratégias e Formas de Proteção”, em novembro de 1997. Na oportunidade foi aprovada a Carta de Fortaleza propondo e recomendando o estudo, a criação de instrumentos jurídicos e o inventário das manifestações culturais de natureza imaterial. Neste evento, chama atenção o comentário da presidente da mesa do Seminário quanto à necessidade de se avançar na normatização dessa nova questão, mesmo que o instrumento jurídico fosse pouco claro:

[...] a comissão julgou que seria importante nesta carta haver uma disposição neste sentido, que não fosse uma mera [recomendação] no plano administrativo, mas que a gente deveria ir um pouco mais além, criar realmente obrigações e efeitos para esse novo instituto, que a gente ainda não têm uma ideia exata dele, mas a gente já tem uma boa ideia (eu acho). (Disponível em [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=206&v=wDMz8JCfW4E](https://www.youtube.com/watch?time_continue=206&v=wDMz8JCfW4E).

Acessado em 01/07/2018

O grupo de trabalho estabelecido no ano seguinte produziu o que se tornou conhecido por *Política de Salvaguarda*, normatizada pelo Decreto 3551/2000, no qual também é criado o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI), e em seguida um departamento específico no IPHAN. Duas décadas depois, um novo seminário de avaliação constatou que o Brasil possuía 41 bens dessa natureza registrados e que a política localmente gestada à época foi assimilada pela própria UNESCO, em uma nova *Convenção para a Salvaguarda*, promulgada em 2003. Em sua fala, a presidente do IPHAN à época, Kátia Bogéa, não deixa de assinalar a

“complexidade da tarefa de mapear, inventariar, proteger e fomentar processos que têm como características o impalpável, o intangível”, mas ressaltando sua questão “desafiadora e bela”<sup>48</sup>. Essas políticas do intangível seriam aprofundadas no governo Silva.

O Ministério da Cultura, sob a titularidade de Gilberto Gil (2003 – 2008) e em seguida de Juca Ferreira (2008 – 2010), avançou na criação de estruturas mais complexas e com composições igualmente diversificada. A disputa travada foi sobretudo com a estrutura herdada dos incentivos fiscais, sob controle da CNIC, e razoavelmente blindada à interferência externa. Investiu-se assim na mobilização dos excluídos – compreendidos aqui desde os grupos abrigados em instituições culturais criadas no período militar, como a Funarte (criada em 1975), a Fundação Casa de Rui Barbosa (criada em 1966) e o próprio IPHAN, que se viam desprestigiados pelo Ministério da Cultura desde Celso Furtado, até grupos que sequer disputavam os recursos do mecenato estatal, como comunidades remanescentes de quilombos, agrupamentos das periferias das grandes cidades e de reservas indígenas. Uma nova formação cultural autodenominada *coletivo* foi igualmente mobilizada e reforçada a partir das novas modalidades de intervenção do Estado.

As reformas constitucionais promovidas por Gil em 2005 redefiniram em detalhes os preceitos norteadores da ação do Estado na cultura. Com isso, foram consagradas essas novas compreensões intangíveis a respeito da cultura em pé de igualdade com as artes, a velha ideologia da “democratização” dessas e as tecnologias emergentes. Ao final do governo, em 2010, a gestão Ferreira avançará na consagração constitucional de um sistema inteiro de relações federativas e de deveres da administração quanto ao planejamento plurianual das políticas para o país. Essas novas definições foram aprovadas pelo Congresso Nacional durante o governo Rousseff, no ano seguinte.

Para esta pesquisa, importa destacar a aprovação, ainda em 2005, do Item III da Emenda Constitucional nº 48, que institui como responsabilidade do Plano Nacional de Cultura a ser produzido periodicamente, a adoção de medidas destinadas à “formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões”. Assim como as demais medidas aprovadas, esta nova responsabilidade também passará a fazer-se presente na vida de estados, municípios e instituições privadas, que orientarão as suas ações em maior ou menor grau por essas novas disposições<sup>49</sup>. O capítulo seguinte dedica uma seção na caracterização dos grupos que se colocam em disputa em torno do domínio sobre a classificação deste profissional. Na

---

<sup>48</sup> Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/4407/seminario-em-fortaleza-ce-discute-historia-trajetoria-e-futuro-da-politica-do-patrimonio-imateria>. Acessado em 01/02/2018.

<sup>49</sup> O excerto da Constituição com essas alterações se encontra no Anexo II deste trabalho.

bonança do crescimento econômico durante o governo Silva, os investimentos diretos realizados por meio do Fundo Nacional de Cultura e a sua distribuição regional alcançaram volumes inéditos e contrastam claramente com os investimentos anteriores. Para o financiamento do item “Artes Integradas”, que basicamente diz respeito à produção artística de grupos e linguagens diversas, somente nos anos de 2005 e 2006 esse programa movimentou 62% do total que havia recebido desde 1995<sup>50</sup>. O único inimigo deste amplo arranjo continuará a ser o incentivo fiscal, frequentemente atacado, especialmente por Juca Ferreira quando assume o comando da pasta. No entanto, os recursos captados através da Lei Rouanet permaneceram estáveis e a quantidade de projetos aprovados foi ampliada. A maior modificação nessa área se deu com o Decreto nº 5.761, de 27 de abril de 2006, que levou à Lei Rouanet o conceito ampliado de cultura tornado constitucional no ano anterior.

Em paralelo aos investimentos, o governo investe na construção de grandes eventos de planejamento em todos os âmbitos. A recuperação do modelo intencionado pelo Conselho Federal da Cultura nos anos 1960 e 1970 é nítida, assim como a reabilitação de ações que a Funarte realizou nos seus primórdios. Aqui, a conciliação nacional intentada nos discursos é buscada por essa recuperação das experiências passadas na cultura e pela sua instrumentalização para uma pauta presente de fortalecimento do ministério, no que será bem-sucedido<sup>51</sup>. Ao longo dos anos um grande contingente internalizará esse novo aparato, passando a se ver como parte de uma construção contínua, cujos rituais de conselhos municipais, estaduais, nacional, comitês e comissões, conferências e terminologias serão gradativamente naturalizados. Os estímulos institucionais mais relevantes criados pelo governo Silva para a formação da rede da cultura surgiram com a criação do Sistema Federal de Cultura (SFC), através do Decreto 5.520, de 24 de agosto de 2005. Sob a presidência do Ministro da Cultura, o SFC se tornou responsável por estimular a integração entre diferentes manifestações relacionadas com o que passou a ser denominado *fazer cultural* e por estimular o surgimento de sistemas estaduais de cultura (Art. 4º). No escopo desse sistema, foi criado um colegiado denominado Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC).

Em termos similares aos do CFC, o CNPC possui a atribuição de encaminhar ao Ministério da Cultura as diretrizes gerais do Plano Nacional de Cultura, acompanhar e fiscalizar o andamento desse Plano, bem como a aplicação dos recursos do Fundo Nacional de Cultura, que deve

---

<sup>50</sup> Entre 1995 e 2006, o Fundo Nacional de Cultura movimentou R\$ 651 milhões. Desse total, o custeio do programa *Artes Integradas* consumiu aproximadamente R\$ 254 milhões, ou 39%. Apenas entre 2005 e 2006, o programa utilizou R\$ 155.127.430,00, correspondendo a 61,21% desse total. Fonte: SALIC.

observar diretrizes formuladas pelo CNPC atinentes à distribuição regional. (Art. 7º). Da mesma forma, cabe a esse Conselho coordenar, junto com o MinC, a Conferência Nacional de Cultura. Em princípio essas atribuições guardam relação com a agenda desenvolvida na década de 1960. Entretanto, o desenho institucional do Conselho Nacional de Política Cultural reflete o processo de institucionalização do próprio governo federal e da sociedade civil organizada ocorrido nesse interregno. O CFC era composto por indivíduos que, na sua maioria, pertenciam a uma elite cultural, enquanto o novo colegiado combina a representação dos grupos artísticos com a representação das burocracias, distribuindo os seus 47 assentos entre o seguinte universo de atores: 1 assento para o Ministro de Estado da Cultura; 15 para os representantes do poder público federal; 3 para os representantes dos governos estaduais; 3 para os representantes dos governos municipais; 1 para um representante do Fórum Nacional do Sistema S; 1 para um representante de organizações não-governamentais; 9 para representantes de áreas técnico-artísticas; 7 para representantes da área do patrimônio cultural; 3 para personalidades de livre escolha do Ministro da Cultura; 1 para um representante de entidades de pesquisa na área da cultura; 1 para um representante do Grupo de Instituto, Fundações e Empresas – GIFE; 1 para um representante da Associação Nacional das Entidades de Cultura – ANEC e 1 para um representante da Associação Nacional dos Dirigentes das Instituições Federais de Ensino Superior – ANDIFES.

O CNPC prevê ainda que possam ser conselheiros convidados, sem direito a voto, um representante da Academia Brasileira de Letras, do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – evidenciando o seu desprestígio comparados com outrora – da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, do Ministério Público Federal, da Comissão de Educação do Senado Federal e da Comissão de Educação e Cultura da Câmara dos Deputados<sup>52</sup>. Para compreender como esses atores são agregados dentro do CNPC, as representações podem ser organizadas em três categorias abrangentes: o poder público, os segmentos historicamente representados e os novos segmentos. Como representantes do poder público serão contabilizados o próprio Ministro da Cultura, os membros indicados pelas três esferas de governo mais as livres

---

<sup>52</sup> As representações do governo federal serão distribuídas entre diversos ministérios (Casa Civil, Ciência e Tecnologia, Cidades, Desenvolvimento Social e Combate à Fome, Educação, Meio Ambiente, Planejamento, Orçamento e Gestão, Turismo e Secretaria Geral da Presidência da República). Junto com essas pastas, o Ministério da Cultura disporá de seis assentos exclusivos; as representações dos governos estaduais serão indicadas pelo Fórum Nacional de Secretários Estaduais de Cultura; as representações dos governos municipais serão indicadas pela Associação Brasileira de Municípios, pela Confederação Nacional de Municípios e pela Frente Nacional de Prefeitos; o representante das organizações não-governamentais será indicado por meio de lista tríplice submetida ao Ministro da Cultura; o representante de cada linguagem artística será indicado por associações pertinentes às áreas; os representantes do patrimônio cultural serão indicados por organizações da sociedade civil; e o representante das entidades de pesquisa será definido pelas associações nacionais de antropologia, ciências sociais, filosofia, literatura comparada e história.

indicações do Ministro da Cultura, que totalizam 22 assentos. Os segmentos tradicionais, que contabilizam os artistas e os atores ligados ao patrimônio totalizam 16 assentos. Esses segmentos, junto com o poder público, são recorrentes de outros modelos de colegiado criados em períodos anteriores. Os novos segmentos contabilizam os assentos destinados ao Fórum Nacional do Sistema S, às ONGs e às associações nacionais, totalizando 06 assentos. O Art. 14 do Decreto 5.520 estabelece mandatos com duração de dois anos para os membros da sociedade civil, sendo permitida uma única recondução. Os mandatos dos representantes do governo federal serão de um ano, sendo permitida uma única recondução, conforme definido pelo regimento interno do CNPC.

Apesar da diversificação promovida no interior de cada uma dessas categorias, o CNPC parece reproduzir, de maneira mais complexa, o modelo de representação historicamente praticado. Basta ver que as representações do poder público e dos grupos artísticos habituais totalizam 38 cadeiras, ou mais de 80% da composição do Conselho. Em comparação com aquelas experiências, a institucionalização da relação entre o governo e os grupos artísticos neste ambiente parece tentar evitar o problema de coordenação que foi travado entre o CFC e o Ministério da Educação e Cultura nos anos 1970.

O principal resultado obtido pelo CNPC foi a sua capacidade de ter operacionalizado a formação de uma coalizão extensa em torno de uma agenda diversificada para a cultura, concretizada a partir da 1ª Conferência Nacional de Cultura, de 2006. De acordo com o regulamento aprovado pela Portaria 180/ 2005, a 1ª CNC se destinou à produção de subsídios para o Conselho Nacional de Política Cultural e para o Ministério da Cultura, não possuindo caráter deliberativo. Seguindo a mesma tendência dos encontros realizados em outros períodos, a Conferência produziu dois tipos de estímulos à agregação entre os atores do segmento cultural. O primeiro, horizontal, procurou estimular a agregação entre os diferentes grupos relacionados com a questão da cultura promovendo debates sobre temas transversais. O segundo estímulo, vertical, organizou uma cadeia de debates prévios que culminaram na Plenária nacional. Foram organizados encontros municipais, microrregionais e estaduais e encontros setoriais específicos que extrapolaram as classificações territoriais/ administrativas. O Ministério da Cultura, por meio deste conselho, não deixou de participar dos debates *a priori*, com a recomendação de temas alinhados às formulações mais recentes da UNESCO: I – Gestão Pública da Cultura; II – Cultura é Direito e Cidadania; III – Economia da Cultura; IV – Patrimônio Cultural; e V – Comunicação é Cultura. Ao mesmo tempo que algumas novidades foram introduzidas (Economia da Cultura) outros termos, polissêmicos, não pareceram ser tão

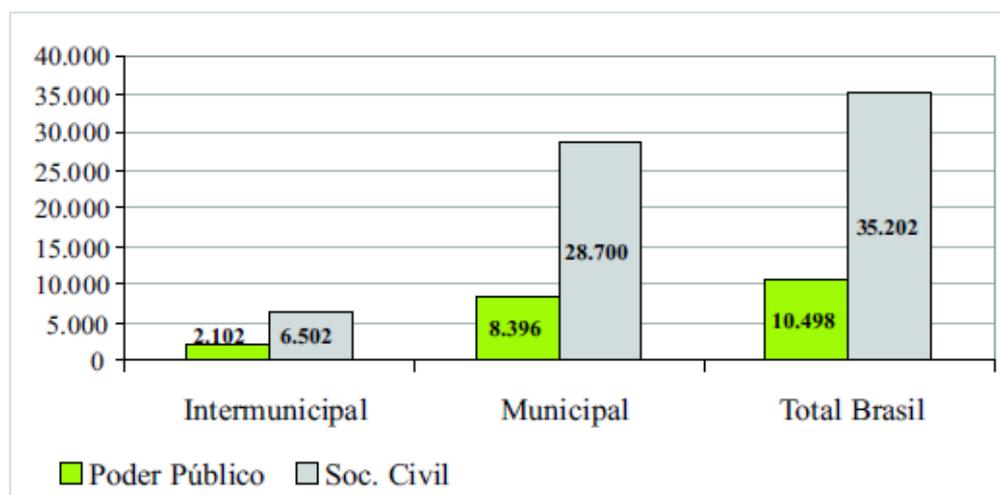
estranhos a esses novos interlocutores. Por outro lado, alguns conhecidos inimigos foram novamente eleitos, como a *indústria cultural* e o seu tratamento de mercadoria dado à cultura:

De acordo com a Conferência Nacional de Cultura, compõem este grande leque as “expressões e produções artísticas e culturais”, as “cadeias produtivas”, os “arranjos criativos”, as “áreas técnicas de suporte às atividades artísticas”, os “processos artísticos”, bens e produtos, escolas, pólos, movimentos, agentes e o ativismo cultural. A conferência também bate em tecla-chave da Convenção da Diversidade das Expressões Culturais, proclamada, em outubro de 2005, na Reunião da UNESCO, em Paris. Isto é, a CNC reforça o princípio da superioridade da identidade e diversidade em relação ao do uso da criação cultural, enquanto mercadoria, e propõe a coibição de ações monopolistas pela indústria cultural. (BRASIL, 2006: p. 20).

No que diz respeito às preferências desses participantes, o teor da Conferência revela um desejo pelo adensamento das normas, comprovada pelas 67 propostas de diretrizes aprovadas em seu documento final. Mesmo a maioria dos pequenos grupos e artistas não conseguindo viabilizar a sua produção através da Lei Rouanet, esses participantes defenderam a criação de canais complementares ao sistema de incentivos fiscais.

A Conferência promoveu etapas anteriores em âmbito municipal, microrregional e estadual, além de encontros setoriais, internos às linguagens artísticas e aos grupos sociais (art. 7º). Com este arranjo a CNC conseguiu, de acordo com os dados disponibilizados em seu relatório final, mobilizar um contingente de 53.507 atores estatais e não-estatais através de 1.158 encontros municipais e entre municípios. Desses atores, 7.095 participaram de 20 conferências estaduais. Os atores não-estatais superaram os representantes governamentais em uma proporção de 3 para 1 (ver gráfico 5). Todas as discussões ocorreram sobre o documento-base distribuído pelo governo.

Gráfico 5 - Participantes da 1ª Conferência Nacional de Cultura por esfera de governo



Em 2010 foi realizado a segunda Conferência Nacional de Cultura, e em 2013 a terceira edição. Em termos organizacionais, o governo Rousseff conservou esta nova estrutura. Em uma etnografia realizada nesses espaços, Lorena Avelar Muniagurria (2016) questionou-se como, e em qual momento, os indivíduos envolvidos nesse novo emaranhado de fluxos – das comissões temáticas, reuniões plenárias e conferências – e formavam uma imagem de sistema com fronteiras mais claramente definidas. Da mesma forma, a pesquisa questiona como são construídas essas idealizações e como terminam por se tornar eficazes “a ponto de estruturar relações, trânsitos e práticas” (MUNIAGURRIA, 2016, p. 86). Entre os diferentes processos que atuam em tal *estabilização de métodos*, a circulação de imagens como ilustrações, organogramas e fluxogramas contribuiriam para sintetizar esse sistema, gerando formas apreensíveis dos sistemas isolados (Sistema Brasileiro de Museus, Sistema Nacional de Patrimônio Cultural, Sistema Nacional de Bibliotecas Públicas) e do somatório desses em sistemas municipais, estaduais e federal.

Ao observar a dinâmica dos encontros governo-sociedade no Conselho Nacional de Políticas Culturais, nos colégios setoriais nacionais e em conferências de cultura realizadas no período que antecedeu a III Conferência Nacional, Muniagurria constatou como esses espaços possuem estruturas definidas de pauta, procedimentos de participação e registro de deliberações, em que pese a possibilidade de ocorrerem em diversos tipos de lugares.

A primeira característica a ser mencionada é que se trata de encontros dedicados a discussões e a tomada de decisão. Ademais, eles possuem sempre objetivos pré-definidos, divulgados com antecedência em uma pauta enviada aos participantes junto à convocatória [...] É importante destacar também que existem maneiras corretas de intervir e de fazer uso da palavra; espera-se, por exemplo, que os participantes fossem capazes de distinguir entre questões de ordem e pedidos de esclarecimento. [...] De fato, é frequente ouvir que a atuação em fóruns participativos corresponde a um processo de aprendizado. Em geral, tal afirmação refere-se principalmente à ideia de que ainda precisamos aprender a praticar democracia; mas também significa que é necessário aprender a se comportar, a operar e a transitar nos espaços e lógicas institucionais (MUNIAGURRIA, 2016, p. 102).

Outros espaços, como os colégios setoriais, já são mais porosos ao uso de vocábulos extraídos do léxico das linguagens artísticas. A ausência de representantes governamentais em alguns desses espaços parece abrir certa licença à expressão de um *ethos* de classe dos participantes representantes da sociedade civil que assumirá, segundo a autora, feições distintas em cada um desses colegiados.

## 1.2. O eleito e o repudiado

Entre 1930 e 2014 o Estado serviu de arena ao conflito entre grupos interessados em obter a chancela do poder, investimentos financeiros e distinção para o que considerou ser a “cultura legítima”. Este capítulo procurou mapear as disputas ocorridas nos diferentes períodos da história republicana e restituir o sentido de tais tensionamentos, para além dos discursos dos envolvidos. Buscou-se, igualmente identificar os elos locais com correntes de pensamento do exterior, compreendidas da aliança norte-americana no pós-guerra e a sua tradução local no mecenato privado de Rockefeller, às transformações trazidas pela globalização, com a emergência de novas utopias expressas nas resoluções na UNESCO.

Com isso foi possível observar, por exemplo, como o interesse de uma elite econômica ascendente no pós-guerra em autonomizar-se do Estado leva ao surgimento de instituições culturais inovadoras nos anos 1950, abrindo espaço, por sua vez, para a proliferação de novos circuitos no teatro, na poesia e literatura, que não se viam condicionadas à uma interdependência com o Estado e ao risco de terem sua liberdade criativa diminuída.

Por outro lado, como adiantado na Introdução deste capítulo, na esfera do mecenato estatal mesmo as ideias rivais em determinados momentos do tempo – passadas as disputas circunstanciais entre os grupos interessados – tendem a compartilhar o rol de práticas legitimadas, o que equivale dizer que se tornam aptas ao fomento de suas atividades. Mesmo os movimentos mais recentes para a valorização das produções simbólicas identificadas como *patrimônio imaterial* também têm sido assimilados, assim como os movimentos pela diversificação dos grupos sociais que acessam os recursos para o setor, com a previsão de cotas e criação de linhas de apoio específicas. A única oposição que prossegue no tempo, tensionando o campo cultural brasileiro, é em relação à indústria cultural, do entretenimento e aos meios de comunicação de massa. Ocasionalmente, vê-se artistas e produtores culturais desse espectro tentando pleitear o fomento estatal, no que são escandalosamente rechaçados<sup>53</sup>.

No próximo capítulo será analisado como a conformação do profissional da cultura tem sido objeto de disputas recentes, dando margem a toda sorte de idealização interessada. Como abordagem alternativa para o estudo deste grupo, a pesquisa apresenta uma proposta de análise a partir das interações mantidas entre esses agentes culturais e o rol das práticas legítimas e ilegítimas caracterizado neste capítulo, e como essas interações impactam sobre a posição que os indivíduos ocupam no espaço social da cultura.

---

<sup>53</sup> A Lei de Incentivo à Cultura costuma ser o canal buscado por esses artistas, que têm seus pedidos habitualmente negados.

## **2. PRODUTORES E GESTORES CULTURAIS DO BRASIL: A CONSTRUÇÃO ANALÍTICA DE UM ESPAÇO SOCIAL**

A disputa entre as diferentes ideologias, na esfera do Estado, pela classificação da “cultura legítima” resultou em um repertório de práticas que tem servido de referência à distribuição de recursos e prestígio. Neste contexto, estudos recentes têm apresentado os produtores e gestores culturais como agentes que tiveram seus papéis mais claramente definidos a partir de novas divisões sociais do trabalho cultural ocorridas com o robustecimento desta área que passou a receber maiores investimentos. Alguns estudos associam mais fortemente essa emergência aos estímulos promovidos em todas as direções pelas políticas adotadas no período do governo Silva (2003 – 2010), ou a partir dele (RUBIM, 2007). Mesmo antes desta efervescência, já em meados dos anos 1990 começaram a surgir artigos e discussões públicas defendendo que se investisse na profissionalização dos agentes culturais, com prioridade àqueles que atuassem na burocracia estatal em todos os âmbitos (DURAND, 1996), e os primeiros cursos superiores e programas de pós-graduação para este segmento foram criados na Universidade Federal Fluminense (UFF) e na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Apesar da expansão registrada em três décadas, a compreensão a respeito desses trabalhadores da cultura é mais polissêmica do que nunca, obscurecida por disputas teóricas – ou apenas retóricas – sem fim.

A primeira seção deste capítulo detém-se sobre este processo de conceituação. A dualidade que Bourdieu sugere operar na emergência dessas profissões na França, marcada tanto por uma mudança efetiva da economia daquele país na virada dos anos 1960 para os 1970, como pelo movimento da fração pequeno-burguesa em ascensão de “forçar-se” nessas novas posições, sendo bem-sucedida em converter aspirações individuais e de grupo em necessidades de um novo tempo orientam a análise desta seção. Por um lado, há a abordagem de Durand demonstrando como o crescimento das galerias de arte contemporânea nos anos 1960 e 1970 em São Paulo guardou relação com as associações ocorridas entre agentes oriundos dos grandes empreendimentos culturais da cidade ocorridos na década anterior, portanto, das movimentações no interior de uma fração de classe interessada em derivar o mercado de bens culturais em novas direções, recrutando seus funcionários entre familiares e pessoas de formações diversas.

Em seguida a seção detém-se sobre as disputas semânticas mais recentes travadas entre forças intelectuais, políticas e econômicas por uma substantivação desse agente. Na esfera do Estado, produtores e gestores culturais tornam-se artefatos de uma nova ordem – mundial e brasileira – necessários para o oferecimento de trabalhos artísticos e de entretenimento. que requerem

ensaios de tipificação, medições estatísticas, políticas públicas, sistemas de colaboração com estados e municípios, e cursos de qualificação em torno das quais o mercado acadêmico irá se reorganizar.

A segunda seção apresenta a abordagem relacional que esta pesquisa adotará para observar esses agentes, e como por meio dela pretende-se fazer contraponto às substantivações descritas. Para isso, tomando por referência o caldo de práticas culturais consideradas legítimas e ilegítimas que se formou das disputas ocorridas na esfera do Estado brasileiro e analisadas no capítulo anterior, a pesquisa avança em uma observação empírica das reações dos indivíduos que se identificam como atuantes nesta área ao repertório dessas práticas, e como ao fazerem isso agrupam-se internamente em posições distintas que podem ser consideradas de maior ou menor prestígio.

De outra forma, pretende-se questionar a ideia de um “aumento na demanda” como fator desencadeador de um recrutamento inédito que, por adensamento, regularidade e aumento na capacitação, ganha contornos de uma categoria profissional. Ainda que o impulsionamento de um mercado aquecido não possa ser descartado, uma explicação deste fenômeno amparada apenas nas novas *relações de produção* estabelecidas, emulando fenômenos análogos como o ocorrido na economia industrial do século passado, obscurece a atuação dos mecanismos de distinção capazes de produzir precisamente o inverso: o produtor e gestor cultural como uma invenção – e ao mesmo tempo uma celebração difusa – de uma ordem social que se pretende renovada, baseada na prestação de serviços e no conhecimento especializado.

A terceira seção deste capítulo apresenta o survey *Perfis dos produtores e gestores culturais do Brasil* elaborado pela pesquisa e as estratégias adotadas para a sua aplicação.

## 2.1. A profissionalização do agente de cultura

Produtores artísticos, intermediários culturais, comerciantes de arte são profissionais que, de forma mais estabelecida nas sociedades europeias, atuam como fornecedores da média e alta burguesia consumidora regular desses bens. Para Pierre Bourdieu (2017), no entanto, todos são agentes possíveis de serem caracterizados não por traços inatos às suas ocupações, mas pela forma como são agregados no espaço social em razão do elevado capital cultural do qual dispõem, na forma de diplomas próprios e de disposições herdadas, e o capital financeiro reduzido, em comparação com o das classes mais altas. Por outro lado, esse espaço está em contínua pressão pela sua conformação, como ocorreu no período de 1954 a 1975 estudado em *A Distinção – crítica social do julgamento*, no qual a elevação no volume de indivíduos

portadores de capital cultural mais elevado na forma de diplomas irá reconfigurar o próprio espaço social, trazendo novos elementos de distinção entre os candidatos aos postos formalmente habilitados e os indivíduos já estabelecidos que desejam preservar as suas posições.

Artesãos ou comerciantes de luxo, de cultura ou de arte, gerentes de “butiques” de confecção, revendedores de “grifes”, comerciantes de roupas e adereços exóticos ou de objetos rústicos, de discos, antiquários, decoradores, *designers*, fotógrafos ou, até mesmo, proprietários de restaurantes ou de “bistrôs” da moda, “ceramistas” interioranos e livreiros de vanguarda empenhados em prolongar, para além dos estudos, o estado de indistinção entre o lazer e o trabalho, a militância e o diletantismo, característico da condição estudantil, todos esses vendedores de bens ou serviços culturais encontram – em profissões ambíguas, à medida de seus desejos, em que o sucesso depende, no mínimo, tanto da distinção sutilmente desenvolvida do vendedor e, também, de seus produtos quanto da natureza e qualidade das mercadorias – um meio de obter o melhor rendimento para um capital cultural em que a competência técnica conta menos que a familiaridade com a cultura de classe dominante e o controle dos signos e emblemas da distinção e do gosto. (BOURDIEU, 2017, p. 133-134).

Em contraposição a este movimento de conservação de posições pela exploração de uma familiaridade distintiva com os bens culturais, Bourdieu aponta para a ascensão de novas figuras dotadas de relativo capital cultural, menor capital social e mais dispostas às ocupações menos estabelecidas, como o *animador cultural*, um agente oriundo do que o autor classificou como “nova pequena burguesia” da França do final dos anos 1960. Aqui, Bourdieu referia-se à fração de uma classe que se definia pela diferenciação que estabelecia com os hábitos culturais das frações “de execução ou promoção” e “declinante” desta mesma classe, reconhecíveis pela reverência ao gosto dominante. Interessa aqui, para a análise que a tese pretende realizar, capturar o *movimento* desta fração da pequena burguesia na sua luta para posicionar-se no espaço social:

[...] diferentemente das posições estabelecidas que estão situadas claramente em uma hierarquia [...] as profissões novas ou renovadas autorizam ou favorecem as estratégias de restabelecimento simbólico ilustradas pelo uso de duplicações bem-conceituadas, mais ou menos eufemísticas [...] Mas este efeito torna-se mais visível, sobretudo, em todos os casos em que os agentes se esforçam por produzir não só cargos ajustados a suas ambições, de preferência, a ajustar suas ambições aos cargos já existentes, mas também de produzir a necessidade de seu próprio produto por ações que, na origem, benévolas, a exemplo das inúmeras profissões “sociais”, visam impor-se como “serviços públicos”, oficialmente reconhecidos e financiados, em maior ou menor grau, pelo Estado, segundo um processo clássico de profissionalização (criação de uma formação específica sancionada por diplomas, de uma deontologia e de uma ideologia profissional, etc.) (Op. cit., p. 337).

Aqui, já não se trata de explorar uma familiaridade com o gosto dominante, mas de criar novas necessidades, persuadir as demais forças sociais quanto à relevância de tais intentos e avançar na criação de uma ideologia em torno desta prática, que tem início na forma de um *empreendimento*.

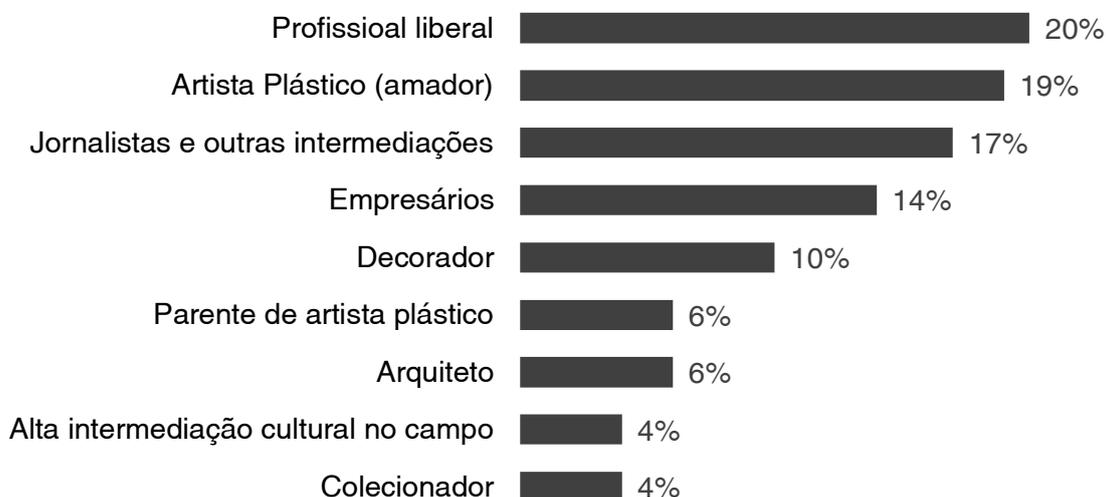
Ressalvadas as diferenças na formação das classes sociais entre os dois países, interessa compreender como a emergência dos produtores e gestores culturais no Brasil observa movimentos semelhantes tanto por parte dos produtores que construirão o mercado de arte contemporânea na cidade de São Paulo e do Rio de Janeiro entre os anos 1960 e 1970, onde os diplomas possuem pouca eficácia e as predisposições individuais desempenharão papel mais determinante nos recrutamentos, como dos grupos que, a partir dos anos 1990, empreenderão seus novos *projetos socioculturais* e lutarão, já na esfera do Estado, pelo avanço da profissionalização dos papéis de produtores e gestores culturais por meio da criação de cursos superiores.

### 2.1.1. Distinção e formação dos grupos profissionais na cadeia produtiva das artes

No caso brasileiro, a emergência de agrupamentos profissionais na área da cultura – e do comércio de arte em particular – como fruto dos movimentos de uma fração de classe que já acumulava predisposições favoráveis é analisada por José Carlos Durand (2009), como já mencionado na Introdução deste trabalho. Seu olhar sobre o surgimento das primeiras galerias de arte moderna e contemporânea em São Paulo como resultado de uma reorganização entre altos funcionários das grandes instituições culturais criadas na década de 1950, entre artistas e seus familiares, assim como de um redirecionamento de carreiras por parte de muitos estudantes de artes plásticas, informa tanto sobre os efeitos do aquecimento do mercado de arte durante os anos 1960 e 1970 no rastro do crescimento econômico promovido pelo regime autoritário do período, como sobre os perfis que se articularão em busca de novas posições naquele espaço social por meio desses empreendimentos.

Ao analisar um quadro extraído da pesquisa *MARCHANDS DE PINTURA EM SÃO PAULO – 1977*, Durand lança luz sobre esses perfis. Em uma nova tabulação dessas informações, os *marchands* observados em 46 galerias de arte criadas entre os anos de 1957 e 1977 são empresários, profissionais liberais, arquitetos, decoradores, artistas plásticos (amadores), parentes de artista, colecionadores, agentes de alta intermediação cultural, jornalistas e outras intermediações.

Gráfico 6 - Predisposições sociais dos marchands de pintura em São Paulo – 1977



Fonte: IDART/PMSP/Durand, 1984. Elaboração do autor

Além dessas profissões, os *marchands* também possuem formação em artes plásticas (11% das galerias), ensino superior (7%), ensino superior/ sem especificação (9%), experiência anterior com venda de artes (22%). Diante desses perfis, o autor conclui que, se existia um processo de expansão em curso no mercado de arte contemporânea, ele ocorria em boa medida pelo agenciamento interno dos membros de grupos estabelecidos:

Embora ele tabele respostas a uma pesquisa promovida por uma entidade cultural, perante a qual os informantes talvez exagerassem sua própria competência estética para justificar sua presença na intermediação artística, é fácil perceber o *quanto a difusão dos intermediários tem a ver com efeitos acumulados de etapas anteriores de constituição do campo artístico*. Eles são viáveis na presença de pessoas que travaram contato mais íntimo com o meio por intermédio de funções de direção e de assessoria aos museus e iniciativas de mecenato instaladas nos anos 50 [...] É comum a presença de artistas plásticos ou de seus parentes próximos na gestão das galerias, ou ao menos na condição indireta de mentores ou assessores. Esta constatação, aliás, ajuda a pôr em dúvida as oposições categóricas que procuram separar de modo absoluto o “compromisso cultural” do produtor e os “baixos interesses” do comerciante. E a distribuição por sexo, enfim, evidencia, no caso do comércio da arte, a rápida inserção da mulher no comércio varejista [...]. (DURAND, 2009, p. 204. Grifo do original).

Passadas mais de três décadas da publicação deste estudo, elementos como o predomínio das mulheres no trabalho de galeristas se consolidaram. Em matéria produzida pela SP-Arte *Festival Internacional de Arte* são apresentados os perfis dessas empresárias do setor, destacando como, na contramão da dificuldade persistente em se ter artistas expositoras devidamente representadas em museus e galerias, o trabalho de *galerista* tornou-se

essencialmente feminino<sup>54</sup>. Durand analisa como este fenômeno esteve associado ao que seriam qualidades atribuídas às mulheres naquele período, assim como Bourdieu também constatou na França, acabou por franquear às mulheres certa posição privilegiada no desempenho dos serviços de representação.

Dados recentes também apontam para um predomínio das galerias brasileiras como pequenos empreendimentos, com o universo dos trabalhadores nessas organizações mantendo-se abaixo de 10 colaboradores e com mais da metade desses profissionais recebendo entre 2 e 5 salários mínimos. Esta realidade é informada pela série histórica da *Pesquisa Setorial do Mercado de Arte Contemporânea no Brasil*<sup>55</sup>.

Tabela 6 - Pesquisa Setorial do Mercado de Arte Contemporânea no Brasil

	2013	2014	2015	2016
Galerias participantes	44	45	41	29
Média de funcionários	7,8	8,4	9,3	9,8
Galeria com maior nº de funcionários	26	27	29	17
1 a 2 salários	7%	4,6%	9%	7%
2 a 5 salários	70%	66,6%	56%	43%
5 a 10 salários	23%	28,8%	27%	32%
10 a 20 salários			4,8%	
Participação do mercado nacional	85%	85%	85%	80%
Participação do mercado internacional	15%	15%	15%	20%
Colecionadores privados nacionais	71%	76%	73%	75,2%
Colecionadores privados internacionais	11,50%	12%	16%	15%
Coleções corporativas brasileiras	6%	2%	2%	0,8%
Instituições brasileiras	4,25%	4%	3%	2,7%

Fonte: ABACT, ApexBrasil, FGV. Elaboração do autor.

A coordenadora desses levantamentos, Ana Letícia Fialho (2012), contextualiza o desempenho das galerias como um fenômeno que estaria relacionado a um processo de revisão das instâncias de legitimação em âmbito internacional:

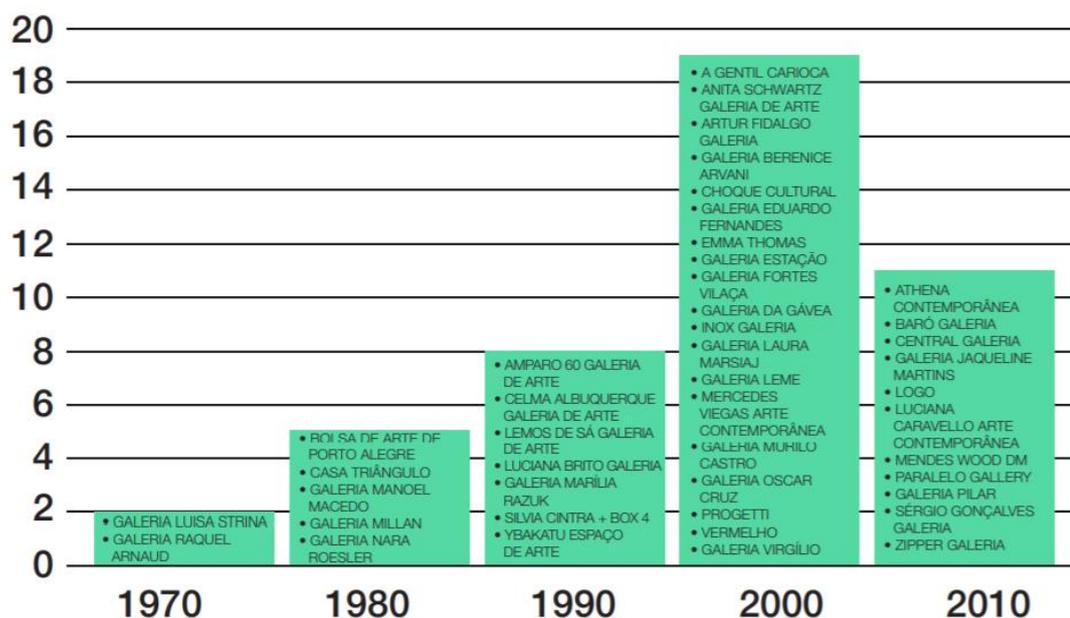
É importante entender o contexto das recentes mudanças da cena artística internacional. Foi nos anos 1990 que agentes do sistema das artes dos Estados Unidos e da Europa passaram a buscar em regiões “periféricas” uma “renovação controlada da oferta”, dando início a uma expansão das fronteiras do mapa internacional das artes. Somente no fim dos anos 2000 é que observamos de fato o início de uma descentralização e multiplicação dos circuitos de legitimação e uma revisão da “história internacional” da arte moderna e contemporânea. (FIALHO, A. L., 2012, p. 122. Disponível em <https://www.select.art.br/arte-um-negocio-sustentavel/>. Acessado em 01/05/2019).

<sup>54</sup> Disponível em <https://www.sp-arte.com/noticias/o-mercado-de-arte-brasileiro-e-dominado-por-galeristas-mulheres-saiba-por-que/>. Acessado em 01/02/2019.

<sup>55</sup> Pesquisa desenvolvida pela Associação Brasileira de Arte Contemporânea (ABACT) em parceria com a Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos (APEX) e a Fundação Getúlio Vargas (FGV). A tabulação não computou os dados referentes a 2012 e 2018, devido às diferenças das questões formuladas, impossibilitando a comparação com os demais anos.

Ao longo dos anos este segmento registrou crescimento na quantidade de estabelecimentos, tendo uma parte considerável deles sido criada a partir dos anos 2000. Todas as edições do estudo realizado pela ABACT comentam a existência de um público bastante heterogêneo empreendendo no ramo. Ainda que não tenha sido levantados dados sobre o perfil dessas galeristas, alguns elementos permitem inferir que a profissionalização por meio de cursos e treinamentos, constitui preocupação apenas secundária neste universo. Na 6ª edição, de 2018, a pesquisa registrou pela primeira vez que 36% das participantes do *survey* possuíam uma política para contratação de pessoal, ao passo que somente 27% dessas preocupavam-se em adotar uma “Política de treinamento/ desenvolvimento para seus funcionários”. Portanto, o aumento desses estabelecimentos, a partir da expansão iniciada nos anos 1990 e alavancada a partir da década seguinte, não veio acompanhado de uma forte preocupação com a qualificação da mão-de-obra como critério de contratação. Perguntadas nesta mesma edição sobre o que consideravam ser os “Principais obstáculos na condução da galeria”, a alternativa “pessoal qualificado” ocupa a oitava posição de uma lista de tópicos, sendo selecionada por somente 9% dos participantes. (ABACT, 2018, p. 9)<sup>56</sup>

Gráfico 7- década de criação das galerias participantes da pesquisa ABACT/ APEX/ FGV



Fonte: Pesquisa Setorial 2013, ABACT/ ApexBrasil

<sup>56</sup> As seis edições deste levantamento encontram-se disponíveis no site <http://www.latITUDEBRASIL.org/pesquisa-setorial/>. Acessado em janeiro de 2019.

## 2.1.2. Universidade, Estado e poder econômico em disputa pela classificação da moderna produção cultural

Como discutido no capítulo 1, a área da cultura conheceu desde os períodos autoritários uma forte disposição do Estado para criar instituições voltadas à classificação das expressões artísticas e ao fomento daquelas mais alinhadas à visão dominante. A administração da cultura entre os entes da federação também foi motivo de debates e esforços foram envidados para que estados e municípios criassem órgãos locais de deliberação política que pudessem ser articulados de forma sistêmica. Mas a caracterização do intermediário cultural como figura relativamente autônoma é um fruto das novas disputas políticas da cultura ocorridas após a redemocratização.

Para compreender como a intermediação era fortemente repudiada anteriormente, basta ver a reação do meio cultural e artístico no início da Lei Sarney quanto ao risco de ter a lei sequestrada por indivíduos desonestos que se colocariam entre as empresas e os artistas. Em entrevista ao programa Roda Viva em 1987, o então Ministro da Cultura, Celso Furtado, é inquirido nesses termos pelo jornalista Milton Coelho da Graça e por Jorge Wilhelm, à época presidente da Fundação Bienal de São Paulo.

**Milton Coelho da Graça:** Mas ministro, é evidente que todos brasileiros tenham louvado o que o senhor está falando, [bem como] o projeto da Lei Sarney, mas todos sabemos que somos um povo com uma alta percentagem de espertinhos, e em relação à Lei Sarney já começam a aparecer os espertinhos, os corretores. O senhor, por exemplo, propõe que as pessoas interessadas em cultura em qualquer cidade lutem para que aquela cidade tente obter recursos: os seus industriais, os seus comerciantes, e tal, usem os 2% do imposto de renda. Mas as pessoas não são suficientemente informadas, e já aqui em São Paulo começam a surgir firmas de corretores da Lei Sarney. Como é que o Ministério da Cultura encara a questão da corretagem dos incentivos?

**Celso Furtado:** Mas, Milton, pela primeira vez há uma lei de incentivos fiscais no Brasil que diz taxativamente *que é proibida toda forma de corretagem*<sup>57</sup>. Eu sou do *métier*, eu vi as leis que fiz de incentivos fiscais no Nordeste, que fui quem as iniciou, como foram desviadas em certos momentos. Não é defeito da lei, da administração da lei, mas há uma possibilidade legal de se fazer esse desvio. *Agora, você tem pela primeira vez uma lei que diz: “Toda forma de corretagem”. Portanto, quando você encontrar alguém fazendo corretagem por aí, peça-lhe que denuncie ou que envie uma comunicação ao Ministério da Cultura, para que nós possamos trilhar. Nós vamos saber quais são os projetos que estão saindo desses processos de corretagem, e nós saberemos como glosá-los lá no Ministério da Fazenda.*

**Jorge Wilhelm:** *Eu não acho tão ruim que exista tanta corretagem, embora eu ache que ela deva ser proibida, porque é corretagem no campo da cultura, o que é um fato novo. Esse fato novo acho que [é] causado principalmente pelo surgimento da Lei Sarney. Lá na Fundação Bienal existe uma longa tradição de ir buscar dinheiro na sociedade civil, uma vez que os poderes públicos sempre têm alcançado ao máximo 10%, 15% dos custos de organização de uma Bienal. Então existe certa tradição de ir*

<sup>57</sup> Furtado refere-se ao artigo 7º da Lei 7505/86, o qual determina que “Nenhuma aplicação de benefícios fiscais previstos nesta Lei poderá ser feita através de qualquer tipo de intermediação ou corretagem”. Disponível em <https://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/109576/lei-sarney-lei-7505-86>. Acessado em 10/10/2018.

buscar esse dinheiro, e nós temos atualmente utilizado a Lei Sarney nesse sentido [...] (FURTADO, 1987, grifos nossos)<sup>58</sup>

Somente após a promulgação da nova Constituição, em 1988, esses instrumentos de relação Estado e sociedade começariam a ser revistos, com o surgimento de um mercado ampliado de incentivos fiscais para as áreas sociais, como *direitos da criança e do adolescente, ciência e tecnologia, idoso, pessoas com deficiência, esporte*. Na cultura, entretanto, até os dias de hoje permanece uma indisposição com este agente de intermediação, uma vez que a sua admissão parece confrontar a oposição clássica entre o eixo “não-comercial”, em cuja ponta a arte legítima ou de vanguarda tende a se agrupar, ao menos como ideologia de grupo, e o eixo “lucrativo”, em cujo extremo reúnem-se as manifestações de mercado, como as ligadas à indústria cultural e ao entretenimento.

Em 1999, portanto, doze anos após a entrevista de Celso Furtado, este papel será reconhecido em uma reforma realizada na Lei Rouanet (sucedânea da Lei Sarney, como apresentado no capítulo 1) que, entre outras medidas, especificou que “A contratação de serviços necessários à elaboração de projetos para a obtenção de doação, patrocínio ou investimento, bem como a captação de recursos ou a sua execução por pessoa jurídica de natureza cultural, não configura a intermediação referida neste artigo”<sup>59</sup>. Sobretudo a partir deste momento tem início o surgimento de empresas dedicadas à elaboração dos projetos que serão submetidos ao Ministério da Cultura em busca de autorização para captação, os quais serão também, apresentados a empresários e pessoas físicas que possam doar parte do seu imposto para viabilizá-lo. Esta tese não conseguiu obter o número de empresas criadas para este fim a partir de 1999, em boa medida porque essas ainda se camuflam sob denominações eufemísticas, como empresas de *assessoria*, ou, genericamente, como produtoras<sup>60</sup>.

Outra abordagem, no entanto, permite inferir o volume de produtores que teriam sido habilitados neste processo iniciado pela Lei Rouanet e replicado nos anos seguintes por estados e municípios que criaram suas próprias leis de incentivo, além de políticas de financiamento direto de projetos, baseadas em editais. Inti Anny Queiroz (2014) argumenta que o *projeto cultural* pode ser considerado, em si, uma produção cultural, uma vez que o ato de conformar um projeto evidencia o domínio de códigos específicos tanto da administração, contabilidade e

---

<sup>58</sup> Entrevista realizada em 9 de fevereiro de 1987. Disponível em [http://www.rodaviva.fapesp.br/materia\\_busca/300/celso%20furtado/entrevistados/celso\\_furtado\\_1987.htm](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia_busca/300/celso%20furtado/entrevistados/celso_furtado_1987.htm). Acessado em 10/10/2018.

<sup>59</sup> Lei nº 9.874/ 1999, Parágrafo único adicionado ao Art. 28.

<sup>60</sup> Recentemente o extinto Ministério da Cultura lançou a plataforma [versalic.cultura.gov.br](http://versalic.cultura.gov.br), na qual é possível conhecer, entre outras informações, os fornecedores dos projetos que utilizam incentivo fiscal. As ferramentas para levantamento de dados, no entanto, ainda são pouco amigáveis ao usuário.

gestão pública, como da cultura, das linguagens e gêneros artísticos, e da própria língua (domínio de escrita, gramática) que distinguem a pessoa responsável pela sua elaboração, seja ela a integrante de um grupo artístico, ou a proprietária de uma empresa especializada, daqueles que não possuem as mesmas habilidades (QUEIROZ, 2014, p. 106). Seu reconhecimento por parte do Ministério da Cultura já configuraria um reconhecimento que se converte em capital simbólico para os seus detentores. Os dados organizados na tabela 7 apontam, nas colunas 4 e 5, que 45% dos projetos submetidos à Lei Rouanet entre 1994 e 2014 não chegam a ser autorizados a captar recursos. Entre os aprovados, por sua vez, 43% conseguirão captar algum recurso às suas iniciativas<sup>61</sup>.

Tabela 7 - Volume de recursos x Quantidade de projetos entre 1994 e 2014

<b>Situação</b>	<b>Volume de recursos</b>	<b>%</b>	<b>Quantidade de projetos</b>	<b>%</b>
Solicitado	110.750.625.522	100	184.091	100
Autorizado	61.243.030.178	55	100.363	55
Captado	15.752.060.992	14	44.788	24

Fonte: SALICNET/ elaboração do autor

Com uma quantidade de 100 mil projetos aprovados em 20 anos de vigência, é possível ter uma ideia do universo de produtores culturais que foram habilitados à função de planejadores e elaboradores de projetos culturais, ou à posição de transmissores desta habilidade por meio de cursos livres, sem contar o estímulo igualmente criado pela política de editais promovida da mesma forma em todos os âmbitos de governo.

Maria Helena Cunha (2005), em investigação sobre o perfil dos produtores culturais em Belo Horizonte, recupera as entrevistas com agentes culturais que iniciaram suas atividades profissionais nesse período, que dão conta da passagem de um cenário de escassez e amadorismo na década de 1980 para um momento de aquecimento no mercado de bens culturais na década seguinte.

<sup>61</sup> Tornou-se senso comum avaliar a Lei Rouanet negativamente, sobretudo na gestão de Juca Ferreira, o qual argumentava que somente “10% dos projetos captavam recursos”. Em SIMIS; AMARAL (2012) esta disputa retórica é abordada em detalhes, acompanhada das informações corrigidas.

A gente fala muito nessa explosão do mercado cultural brasileiro nos anos 90 – a expansão que é inegável e que, infelizmente, a gente não tem pesquisa para constatar. Mas, é uma coisa que salta aos olhos, ver como a coisa cresceu assim [...] em termos de mercado [...] De 90 para cá, os números saltaram de forma impressionante. O número de teatros, cinemas, de estúdios de gravação, os festivais os eventos internacionais que se multiplicaram, os grupos... isso aqui virou uma terra de grupos que pipocaram por todos os lados. Grupos de ótima qualidade que se estabeleceram nacional e internacionalmente. Então, os anos 90, foram anos de florescimento e [...] quando eu voltei para Belo Horizonte, eu senti que o mercado estava se expandindo muito rapidamente. Eu tinha solicitações de trabalho o tempo inteiro, tinha convites [...] muitos e muitos e muitos convites. (CUNHA, 2005, p. 141-142).

A autora comenta como, a partir deste período, diversas iniciativas de organização coletiva entre grupos de origens sociais distintas, movimentos por uma maior institucionalização da estrutura municipal e o oferecimento dos primeiros cursos de qualificação em elaboração de projetos e marketing cultural contribuíram para a criação de um ambiente favorável para que as pessoas decidissem sustentar-se com este tipo de trabalho.

No período do governo Silva a disputa em torno da classificação dos produtores e gestores culturais alcançou uma complexidade inédita. De “espertinhos” e “corretores” nos anos 1980, migrando para a posição mais distintiva de “elaboradores” ou “captadores de recurso” (mas ainda marginalizada) na década seguinte, esses profissionais, em conjunto com profissionais envolvidos em outras etapas das produções culturais, passaram a ser identificados como agentes-chave da atividade artística e cultural, realizadores de um sem número de funções igualmente importantes nesta cadeia produtiva.

Com isso, a partir de 2003 três grupos passaram a mobilizar-se em torno da sua caracterização: o Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura/ CULT baseado na Universidade Federal da Bahia (UFBA), o Serviço de Pesquisas de Políticas Culturais da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), autarquia do Ministério da Cultura baseada no Rio de Janeiro, e o Itaú Cultural (IC), expoente da *Responsabilidade Social Empresarial* no setor financeiro criado em 1986 e, desde então, um dos principais usufruidores da lei federal de incentivo à cultura.

Em uma das pontas, o grupo de estudiosos alinhados com a gestão Gil/ Ferreira baseado no CULT, órgão criado em 2003 no âmbito da UFBA, tem se dedicado por mais tempo a conceituar esse agente. Seus trabalhos seminais neste sentido partem de um exercício de coleta do que seriam os “elementos definidores” deste profissional dispersos em trabalhos das ciências sociais que compreendem de Gramsci a Bourdieu, e em reflexões sobre a realidade classificatória de outros países. O tipo resultante de tal esforço é apresentado como *organizador da cultura* (RUBIM, 2005, RUBIM, 2007, 2008, COSTA, 2011, ROCHA; COSTA, 2017) e o seu trabalho é definido como *organização*. Partindo dessa tipologia, foram realizados mapeamentos das instituições no Brasil que oferecem cursos voltados à *organização da cultura*. Membro do

CULT, Leonardo Figueiredo Costa (2011) desenvolveu a tese *Profissionalização da Organização da Cultura no Brasil: uma análise da formação em produção, gestão e políticas culturais*, na qual apresenta os resultados de uma pesquisa de mapeamento dos espaços de formação dedicados ao tema. O levantamento, bastante amplo, buscou reunir informações quantitativas a respeito dos “conteúdos, tecnologias e métodos pedagógicos acionados nas variadas modalidades de capacitação e aperfeiçoamento desenvolvidas pelos referidos entes” (COSTA, 2011, p. 100)<sup>62</sup>. Por meio de recursos de monitoramento online e buscas em sites de organizações culturais, chegou-se a um grupo de 257 instituições, 355 setores e 624 cursos. Com praticamente a metade concentrada na região Sudeste (48,44%), a maioria entre São Paulo e o Rio de Janeiro, o mapa registrou uma presença ínfima dessas iniciativas na região Norte (3,52%), e presenças medianas nas regiões Nordeste (22,6%), Sul (14,4%) e Centro-oeste (10,9%). Metade das instituições que oferecem cursos são privadas e 29% são públicas, entre universidades e órgãos do Estado. Com isso, o financiamento desses cursos é majoritariamente custeado com taxas de matrícula (31,5%), mas fundos governamentais custeiam 25,3% da oferta e fundos privados (fundações, doações, patrocínios) outros 23% (p. 109). O período coberto pela pesquisa de Costa, o ano de 2009, ainda registra um baixo número de cursos de graduação (3,37%) e o predomínio da oferta dos cursos de extensão (75,88%). Pouco mais de um terço dos cursos diz respeito a temas como elaboração de projetos e financiamento da cultura, ecoando os primeiros estímulos à profissionalização dos produtores culturais criado pelas leis de incentivo. Esta pesquisa também informa que os professores atuantes nesses cursos são recrutados majoritariamente nos cursos de comunicação e artes (24%), mas com abertura para uma série de outras áreas. Essas informações apresentadas por Costa estão replicadas em livros organizados pelo CULT. Junto com a finalidade acadêmica da pesquisa, Costa informa, preliminarmente, que ela serviu a uma consultoria prestada pelo Centro à Secretaria de Articulação Institucional (SAI) do Ministério da Cultura, com vistas a subsidiar a elaboração do Sistema Nacional de Cultura (COSTA, p. 100). Desta forma, as estratégias deste grupo ocorrem em sentidos concomitantes: por um lado, buscando a obtenção de autoridade escolástica a respeito deste tema, com a realização do mapeamento e do debate em torno das terminologias com a produção de teses e publicações; por outro, buscando autoridade na esfera do poder político, orientando a ação do Ministério a partir das suas definições sobre o que constitui o agente cultural e, em razão disto, qual deve ser a sua formação profissional.

---

<sup>62</sup> A base de dados encontra-se em [www.organizacaocultural.ufba.br](http://www.organizacaocultural.ufba.br)

Uma segunda estratégia deste grupo para introduzir e, conseqüentemente, controlar o debate acerca do profissional da cultura é a promoção de seminários anuais que oferecem voz a toda sorte de pesquisa possível de ser relacionada com a área cultural e que esteja sendo conduzida em um programa de pós-graduação. O *Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – ENECULT*, realizado há 15 anos, reúne cerca de 350 trabalhos a cada edição, oriundos das mais diversas áreas. Seu congênere é o *Seminário Internacional de Políticas Culturais*, realizado há 10 anos pela Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro<sup>63</sup>. Os vastos anais produzidos regularmente por cada um desses encontros atestam a variedade dos temas tratados Brasil afora e das abordagens utilizadas. Avaliações de programas e políticas de cultura, reflexões idealizadoras sobre os papéis e esforços de categorização, estudos sobre intersecções entre as políticas de cultura e outras políticas sociais, estudos sobre as oposições entre política cultural e indústria cultural, compilações quantitativas dos investimentos em cultura em estados e municípios pouco discutidos, estudos de caso.

Em colaboração regular com o CULT, mas guardando diferenças diametrais na abordagem do profissional da cultura, o Serviço de Pesquisas de Políticas Culturais da Fundação Casa de Rui Barbosa, igualmente habilitados a partir da gestão Gil/ Ferreira para o trabalho com este objeto, tem mantido pesquisas regulares no sentido de restituir o que seriam linhas de continuidade da política cultural do país, com a identificação de detalhes da ação do Conselho Federal de Cultura e sua movimentação para a criação de um sistema nacional de cultura, em colaboração com estados e municípios. A atuação orientada pela sistematização e interpretação de dados a respeito das políticas de cultura aproxima esse grupo de outros agentes da burocracia federal, como o pesquisador do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), Frederico A. Barbosa da Silva, que tem conduzido desde 2005 estudos regulares sobre desenho de políticas culturais, análise crítica da lei federal de incentivo à cultura, consumo cultural das famílias.

Enquanto o CULT/ UFBA estabelece cooperações com a administração direta do Ministério da Cultura, esta rede de pesquisas baseadas na compilação de dados históricos e no levantamento de dados primários se espalha até organizações como o IBGE. Por sua vez, ao menos em duas oportunidades, 2006 e 2014, as pesquisas de caracterização dos profissionais da cultura realizadas por esse órgão levaram em conta, assim como no IPEA, orientações metodológicas da UNESCO, como o *Framework for Cultural Statistics*<sup>64</sup>, a respeito de quais setores podem ser considerados como culturais, para este tipo de estudo estatístico setorial. Esses e estudos

---

<sup>63</sup> O autor apresentou trabalhos neste último nos anos de 2016 e 2017.

<sup>64</sup> Para mais informações sobre esta metodologia, ver [http://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/unesco-framework-for-cultural-statistics-2009-en\\_0.pdf](http://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/unesco-framework-for-cultural-statistics-2009-en_0.pdf). Acessado em 01/03/2019.

foram reunidos na plataforma digital Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC)<sup>65</sup>.

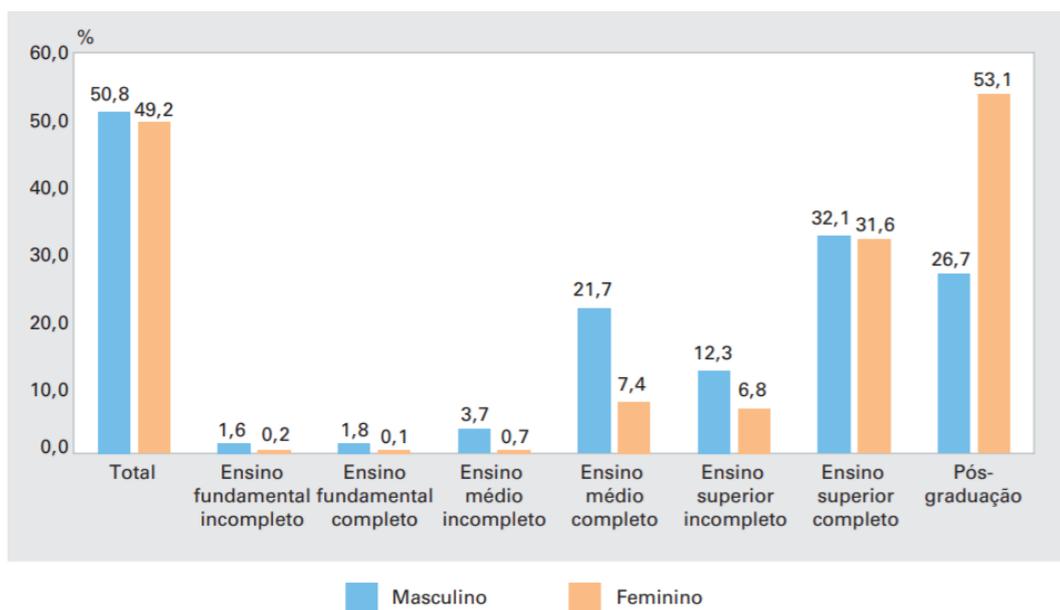
Existem seções dedicadas à caracterização das pessoas ocupadas na área da cultura em dois desses estudos: o *Perfil dos Estados e Municípios Brasileiros 2014* (o qual também contém dados da primeira edição lançada em 2006), que descreve o perfil dos gestores culturais alocados nas burocracias estaduais e municipais e o estudo *Sistema de Informações e Indicadores Culturais: 2007-2010*, que oferece uma visão de conjunto das ocupações no mercado de bens culturais.

No primeiro caso, partindo de uma realidade na qual praticamente todas as Unidades da Federação contavam em 2014 com uma secretaria exclusiva dedicada à cultura (21 estados), sendo as demais secretarias compartilhadas (2 estados) ou fundações (4 estados), a qualificação da mão-de-obra apresenta aspectos altamente distintivos, no que diz respeito aos anos de escolaridade, sobretudo quando comparados com a média de instrução do conjunto da sociedade. No levantamento de 2014, dezenove secretarias estaduais eram administradas por homens, sendo 10 deles (52,6%) pós-graduados, 8 (42%) com formação superior e somente 1 (5%) com ensino médio completo. Nas oito secretarias administradas por mulheres, 5 delas (62%) possuíam pós-graduação e 3 (37%) o superior completo. Por outro lado, padecendo ainda de maior institucionalidade, a gestão municipal da política de cultura é em 57,3% dos casos registrados, compartilhada com outra pasta social (em 2006 eram 73,8%), enquanto a existência de secretarias ou diretorias exclusivas para a área é baixa (em 2006 4,3% dos municípios possuíam órgão exclusivo, em 2014 passaram a ser 20,4%). A qualificação dos gestores desses órgãos observada no último levantamento, no que diz respeito à escolaridade, reflete igualmente princípios distintivos em menor magnitude, mas ainda elevados se comparados os graus de instrução gerais da sociedade brasileira. O estudo registrou que, em 2014, 50,8% das posições eram ocupadas por homens e 49,2% por mulheres. As mulheres possuem mais anos de escolaridade, sendo que pouco mais da metade dessas gestoras (53,1%) possui pós-graduação, contra 26,7% dos gestores. A maior faixa de escolaridade dos gestores homens é o ensino superior completo (32,1%) seguida do ensino médio completo (21,7%). Nesta faixa, as mulheres já registram baixa participação, com apenas 7,4% das gestoras tendo somente o nível médio.

---

<sup>65</sup> Disponível em <http://sniic.cultura.gov.br/>. Acessado em 02/08/2017.

Gráfico 8 - Escolaridade de gestores municipais de cultura por gênero



Fonte: IBGE, Diretoria de Pesquisas, Coordenação da População e Indicadores Sociais, Pesquisa de Informações Básicas Municipais 2014<sup>66</sup>.

A primeira versão deste levantamento, em 2006, traz uma ponderação pertinente para esta realidade dos municípios, argumentando que, possivelmente, o nível elevado de escolaridade dos gestores (na edição de 2014, somados homens e mulheres pós-graduados alcançam 66%) se deva ao funcionamento da área de cultura em conjunto com outras áreas sociais, sendo em boa parte dos casos a *educação*, segmento no qual a distinção pela posse de títulos escolásticos é tradicionalmente valorizada. Mesmo atuando em composição com essas outras áreas, o contingente de burocratas destinados à cultura, de acordo com o levantamento, restringe-se a 0,4% (9.278) dos servidores estaduais e a 1,1% (57.611) dos servidores municipais.

A qualificação deste contingente, de acordo com o levantamento, é voltada para os elementos básicos do seu próprio trabalho, assimilando as novas frentes de financiamento à cultura. Assim, as qualificações desses burocratas em “elaboração e gestão de projetos” (19,2%), “gestão cultural” (17,4%), “captação de recursos” (12,2%), “leis de incentivo” (10,9%), “editais” (8,1%), “estabelecimento de parcerias com entes públicos e privados” (7,1%), “capacitação tecnológica e administrativa” (6,1%) e “gestão de equipamentos culturais” (5,9%) revelam preocupações por parte dos municípios em preparar tecnicamente o seu pessoal para lidar com essas abordagens dominantes do mecenato estatal.

<sup>66</sup> Disponível em <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/educacao/10586-pesquisa-de-informacoes-basicas-municipais.html>. Acessado em 02/08/2017.

O segundo estudo, *Sistema de Informações e Indicadores Culturais: 2007-2010*<sup>67</sup>, oferece uma caracterização dos trabalhadores da cultura atuantes nos setores público, privado, terceiro setor e autônomos no período de 2007 a 2012. O perfil desses trabalhadores da cultura é organizado em variáveis sobre a região e a Unidade da Federação onde esses residem, por sexo, cor, faixa etária, nível de instrução, modelo de contrato de trabalho, horas de trabalho semanal, contribuição previdenciária. Novamente, assim como no setor público, sobressaem a escolaridade acima da média das demais categorias profissionais, acompanhada de uma remuneração média igualmente maior. Todavia, a pesquisa pondera sobre o papel desproporcional exercido pelos estados do Sudeste, e especialmente por São Paulo, na elevação dessa média. A alta escolaridade também responderia pela elevação da renda desses gestores públicos:

Acompanhando a maior escolarização, o rendimento médio real mensal do trabalho principal da população de 10 anos ou mais de idade ocupada em atividades culturais foi estimado em R\$ 1.258,00 em 2007 e em R\$ 1.553,00 em 2012, valores superiores aos rendimentos da população ocupada no total das atividades produtivas, que teve o rendimento médio real mensal do trabalho principal estimado em R\$ 1.213,00 em 2007 e em R\$ 1.460,00 em 2012. (IBGE, 2013, p. 118).

Este tipo de argumentação, presente neste e em outros levantamentos estatísticos reproduzem, por outro lado, a crença modernizadora que confere ao sistema educacional um papel unívoco de classificação e estruturação das carreiras profissionais, sem levar em conta as limitações deste sistema perante outras forças sociais.

---

<sup>67</sup> Disponível em <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=265974>. Acessado em 04/08/2017.

Tabela 8 - Perfil socioeconômico dos trabalhadores da cultura (x 1.000)

		2007		2008		2009		2011		2012	
<b>Brasil</b>		<b>4.177</b>		<b>4.298</b>		<b>4.323</b>		<b>3.718</b>		<b>3.650</b>	
Sexo	Homens	2.149	51%	2.196	51%	2.197	51%	1.988	53%	1.936	53%
	Mulheres	2.027	49%	2.102	49%	2.126	49%	1.731	47%	1.715	47%
Cor	Branca	2.422	58%	2.404	56%	2.408	56%	2.136	57%	2.046	56%
	Preta ou parda	1.705	41%	1.844	43%	1.884	44%	1.536	41%	1.564	43%
	Outras	49	1%	50	1%	32	1%	46	1%	41	1%
Grupos idade	10 a 15 anos	113	3%	70	2%	90	2%	61	2%	37	1%
	16 a 24 anos	1.018	24%	1.043	24%	993	23%	787	21%	793	22%
	25 a 39 anos	1.598	38%	1.655	39%	1.718	40%	1.522	41%	1.436	39%
	40 a 49 anos	795	19%	790	18%	782	18%	699	19%	670	18%
	50 a 59 anos	426	10%	463	11%	467	11%	415	11%	451	12%
	60 anos +	226	5%	278	6%	272	6%	235	6%	262	7%
Nível instr.	Fund incompleto	1.052	25%	998	23%	951	22%	733	20%	660	18%
	Fund comp ou médio	802	19%	788	18%	727	17%	613	16%	568	16%
	Médio comp ou sup	1.736	42%	1.877	44%	1.935	45%	1.673	45%	1.663	46%
	Superior	586	14%	635	15%	710	16%	700	19%	759	21%
	completo	1.436	34%	1.477	34%	1.513	35%	1.490	40%	1.451	40%
Cat. do emp	CLT	1.436	34%	1.477	34%	1.513	35%	1.490	40%	1.451	40%
	Militares e estatutários	121	3%	127	3%	119	3%	97	3%	88	2%
	Outros sem CLT	934	22%	952	22%	889	21%	706	19%	731	20%
	Conta própria	1.380	33%	1.427	33%	1.474	34%	1.205	32%	1.164	32%
	Empregador	180	4%	193	4%	210	5%	154	4%	155	4%
	Não remun	127	3%	122	3%	118	3%	66	2%	61	2%
	Outros	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%
Horas trab/ semana	Até 14 horas	424	10%	419	10%	403	9%	327	9%	344	9%
	15 a 39 horas	1.262	30%	1.326	31%	1.362	32%	1.013	27%	1.002	27%
	40 a 44 horas	1.480	35%	1.580	37%	1.605	37%	1.577	42%	1.495	41%
	45 horas ou mais	1.009	24%	973	23%	953	22%	801	22%	809	22%
Contr Previd	Contribui	1.936	46%	2.000	47%	2.096	48%	2.084	56%	2.037	56%
	Não contribui	2.241	54%	2.298	53%	2.228	52%	1.634	44%	1.613	44%

Fonte: IBGE, 2013. Elaboração do autor

Apenas no setor privado, a partir de dados recolhidos da Pesquisa Anual da Indústria – PIA, referente ao período de 2007 a 2010, a pesquisa organiza 3 segmentos de atividades: o segmento das “industriais culturais”, que reúne 16 atividades, o segmento das “empresas comerciais culturais”, que reúne 8 atividades, e o segmento das “empresas prestadoras de serviços não financeiros culturais”, que reúne 23 atividades.

Os dados de 2010 apontam para uma distribuição do pessoal ocupado na seguinte ordem: a) 58,2% nas empresas de serviços não financeiros culturais, b) 28,6% nas empresas comerciais culturais, c) 13,2% nas empresas industriais culturais. O percentual de ocupações em cada atividade está detalhado na Tabela 9 e nela é possível observar uma combinação de atividades que, até então, não eram consideradas como culturais, à exemplo de todas as atividades do segmento “industriais culturais”, que aqui fazem referência à fabricação dos artefatos utilizados por essas indústrias. Portanto, dizem respeito ao emprego de outras competências específicas próprias dos processos de fabricação, cujos profissionais possuem formações variadas e são recrutados sob lógicas distintas, sem que se requeira, necessariamente, afinidade com o setor da cultura. Da mesma maneira são incluídos os trabalhos realizados no setor de informática, relacionados ao desenvolvimento de softwares e programas. Um tipo de trabalho que aproveita a mão-de-obra formada em especialidades como análise e desenvolvimento de sistemas, ciência da computação, e formações correlatas.

O que se pode ver, neste esforço é a efetivação de um olhar integrado sobre a área da cultura que dialoga com as premissas colocadas na década de 1980 por Celso Furtado, ainda que o mesmo não tenha encontrado condições no período em que chefiou o Ministério da Cultura para implementá-las com a amplitude constatada neste levantamento do IBGE. Por outro lado, este esforço busca alinhamentos, como já mencionado, aos estudos que hoje em dia são regularmente produzidos no âmbito dos países desenvolvidos, e à nova visão integradora que os órgãos multilaterais, como a UNESCO, mas também a Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento (UNCTAD) promovem acerca do conceito conhecido por economia da cultura.

Tabela 9 - Ocupações por segmento do setor privado (%)

	<b>Atividades</b>	<b>2010</b>
Comerciais culturais	Varejista de equipamentos de informática e comunicação	40,6
	Varejista de livros, jornais, revistas e papelaria	30,6
	Varejista de joias e relógios	9,3
	Atacadista de equipamentos e produtos de tecnologia de informação e comunicação	8,6
	Atacadista art. de escritório e papelaria; papel, papelão e seus artefatos; livros, jornais outras publ.	6,5
	Varejista de discos, fitas de áudio, vídeo, CDs e DVDs gravados ou não	1,8
	Varejista de instrumentos musicais e acessórios	1,5
	Varejista de artigos usados	1,2
	Atividades industriais culturais	Fabricação de aparelhos de recepção, reprodução, gravação e amplificação de áudio e vídeo
Fabricação de equipamentos de informática		11,1
Fabricação de periféricos para equipamentos de informática		10,5
Fabricação de componentes eletrônicos		10
Impressão de jornais, livros, revistas e outras publicações periódicas		9
Fabricação de brinquedos e jogos recreativos		6,8
Fabricação de aparelhos telefônicos e de outros equipamentos de comunicação		6,4
Serviços de pré-impressão		6,2
Lapidação de gemas e fabricação de artefatos de ourivesaria e joalheria		5,9
Serviços de acabamentos gráficos		5,5
Fabricação de equipamentos transmissores de comunicação		4,4
Fabricação de bijuterias e artefatos semelhantes		4,3
Reprodução de materiais gravados em qualquer suporte		1,9
Fabricação de equipamentos e instrumentos ópticos, fotográficos e cinematográficos		1
Fabricação de instrumentos musicais		0,9
Fabricação de mídias virgens, magnéticas e ópticas	0,1	
Serviços não financeiros culturais	Desenvolvimento de programas de computador sob encomenda, desenvolvimento e licenciamento de programas de computador customizáveis e desenvolvimento e licenciamento de programas de computador não customizáveis	19,1
	Publicidade	9,9
	Tratamento de dados, provedores de serviços de aplicação e serviços de hospedagem na Internet e portais, provedores de conteúdo e outros serviços de informação na Internet	9,6
	Edição e edição integrada à impressão	9,2
	Telecomunicações por fio, telecomunicações sem fio ou por satélite	8,2
	Outras atividades de telecomunicações	5,4
	Atividades de ensino de idiomas	5,4
	Serviços de arquitetura e atividades técnicas relacionadas com a arquitetura e engenharia	5,1
	Atividades de televisão aberta	4,4
	Atividades de recreação e outras atividades de lazer	3,8
	Atividades de rádio	3,7
	Atividades de produção cinematográfica, de vídeos e de programas de televisão, atividades de pós-produção cinematográfica, de vídeos e de programas de televisão, distribuição cinematográfica de vídeo e de programas de televisão e atividades de exibição	2,8
	Atividades fotográficas	2,8
	Atividades artísticas, criativas e de espetáculo	2,7
	Operadoras de televisão por assinatura, por cabo, por micro-ondas ou por satélite	2,3
	Aluguel de objetos do vestuário, joias e acessórios	1,4
	Aluguel de fitas de vídeo, DVDs e similares	1,3
	Agências de notícias e outros serviços de informação	0,9
	Atividades de ensino de arte e cultura	0,7
	Atividades de gravação de som e de edição e de música	0,5
	Serviços de design e decoração de interiores	0,4
	Programadoras e atividades relacionadas com a televisão por assinatura	0,3
	Gestão de espaços para artes cênicas, espetáculos e outras atividades artísticas	0,1

Esses estudos, atestam, mais uma vez, como as gestões de Gilberto Gil e Juca Ferreira avançaram no adensamento e diversificação institucional do Ministério da Cultura e no interesse em estimular a produção e veiculação de conhecimentos a respeito dos mais variados temas atinentes ao meio cultural. Por outro lado, em todas essas frentes podem ser percebidos esforços de direcionamento nas terminologias e conceitos adotados. A criação desses centros de estudo em Salvador e no Rio de Janeiro evidenciam como, ao mesmo tempo em que há uma abertura para a diversidade de análises, não se abre mão de ter o controle dos locais e das formas como essas avaliações serão produzidas.

O terceiro ator em disputa pelo domínio simbólico acerca da classificação dos profissionais da cultura é o Instituto Itaú Cultural. Seu criador, Olavo Egydio Setúbal, dedicou-se intensamente à política na segunda metade do século XX, alternando a atividade empresarial com a ocupação de diferentes posições em órgãos técnicos, até ser nomeado prefeito da cidade de São Paulo para o período de 1975 a 1979 pelo governador Paulo Egydio Martins, com quem mantinha uma amizade de longa data e colaborações desde o período em que este foi Ministro da Indústria e Comércio no governo Castello Branco. Em depoimento de 2011, Egydio remonta os diálogos em torno do convite:

[Olavo] era meu amigo pessoal há mais de 50 anos. Minha primeira tendência foi ter esse amigo perto de mim fosse onde fosse, mas como ele era um banqueiro, a minha primeira impressão é que ele estaria encaixado na Secretaria da Fazenda – um raciocínio simplista – e fui convidá-lo para isso. Aí ele deixou claro, “Olha Paulo, sabe, eu já sou um homem de números, eu lido com números, etc... Se você tiver alguma outra coisa, eu prometo que pensarei, mas, nessa Secretaria da Fazenda eu não teria muito interesse”. Eu fiquei surpreso! Mas, logo em seguida a Lourdes Villela me convidou para jantar na casa dela, com o Olavo e o Eudoro, éramos só nós. No meio do jantar, ele [Eudoro] fala assim: “Paulo, você já tem candidato a prefeito?” Falei, não, eu estou com um ou dois nomes lá querendo ser, mas são candidatos deles mesmos, eu não tenho candidato. “Ué, por que não o Olavo?”. O Olavo, prefeito? Mas ele toparia? “Claro que sim!” Aí ele (Olavo) deu uma risada... [e eu disse] Meu prefeito! Ele virou prefeito. (Depoimento de Paulo Egydio Martins ao projeto “Memória Paulista” coordenado pela extinta Fundação do Desenvolvimento Administrativo/ FUNDAP. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=tiVfWJWAFY>. Acessado em 02/10/2018).<sup>68</sup>

Por outro lado, Setúbal foi preterido na sucessão de Martins ao governo do estado em 1978, preterido novamente como candidato ao governo paulista nas eleições diretas de 1982, preterido para o Ministério da Fazenda de Tancredo Neves – sendo nomeado, em um rearranjo, para o Ministério das Relações Exteriores, no qual ficou durante 1985 já no governo de José Sarney –

<sup>68</sup> Ressalve-se que Paulo Egydio Martins também afirma ter sido financiado por Eudoro Villela, através uma fundação que este teria colocado à sua disposição, na produção do seu programa de governo. Aqui, adentra-se na zona cinzenta das dívidas de gratidão, onde o peso da amizade com Setúbal pode ter sido magnificado para ofuscar esse constrangimento. Desde 2000 o ex-governador preside a Itaucorp S. A.

e teve a candidatura ao governo do estado novamente preterida pelo Partido da Frente Liberal – PFL ao qual havia se filiado em 1986<sup>69</sup>. Em seguida abandonou a vida político-partidária.

As conquistas e derrotas de Setúbal são demonstrações de uma relação de tensões e colaborações constantes entre a esfera na qual consagrou-se, a empresarial/ financeira, e a esfera do Estado, na qual não viabilizou suas ambições de forma plena. Em meio a isso, um jogo complementar de cooperações é instalado, com nomes sendo sugeridos por Setúbal para a gestão de Franco Montoro, e um convite lhe sendo feito em 1993 pelo então chanceler, Fernando Henrique Cardoso, para que integrasse o Comitê Empresarial Permanente do Ministério das Relações Exteriores. Nesta teia de relações, recém-saído do governo federal, em 1987, Setúbal decidiu investir na criação de um instituto cultural que aproveitasse a oportunidade de dedução fiscal gerada pela Lei Sarney.

Para a criação do Instituto, Setúbal designou o arquiteto, engenheiro e pintor Ernest Robert de Carvalho Mange, amigo de Jardim da Infância e primário na Escola Caetano de Campos, e posteriormente da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo. Quando Setúbal governou a cidade de São Paulo, Mange, que entre 1950 e 1968 havia sido professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, presidiu, a seu convite, a Empresa Municipal de Urbanização – EMURB, e criou a Secretaria Municipal de Habitação, em 1977<sup>70</sup>. À frente do Instituto Cultural Itaú, que viria a se tornar Itaú Cultural, Mange deu início a uma ação “enciclopédica” que passou a caracterizar a própria organização. Em 1989 lançaram o primeiro *Banco de Dados* informatizado sobre artes visuais possível de ser consultado a partir de terminais e que, em 2001, foi disponibilizado na internet, com um volume inicial de 3 mil verbetes reunidos na *Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais*. Olavo Setúbal, presidindo a Itausa, administradora dos negócios do grupo, saudou os convidados no lançamento do projeto associando a iniciativa a uma longa tradição iluminista à qual, naquele momento, se filiava:

Os enciclopedistas queriam o progresso, o desenvolvimento das artes e da tecnologia, o domínio da razão. A internet é um resultado direto dessa técnica posta em ritmo mais acelerado, porque é mais democraticamente distribuído. A Enciclopédia Virtual é, assim, o sonho iluminista materializado na medida da nossa capacidade técnica. É uma honra poder dizer, neste momento singular, que somos herdeiros de tão nobre tradição. (SETÚBAL, 2001. Disponível em <https://www.itaucultural.org.br/sites/olavo-setubal/veja-mais.html>).

<sup>69</sup> Para a trajetória de Olavo Egydio Setúbal, ver FGV-CPDOC. Disponível em <http://www.fgv.br/CPDOC/BUSCA/dicionarios/verbeta-biografico/olavo-egydio-setubal-1>. Acessado em 03/10/2018.

<sup>70</sup> Sobre o perfil de Ernest Robert de Carvalho Mange ver RAMOS (2018). Para a amizade com Olavo Egydio Setúbal, ver o depoimento editado por Zilda Kessel (2002). Disponível em <http://www.escoladeformacao.sp.gov.br/portais/Portals/175/Ernest%20Mange.pdf>. Acessado em 05/10/2018.

Com tal ambição, o IC empenhou-se a partir de 2004 em desdobrar seu recolhimento de dados em novas frentes: teatro (lançada no mesmo ano), arte e tecnologia (lançada em 2007), cinema, dança e música (em 2014), investindo recursos na criação de um ambiente comum para onde todas essas informações pudessem convergir<sup>71</sup>. A partir de 2006, este mesmo espírito de coleta e organização alcançou a pauta da formação profissional dos produtores e gestores culturais, resultando na criação do projeto Observatório Itaú Cultural. Para a validação intelectual do empreendimento, foi recrutado como seu coordenador José Teixeira Coelho, professor da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo com extensa produção de ensaios sobre política cultural e sobre a classificação das atividades de administração da cultura.

A *Revista do Observatório Itaú Cultural*, lançada em 2007, materializa os novos interesses da organização em superar o papel de conservadora de imagens, apoiadora de produções culturais e realizadora de exposições do período anterior. Na apresentação da primeira edição, auto-reconhecendo a contribuição do instituto que presidia nos rumos assumidos pela cultura do país naquela quadra, Maria de Lourdes Egydio Villela apresenta a nova etapa da instituição. Com a produção de análises quanti-qualitativas e pelo investimento na formação de recursos humanos e indicadores de gestão, se avançaria em uma direção normativa através da “[...] inserção do Observatório nos principais fóruns nacionais e internacionais de debate e reflexão sobre as políticas culturais, como forma de intervenção qualificada nesse campo”<sup>72</sup>. A edição de lançamento contou ainda com artigo de Jurema de Sousa Machado, à época Coordenadora de Cultura da UNESCO do Brasil, de Paul Tolila, então inspetor-geral de Relações Culturais do Ministério da Cultura e da Comunicação da França, e com análises de outras experiências do gênero. Salta aos olhos o movimento de internacionalização pretendido, ao mesmo tempo em que do Ministério da Cultura que lhe financia não houve palavra.

Da mesma forma, tratando-se de uma iniciativa que emula a estrutura de *journal*, a publicação não contou com conselho editorial até a edição de maio de 2016. Nesta, o colegiado de seis membros é formado por Ronaldo Lemos, professor de direito na *Columbia University in the City of New York*, por Gilberto Prado, professor do Departamento de Artes Plásticas da ECA/USP, e por quatro funcionários do Observatório igualmente responsáveis pela sua

---

<sup>71</sup> Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/sobre>. Acessado em 03/10/2018.

<sup>72</sup> Disponível em [http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/itau\\_pdf/000312.pdf](http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/itau_pdf/000312.pdf). Acessado em 01/09/2018.

produção: Luciana Modé, Marcel Fracassi, Tiago D’Ambrosio e Rafael Figueiredo<sup>73</sup>. A precariedade da estrutura contrasta com o tom confiante dos seus dirigentes.

Em depoimento a Fábio Maleronka Ferron e Sérgio Cohn em 2010, Eduardo Saron, Superintendente do Instituto, registra o estranhamento dos dirigentes desta instituição quanto à inexistência de uma mão-de-obra especializada para o trabalho cultural desenvolvido por eles, permitindo entrever nesse desconforto os traços de uma ideologia da moderna administração característica das grandes burocracias privadas.

A equipe do Itaú Cultural tem mais de 100 profissionais, todos praticamente oriundos do mundo da cultura. Quem não vem daí são estagiários, meninos e meninas, que estão se formando e, com toda a certeza, se não ficarem no Itaú Cultural, vão continuar no mercado da cultura. Aliás, existe aí um grande *gap* no Brasil. Quem é esse gestor cultural? Quem forma esse profissional? Qual é a universidade. Isso quase não existe. Tenho lá no Itaú Cultural gente de arquitetura, ciências sociais, administração, filosofia. O mercado, a universidade ou o mundo da educação ainda não conseguiram perceber que é fundamental criar algo interdisciplinar, que passe pela humanidade, mas também pela administração, pelas questões práticas da produção cultural, do planejamento, da prestação de contas, das relações com a comunicação, das parcerias, das preocupações com relações institucionais e internacionais. A universidade não percebeu que precisa formar esse profissional. Muitas vezes, o Itaú Cultural acaba, na prática, formando esse profissional que o mercado precisa cada vez mais. (FERRON; COHN, 2010)<sup>74</sup>.

No mesmo depoimento, Saron destaca como importante diferencial do Instituto a sua governança: “Somos a única instituição cultural do país que tem duas certificações ISO: uma que acompanha, monitora e orienta todo o processo de comunicação dos nossos produtos e da nossa programação; outra é para toda a administração da verba incentivada e não-incentivada, desde o momento do nosso planejamento até a prestação de contas” (Op. cit.). Nesses espaços, *estrategicamente*, no dizer do depoente, foi decidido, por exemplo, não replicar sedes do

---

<sup>73</sup> Tratam-se de Luciana Modé, jornalista, MBA em Marketing pela Fundação Getúlio Vargas, coordenadora do Observatório; Marcel Fracassi, bibliotecário, especialista em gestão e políticas culturais pela Universitat de Girona, analista de pesquisa no Itaú Cultural; Tiago D’Ambrosio, cientista social, especialista em gestão e políticas culturais pela Universitat de Girona, analista de inovação e pesquisador no Itaú Cultural; e Rafael Figueiredo. As informações foram levantadas nos perfis criados na rede social LinkedIn. Não foram encontradas informações sobre o último nome mencionado. Na Edição nº 20 (jan/jun. 2016) somente Luciana Modé e Marcel Fracassi são relacionados no Conselho Editorial; na Edição nº 21 (nov. 2016/maio 2017) somente Luciana Modé e Rafael Figueiredo; na Edição nº 23 (dez. 2017/maio 2018) são relacionados Luciana Modé, Tiago D’Ambrosio e Cristina Lins, economista, mestre em estudos populacionais e pesquisas sociais pela Escola Nacional de Ciências Estatísticas (Ence) e tecnologista sênior do IBGE; na Edição nº 24 (jun/dez. 2018) são relacionados no Conselho Editorial Luciana Modé, Marcel Fracassi, acrescidos por Eneida Labaki, licenciada em história, especialista em Organização de Arquivos pelo Instituto de Estudos Brasileiros/ IEB-USP, coordenadora de Pesquisa Cultural do Centro de Documentação e Memória do Itaú Cultural, Samara Ferreira, coordenadora de Pessoas e de programas no Itaú Cultural, Carlos Gomes, bacharel em Artes Cênicas e coordenador de artes cênicas no Itaú Cultural, e Marta Porto, jornalista, produtora e ocupante de diversas posições no Ministério da Cultura e em programas públicos de cultura (informações levantadas no Sistema Lattes do CNPq <http://lattes.cnpq.br/7054570088137061>).

<sup>74</sup> Disponível em <http://rubi.casaruibarbosa.gov.br/bitstream/20.500.11997/7195/24/Eduardo%20Saron%20-%20Entrevista%2028.05.2010.pdf>. Acessado em 01/02/2019.

instituto pelo país afora, dado que o problema não se encontrava na ausência de espaços culturais, mas “uma programação, um produto de qualidade” (Ibid.).

À época do depoimento prestado, o país discutia um modelo de reforma da Lei de Incentivo à Cultura que, propondo mudanças que permitiriam maior ingerência do MinC sobre este mecanismo, previa um rebaixamento no teto orçamentário dos projetos culturais. Ao responder sobre a possibilidade de ter os recursos do Instituto diminuídos, o gestor assevera que o IC nunca fez uso do “Art. 18” da Lei Rouanet, termo corrente entre os agentes desse meio para designar a faixa dos projetos que são autorizados a utilizar 100% de recursos incentivados em suas iniciativas, sem oferecimento de contrapartida financeira. Contudo, Saron externa que se poderia lançar mão de tal expediente para o financiamento de uma política nacional de formação de produtores e gestores culturais.

O empresariado brasileiro precisa aumentar sua contrapartida no uso da Lei Rouanet. Usar 100% a todo o momento é ruim. Mas também acho que 100% para algumas questões são fundamentais. Você hoje não consegue 100% para fazer um programa nacional de qualificação profissional dos gestores culturais. Para mim, seria fundamental. Se você fizer um projeto educativo isolado para sua instituição cultural, ou para um Ponto de Cultura isolado, e não associar a áreas de expressão como artes visuais, como artes cênicas – áreas que dão 100% –, você não consegue 100% de abatimento fiscal. Para mim, projeto educativo precisa ter 100% de abatimento fiscal. (Ibid.).

O depoimento de Saron também permite apreender como, subjacente a essas ambições enciclopedistas e modernizadoras – em que pese as fragilidades identificadas – opera a percepção de perenidade que organizações como o Itaú Cultural possuem a respeito de si. O financiamento duplamente assegurado pelo Estado e pela instituição financeira que o administra possibilita uma não-tomada de posições públicas em questões conjunturais, o manejo da relação estabelecida com cada gestor da pasta da cultura e com as instituições públicas no sentido de agregar contribuições ao seu próprio projeto, e uma prática planejadora para este fim.

Instituições como o Itaú Cultural, o CCBB, o Instituto Moreira Salles, o Instituto Santander e o próprio Sesc possuem um sentido de perenidade, de construção de legado, de pensamento estratégico, de visão de longo prazo. Conseguem transformar a sua capacidade de ação em um projeto de médio, longo prazo, que é fundamental na perspectiva de construção de política pública. Você não constrói política pública no curto prazo, com um evento, pontualmente, mas, sim, no horizonte. Se você pega um Itaú Cultural, que tem um programa de edital público há 11 anos, você começa a criar uma dinâmica no mercado [...] O sentido de perenidade do legado está muito presente nessas organizações, e isso é um grande diferencial para quem quer fazer cultura bem feita. Sempre faço duas perguntas quando me apresentam projetos: “Tem a condição de esse projeto ser perene? E depois que ele é feito, qual é o legado, qual é o rastro que ele vai deixar para a cultura e a arte brasileira?”. Se uma das respostas indicar uma situação negativa, esse projeto não merece estar próximo do que a gente pensa de apoio, de fomento, de construção, de difusão de arte e de cultura no Brasil. O Instituto Moreira Salles possui essas duas características muito presentes. Eles constituem, digitalizam, difundem acervo. São publicações fundamentais para a reflexão a respeito do mundo da cultura, que se aproxima muito das características do Itaú Cultural. (Ibid.).

Aqui vê-se uma atuação distinta da estratégia de vinculação explícita e estrita às gestões Gil/Ferreira adotada pelo CULT/ UFBA. Com isso, o Itaú Cultural busca tornar-se ordenador do conhecimento produzido sobre a área cultural em suas múltiplas vertentes, e sobre os critérios de classificação do produtor e gestor cultural em particular. Os repositórios formados a partir de tal postura já atravessam diferentes gestões nas burocracias da cultura, fazendo da organização privada, no final das contas, uma improvável condutora de “políticas de Estado” para a área.

Na Edição nº 6 (jul/set. 2008) de sua publicação, o Itaú Cultural reúne pesquisadores do CULT/UFBA, da FCRB, entre outros, em torno do tema “formação de produtores e gestores culturais”. As diferentes abordagens procuram apontar, por um lado, a necessidade de formação especializada para este profissional, tendo em vista a modernização em curso das instituições culturais brasileiras. Por outro, são desafiadas as várias tentativas de classificação, como a *organizador da cultura* conceituado por Rubim. Lia Calabre, coordenadora do setor de políticas culturais da FCRB, mobiliza os estudos realizados pelo IBGE em 2006 para argumentar sobre a importância de formações direcionadas aos gestores municipais da cultura.

Além da revista, o Observatório Itaú Cultural investiu na publicação de livros com reflexões e ensaios de autores internacionais, na sua maioria, e também em outras iniciativas, como a criação do curso de especialização em Gestão e Políticas Culturais em 2009, dirigido por Teixeira Coelho e Alfons Martinell Sempere, professor da Universitat de Girona, na Espanha, com 380 horas de duração. Os funcionários do Observatório designados para o Conselho Editorial da Revista obtiveram suas especializações neste programa. A *Semana de Gestão e Políticas Culturais* é outro projeto que, desde 2008, lança pontes a secretarias municipais e estaduais de cultura no intuito de desenvolver atividades de formação com os servidores e a população, desenvolvendo diagnósticos sobre a realidade local. Como forma de aprofundar a sua presença na universidade, o Itaú estabeleceu uma parceria em 2016 com o Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo – IEA/ USP para a criação da Cátedra Olavo Setúbal, voltada a reflexões difusas sobre cultura e sociedade.

Os três grupos observados nesta seção apresentam estratégias diferentes para a perseguição do objetivo comum de desempenhar um papel relevante – se não determinante – na classificação da atividade de produção e gestão cultural e do controle sobre a formação dos trabalhadores deste setor. Como resultado, a figura deste profissional ainda paira em uma nuvem de idealizações que procuram ajustar a sua formação aos seus interesses próprios dessas instituições.

Diferentemente desses casos comentados, merecem destaque dois estudos que produziram análises a partir de pesquisas diretas com essa população. O primeiro estudo é a dissertação de mestrado de Maria Helena Cunha (Op. cit.), que analisa através de entrevistas a trajetória de nove produtores culturais de Belo Horizonte, selecionados a partir de cortes etário e socioeconômico. Os depoimentos analisados revelam tanto diferenças geracionais quanto à forma como um produtor cultural “se fazia” na interação com outras pessoas da área e como, mais recentemente a educação formal passa a ser mais valorizada, mas não determinante, para a conformação desses profissionais. A análise socioeconômica, por sua vez, mobiliza o papel desempenhado pelas predisposições sociais desses indivíduos, especialmente no âmbito familiar, na conformação de um gosto que teria gerado, por consequência, uma disposição para o trabalho com o tema das artes e da cultura. Algumas associações feitas pelos próprios entrevistados, dão conta desta dinâmica:

Mas aí entrou a adolescência e eu não quis continuar (balé), mas o meu consumo cultural foi permanente. [...] Por exemplo, mesmo na época que eu morava no interior [...] eu vinha para Belo Horizonte para ir ao cinema, aí uma coisa de formação dos meus pais mesmo, de ir ao cinema, de ir ao teatro, de assistir ópera, de assistir espetáculos de balé, então era o inferno, porque queria vir de todo o jeito. Essa coisa da fascinação, eu acho que vem mais do assistir, da fruição, de fascinar com aquilo e de ter certeza que eu não queria trabalhar com outra coisa. (CUNHA, 2005, p.73).

Outros depoimentos matizam a “linha de transmissão” unidirecional que o conceito clássico de capital cultural carrega, perceptível no caso acima. Nas classes médias do Brasil dos anos 1980, no qual um dos depoentes vive a sua infância, também existe espaço para uma certa ação autônoma da criança, que mobiliza os instrumentos à sua volta, como o “equipamento do pai de uma amiga” para produzir filmetes, sem que se associe tal disposição à uma *inculcação* mais explícita por parte dos pais:

Então, é uma coisa que me chama atenção, como que eu já tinha esse traço desde a infância? Isso é muito interessante porque eu reunia os vizinhos, as crianças vizinhas, eu escrevia espetáculo de teatro e montava, mas eu estava ali articulando uma ora cenário, vendia ingresso para o povo da rua e no quintal da minha casa a gente punha cortina fazia esse espetáculo. Um filme! Sim, eu produzi um filme na infância. O pai de uma amiga minha tinha o equipamento, tinha tudo, ele se dispôs a fazer isso. Então eu escrevi roteiros, juntei a meninada toda, às vezes meninos até mais velhos do que eu, e fazia isso assim, esse filme ficou superlegal. Qualquer trabalho meu da escola virava uma superprodução, virava alguma coisa no auditório, sempre que eu podia [...] qualquer que fosse o trabalho, de qualquer área eu levava para o auditório, eu articulava com as pessoas que tinham mais ou menos o mesmo perfil e aquilo virava uma produção, assim com cenário, com figurino, com música (Ibid.).

Cunha também registra percursos de produtores culturais nascidos em situação de pobreza que encontrarão nas atividades comunitárias, lutas de bairro, espaços para a realização dos primeiros trabalhos, de voluntária e profissional. Seu trabalho prossegue investigando como as escolhas profissionais ocorreram, a autopercepção do trabalho que realizam – a qual, em pelo menos oito

dos nove entrevistados, tende a se situar como agente limítrofe entre o fazer artístico e a sua administração (p. 80) – e as impressões desses indivíduos sobre o papel da formação na conformação da profissão e sobre o próprio mercado de atuação. Nestes dois últimos aspectos, a autora identifica um fenômeno de diversificação das atuações que denomina como “nomadismo profissional”, em razão dos diferentes locais de trabalho, projetos com os quais se envolverão, e o trânsito entre setor público, terceiro setor, iniciativa privada. Entretanto, tal dinâmica não é fruto, necessariamente, das contingências da profissão, mas também de estratégias de ascensão que esses produtores traçam para si.

[...] os gestores culturais entrevistados foram delineando suas carreiras profissionais, sendo que muitas vezes a opção de mudança é intencional e consciente desse processo de construção de uma trajetória crescente, Celso afirma: *Sem dúvida eu via uma oportunidade de projeção mesmo. De vivenciar uma outra experiência na principal casa de cultura de Minas Gerais, uma das principais do Brasil.* Nota-se que esses indivíduos sabem que ocupar determinados lugares/ cargos pode significar um aprendizado maior (valorização da experiência prática), crescimento e reconhecimento profissional, bem como o contato com atividades e desafios ainda não enfrentados numa área de trabalho recente, com pouca formação específica, portanto, que a experiência profissional, conta, e muito, para o amadurecimento de cada um. (p. 98. Grifos do original).

A questão da terminologia é também abordada por Cunha junto aos entrevistados, que revelam dificuldade em contribuir com uma nomeação específica para este tipo de trabalho. Percebe-se nesta seção, tanto para os entrevistados, para Cunha e os grupos acadêmicos, burocráticos e econômicos analisados até o momento, uma relutância em aceitar que a liberdade de autodefinição desses agentes – um elemento constitutivo deste tipo de ocupação de trabalhador da cultura – convive mal com a lógica de classificação das carreiras tradicionais. Uma das depoentes questiona-se: “O que é um gestor cultural? O que é ser um gestor... é muito amplo, eu acho muito difícil, eu tenho muita dificuldade em dizer, mas na realidade eu vinculo mais a isso que eu estou falando, ou seja, a quem está dirigindo programas, projetos, espaços, grupos...” (p. 103).

Por tratar-se de uma etnografia interessada em compreender o capital cultural dos entrevistados, o estudo poderia ainda apresentar ao leitor os maneirismos dos entrevistados que permitiriam perscrutar a cultura de classe corporificada em cada entrevistado, bem como comparar essas heranças internalizadas com as escolhas relacionadas à cultura objetivada (obras e artefatos artístico-culturais de interesse) e institucionalizada, em relação às instituições de ensino. Desta forma, em que pese o valor de “dar voz” a esses indivíduos, o filtro analítico que organiza esse conteúdo obscurece as tensões em torno das diferentes questões que teriam atuado na escolha das profissões. Todavia, o estudo lança uma luz valiosa sobre as trajetórias, permitindo entrever

como a definição pela profissão de produtor e gestor cultural é entremeada por condicionantes sociais.

Outro estudo sobre esses agentes denominado *Panorama Setorial da Cultura Brasileira 2011/2012* produziu uma pesquisa quantitativa igualmente reveladora. Sem vinculação acadêmica<sup>75</sup>, o trabalho coordenado por Gisele Jordão Costa e Renata R. Allucci (2012)<sup>76</sup> entrevistou uma amostragem de 500 produtores culturais dentro de um universo de 14.853 pessoas e organizações que inscreveram projetos à Lei Rouanet, tanto para o uso de incentivos fiscais como para receber recursos diretos do Fundo Nacional de Cultura. Para análise dos dados, foi adotada a análise fatorial com o intuito identificar as correlações formadas pelo entrecruzamento das variáveis que estruturam o questionário. Em seguida foi utilizada uma análise de cluster para se nomear os perfis dos produtores a partir das suas agregações. Em linha semelhante com a dissertação de Cunha, as questões (variáveis) exploram questões sobre a percepção dos produtores culturais sobre a atividade, acompanhadas de dados de perfil relacionados ao gênero, idade, escolaridade e dados ocupacionais, como remuneração, tempo de experiência, ingresso na atividade, uso da internet e rotina de viagens. Os dados deste levantamento serão analisados mais detidamente no Capítulo 3, em comparação com os resultados do *survey* realizado por esta tese.

Esta seção procurou lançar luz sobre as forças mobilizadas em torno da definição do que seja o produtor e gestor cultural no Brasil. Por um lado, trata-se de disputas interessadas no domínio simbólico da classificação desses agentes. Por outro, tal domínio se presta à conquista de uma posição de orientação da ação do Estado para o segmento. No meio acadêmico, destacam-se o Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura ligado à Universidade Federal da Bahia e umbilicalmente vinculado às gestões de Gilberto e Gil e Juca Ferreira à frente do Ministério da Cultura. O alinhamento de sua principal liderança intelectual, Antonio Albino Canelas Rubim, é circunscrito de tal forma, que em livro de avaliação da política cultural no governo Dilma Rousseff (2011-2015)<sup>77</sup>, seu veredito é implacável: “patamar rebaixado” (RUBIM, 2015, p. 11). Por meio do conceito de *organizador da cultura*, este grupo procurou orientar a elaboração do

---

<sup>75</sup> A pesquisa foi inscrita na Lei Rouanet (Mecenato) pela Allucci & Associados Comunicações Ltda. (projeto nº 100904) e patrocinada com R\$ 968.764,45 pela empresa Vale. Fonte: Salicnet

<sup>76</sup> Gisele Jordão Costa é doutora em Comunicação e Práticas de Consumo e mestre em gestão internacional pela Escola Superior de Propaganda e Marketing – ESPM. Renata Rendelucci Allucci é graduada em Desenho Industrial, doutoranda em Urbanismo pela PUC-CAMPINAS, Mestre em História pela PUC-SP, Especialista em Bens Culturais – Cultura, Economia e Gestão pela FGV-SP e em Comunicação pela ESPM-SP. Fonte: CNPq Lattes.

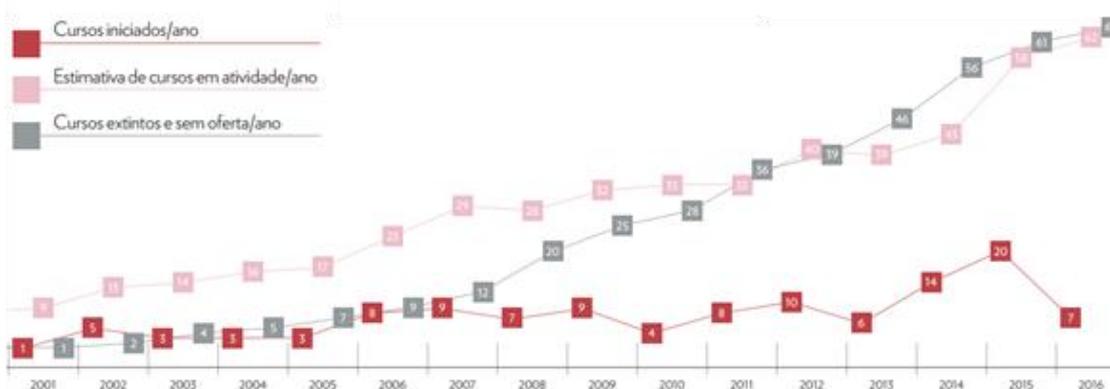
<sup>77</sup> O MinC contou com duas titulares neste período: Ana de Hollanda e Marta Suplicy, à época também senadora pelo estado de São Paulo.

Plano Nacional de Cultura em relação ao tema, bem como a sua posterior implementação<sup>78</sup>, sem lograr maior êxito.

Na faixa intermediária entre o meio acadêmico e a burocracia federal da cultura situa-se o Setor de Políticas Culturais da Fundação Casa de Rui Barbosa. Por meio de uma diligente reconstrução documental das políticas de cultura no Brasil, esse grupo avança no domínio simbólico sobre a história do setor, lançando pontes para cooperação com os estudos estatísticos produzidos pelo IPEA e o IBGE que também orientam a formulação da política nacional e das políticas municipais de cultura. O Itaú Cultural adentra nesta disputa pela classificação dos agentes culturais com uma estratégia de frentes múltiplas. Em 2006 inaugura uma área dedicada ao mapeamento de pesquisas sobre as políticas de cultura e temas correlatos, prossegue com a criação de uma especialização própria para a formação desses profissionais, com o estabelecimento de cooperações acadêmicas, como o apoio aos seminários internacionais promovido pela FCBR, a criação da Cátedra Olavo Setúbal na USP e a premiação de pesquisas acadêmicas. Por meio das semanas de gestão cultural, o Instituto avança na formação de parcerias com as gestões culturais dos municípios.

O resultado presente, ressalvados os esforços de pesquisa empírica comentados, é o estímulo a uma proliferação dos cursos de qualificação para os profissionais da cultura que se caracteriza, de acordo com o *Mapeamento dos cursos de gestão e produção cultural do Brasil: 1995-2015* publicado pelo Centro de Memória, Documentação e Referência do Itaú Cultural, pela simultânea criação e desaparecimento de cursos e vagas como se vê no Gráfico 9. Os autores destacam ainda como dos 131 cursos criados por 90 instituições, 51,58% desses surgiram entre 2010 e 2016, sendo 2015 o ano com maior surgimento (15,9%).

Gráfico 9 - Cursos de qualificação em produção e gestão cultural entre 2000 e 2016



Fonte: Adaptado de COSTA; ALLUCCI; BIRCHE, 2016.

<sup>78</sup> O Plano Nacional de Cultura é explicado no Capítulo 1 deste trabalho.

## 2.2. Produtores e gestores culturais como fenômenos relacionais

A literatura revisada e o comportamento dos agentes revelam a existência de um debate onde se distingue pouco o que caracteriza os produtores e gestores culturais como um grupo social, das especificidades relacionadas à sua profissionalização em um mercado de trabalho determinado, e das questões ainda mais específicas relacionadas à sua qualificação para este mercado. Com isso, termos como “formação profissional” acabam por se confundir com a *formação* do próprio grupo social ou como uma condição necessária para tal, assim como a profissionalização também fica apenas subentendida como o marcador distintivo sobre quem é o produtor ou gestor cultural, não deixando aberta a possibilidade de existirem produtores culturais amadores, com dedicação voluntária aos seus projetos. Esta pesquisa se voltará à produção de conhecimento sobre o primeiro aspecto, mais geral, sobre o que caracteriza os produtores e gestores culturais como um grupo social e a partir de quais propriedades sociais dos seus portadores ele pode ser identificado. Com isso, os aspectos relacionados à sua profissionalização e à sua qualificação profissional também serão considerados, não como únicos fatores explicativos, mas integrados a outras variáveis.

Os mapeamentos do IBGE nos estados e municípios em 2006 e 2014, assim como os estudos do IPEA e do *Panorama Setorial da Cultura Brasileira 2011-2012* retratam os produtores e gestores culturais como trabalhadores com nível de instrução/ escolaridade acima da média brasileira<sup>79</sup>. Todavia, nenhum dos *papers* que discutem esses dados preocupa-se em refletir sobre a *significação social* daqueles indicadores. Ou seja, em verificar como as diferentes variáveis mobilizadas para caracterizar o trabalhador da cultura (nível de instrução, sexo, cor, categoria de emprego) atuam em relação ao campo específico da produção cultural no Brasil. A variável “sexo” adotada pelo Sistema de Informações e Indicadores Culturais (2007-2010) do IBGE registra no período observado uma média de 52% de trabalhadores do sexo masculino e 48% do sexo feminino na área da cultura, enquanto para o total de trabalhadores essa média esteve entre 58% e 42%, respectivamente. O sentido de tal variação, na qual a participação das mulheres no setor cultural se eleva em seis pontos percentuais pode ser apreendido quando perguntada a relação da figura feminina – portanto, da variável “mulher” – com o meio cultural, em comparação com a variável “homem”. Durand (Op. cit.) recupera os depoimentos

---

<sup>79</sup> A Pesquisa de Informações Básicas Municipais 2014 do IBGE constatou que 66% dos servidores municipais da área possuíam pós-graduação. O Sistema de Informações e Indicadores Culturais: 2007-2010 do IBGE constata, entre 2007 e 2012, uma média de 17% dos trabalhadores da cultura com Nível Superior completo contra 12% do total de trabalhadores. O *Panorama Setorial* constata que 77% dos produtores participantes do *survey* possuem formação superior.

registrados pelo crítico Olney Krüse sobre o porquê de as mulheres predominarem como galeristas em 1978, no que descobrirá a atuação de clivagens relacionadas ao papel da mulher na sociedade que, ao mesmo tempo em que lhes conferiam uma vantagem objetiva na ampliação dos postos de trabalho disponíveis neste setor, reforçava os estereótipos que muito provavelmente lhes diminuía as oportunidades de trabalho em outras áreas.

Mas não é possível entender a presença feminina se não se entende que a ideologia dominante constrói da mulher uma figura bem ajustável ao trabalho de intermediação comercial de bens de luxo e cultura. Afinal de contas, “amor à cultura”, “paciência”, “tolerância”, “facilidade no trato”, “capacidade de receber” e “desprendimento em relação a dinheiro” são disposições pessoais mais afins com a imagem feminina do que masculina, no âmbito das classes médias. Nesse mercado, é muito arriscado o emprego da astúcia e técnicas de persuasão tais como faz o comerciante comum de objetos vulgares. (DURAND, Op. cit., p. 203).

Este tipo de verificação ecoa as reflexões encampadas por Bourdieu em seu estudo sobre a distinção, segundo as quais a correta compreensão dos levantamentos estatísticos não consegue ser alcançada se não vier acompanhada de um esforço analítico que identifique a natureza da relação mantida entre as variáveis e o fenômeno que se pretende analisar, ou seja, do efeito específico que cada variável exerce em cada contexto ao qual ela é associada.

O cálculo puramente estatístico das variações de intensidade da relação entre tal indicador e esta ou aquela prática não autoriza a dispensar o cálculo propriamente sociológico dos *efeitos* que se exprimem na relação estatística quando ela está orientada para a busca de sua própria inteligibilidade. Mediante somente um trabalho que, tomando a própria relação como objeto, questiona sua significação sociológica e não a significatividade estatística, é que se pode substituir a relação entre uma variável supostamente constante e diferentes práticas por uma série de *efeitos* diferentes, relações constantes sociologicamente inteligentes que se manifestam e se dissimulam, a um só tempo, nas relações estatísticas entre o mesmo indicador e diferentes práticas (BOURDIEU, Op. cit., p. 26).

Portanto, a variável “mulher” por si só não é possível de uma substantivação no que diz respeito à sua condição como trabalhadora, vez que a ideologia dominante faz com que os efeitos produzidos pela relação entre as mulheres e o campo das profissões sejam modificados a depender da área sobre a qual se faça essa associação. Da mesma forma, essas relações são dinâmicas e tendem a se alterar no tempo como resultado dos tensionamentos permanentes aos quais estão submetidas, demandando a continua reinterpretação dos sentidos daquela relação.

Partindo desta consideração metodológica, produtores e gestores culturais neste trabalho devem ser compreendidos como os resultados observáveis do cruzamento entre os diferentes efeitos gerados pelas relações estabelecidas entre um conjunto de variáveis e o meio da cultura. Para a construção desta análise, resta, portanto, definir quais variáveis serão observadas levando-se em conta precisamente a sua importância relativa na caracterização dos agentes culturais.

Uma dessas variáveis, cujo efeito desempenhará papel central na construção analítica dos produtores e gestores culturais brasileiros, tem aparecido nas pesquisas mencionadas que

realizaram entrevistas, mas de forma apenas marginal: os hábitos de consumo cultural e as redes de sociabilidade formadas pela mediação dessas práticas. Costa e Allucci entrevistam especialistas no *Panorama Setorial* que indicam, como algo complementar, a relação que o candidato a produtor ou gestor cultural precisa estabelecer com as práticas culturais. Ilana Seltzer Goldstein, professora da Universidade Federal de São Paulo e produtora cultural é uma dessas especialistas que conclui a sua participação comentando:

A formação do gestor cultural não passa apenas pela educação formal. Nas aulas, o aluno pega referências de filmes, livros, dicas de eventos. Mas tem uma parte do trabalho que ele precisa fazer sozinho. Pode se colocar uma meta como, por exemplo, um número de espetáculos que verá no mês, um número de livros que vai ler por ano, os eventos de bienais e lançamentos que vai frequentar. Isso faz parte da formação (COSTA; ALLUCCI, 2011, p. 59).

Da mesma maneira, os casos analisados por Cunha em Belo Horizonte dizem respeito, na sua maioria, a indivíduos que migraram da atuação como artistas para o trabalho de planejamento e administração de grupos artísticos, levando a autora considerar que “o contato com as práticas culturais é uma das condições preponderantes para a inserção e permanência de profissionais no campo do trabalho, uma das principais características que os diferenciam como gestores de cultura” (p. 131). Outro entrevistado desta mesma pesquisa, desejoso de se tornar um profissional das artes, embrenha-se em cursos livres de fotografia, criatividade, e de maneira autodidata dedica-se à educação de um “olhar crítico” a respeito dos espetáculos artísticos que assistia. (p. 134).

Apesar de identificada a correlação, o sentido desta interação entre o profissional e as práticas culturais deixa de ser analisado para além da ideia neutra de “contato”, quando os casos mencionados apontam para a existência de uma *relação assimétrica* entre esses produtores e um *gosto específico* que lhes demanda as credenciais – por meio da professora bem intencionada que recomenda livros e idas a espetáculos, dos colegas já estabelecidos, e de diversas outras formas a serem mapeadas – para que possam participar deste espaço social e serem admitidos em uma posição de prestígio no seu interior. Portanto, o gosto, dimensão pouco considerada na caracterização desses agentes, parece atuar de forma significativa na conformação desses profissionais.

Sob esta mesma perspectiva, os cursos de formação, que na última década e meia foram elevados à condição de norma constitucional (Art. 215, § 3º, Item III), eleitos como objetivo estratégico de instituições (Itaú Cultural), avaliados positivamente por especialistas como estratégia para o atendimento de “demandas reprimidas”, não são claramente avaliados quanto aos efeitos que têm produzido e produz na conformação dos agentes culturais dentro do seu campo específico. Ainda que seja parte de qualquer ocupação o oferecimento de uma

qualificação que forneça ferramentais para o trabalho, sob a perspectiva do gosto como mediador das interações, a alta procura também é indicativa de como muitos desses agentes podem estar identificando na estratégia da obtenção de títulos uma maneira de contornar, ou compensar, a ausência de propriedades sociais que foram de alguma maneira percebidas pelos mesmos como condicionantes para um bom posicionamento<sup>80</sup>.

A seguir este trabalho apresenta os passos que foram adotados para o levantamento de informações relativas aos hábitos de consumo cultural desses agentes, de maneira conjunta com o levantamento de informações sobre outras dimensões de suas vidas, de forma a se construir, analiticamente, o espaço social da produção e gestão cultural no Brasil e as suas características internas.

### 2.2.1. *Que cultura consome aquele que a produz?*

Antes de tratar do estudo do objeto, cabe situar que a questão em epígrafe se filia a uma das tradições fundadoras das ciências sociais que identifica nos estilos de vida expressos sob a forma dos costumes e práticas, as dimensões culturais que atuam na conformação dos grupos sociais, em par com outras dimensões. O ensaio mais conhecido de Max Weber, *A Ética protestante e o “espírito” do capitalismo* (2007), escrito entre 1904 e 1905, analisa as afinidades eletivas entre os comportamentos valorizados no seio da comunidade protestante – cujos membros figuravam entre “os proprietários do capital e empresários, assim como das camadas superiores da mão-de-obra qualificada” (WEBER, 2007, p. 29) – e a emergência do próprio capitalismo. A inovação metodológica desta abordagem foi identificar como as escolhas ético-religiosas de um grupo atuaram por um determinado período como ferramenta de distinção no processo de ocupação das posições que tanto eram estruturadas como estruturavam um novo sistema econômico.

Carolina Pulici e Dmitri Cerboncini Fernandes (2019) comentam que o estudo do consumo cultural foi incorporado à agenda das ciências sociais, na forma específica dos estudos do gosto, entre os anos 1960 e 1970, tendo os trabalhos de Pierre Bourdieu à frente, mas não limitando-

---

<sup>80</sup> Em sua tese sobre os cursos de *organização da cultura* no Brasil, Costa (2011, Op. cit.) menciona as considerações de Bourdieu a respeito do efeito que a inflação de diplomas pode produzir na diminuição do seu valor como credencial de ingresso na vida burguesa. Todavia, o autor conclui que o Brasil se encontra em um momento anterior de “real escassez”, sem levar em conta que escassez ou abundância são dadas pelo tamanho do mercado de postos disponíveis e não pelo volume dos diplomados que o disputam (COSTA, 2011, p. 131). Em 2009, na fala de abertura do curso de especialização em gestão cultural do Itaú Cultural, José Teixeira Coelho realça a existência de um contingente de quase três mil inscritos no processo seletivo, gerando uma relação candidato-vaga de 100/1, maior, portanto, que a procura pelos cursos mais concorridos da USP. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=VEPNuv\\_1FBE&t=1808s](https://www.youtube.com/watch?v=VEPNuv_1FBE&t=1808s). Acessado em 01/08/2017.

se a eles<sup>81</sup>. As investigações pioneiras conduzidas neste período teriam contribuído para revelar como na base de um fenômeno historicamente conceituado como um *dom natural*, inato a alguns indivíduos, operavam condicionantes que conformavam os “consumidores de bens culturais e seus gostos, mostrando como as diferentes modalidades de percepção e apreensão dos bens simbólicos vinculam-se estreitamente às propriedades sociais de seus portadores” (PULICI; CERBONCINI, 2019, p. 28).

Além deste olhar sobre a ação que as predisposições desempenham na formação do gosto, esta abordagem revela o papel que essas *preferências manifestas* – outro nome para o gosto – desempenham na produção de cisões praticamente irreparáveis. Diferentemente das discordâncias de outra ordem (intelectuais, filosóficas, políticas), onde, sem negar seu potencial de dissolução das relações, ainda parecem caber formas de negociação entre os envolvidos, uma abertura para “se pensar sobre”, as cisões provocadas pelo gosto dificilmente se deixam dissimular pelos discursos. A reação distintiva do gosto é visceral, gera no outro o desejo de aparta-se imediatamente:

[...] os gostos são, antes de tudo, *aversão*, feita de horror ou de intolerância visceral (“dá ânsia de vomitar”), aos outros gostos, aos gostos dos outros. Gostos e cores não se discutem: o motivo não é tanto pelo fato de que, na natureza, há gostos para tudo, mas porque cada gosto pretende estar baseado na natureza – e o é praticamente, sendo *habitus* –, lançando os outros no escândalo da contranaturalidade. A intolerância estética exerce violências terríveis. A aversão a estilos de vida diferentes é, sem dúvida, uma das mais fortes barreiras entre as classes [...] (BOURDIEU, 2017, p. 57).

Com isso, uma vez que ela mobiliza nas interações as predisposições que estão corporificadas nesses agentes – as quais, portanto, não são de todo conscientes e mediadas por discursos – a distinção assume uma feição radical, o que por sua vez a torna um recurso analítico valioso para a captura de agrupamentos sociais movediços, habitualmente atravessados por discursos apologéticos, como os agentes culturais. Por meio da “ferramenta distintiva” é possível evitar uma identificação do grupo dos produtores e gestores culturais do Brasil limitada aos discursos a seu respeito, ou às características relacionadas apenas ao cumprimento de determinadas tarefas (indivíduos que produzem diferentes etapas de eventos, gerenciam recursos públicos e privados destinados a atividades culturais etc.). Antes, pretende-se com a observação das práticas culturais dos próprios agentes realizar uma ampla *soldagem* (MICELI, 2008, p. 11) entre elementos dessas trajetórias com as práticas de consumo cultural, com as preferências a respeito de temas de política cultural, posições ocupadas, dados pessoais, que, isoladamente, pouco informariam a respeito desses produtores, mas, reunidos a partir da dinâmica de aversões

---

<sup>81</sup> Podem ser relacionados também nesta agenda internacional os estudos realizados no mesmo período por Richard Hoggart, Edward Palmer Thompson, Raymond Williams e Norbert Elias.

e atrações que configuram a distinção, delineiam as fronteiras de um espaço social complexo e de múltiplas injunções.

Diferentes estudos têm, ao longo dos anos, atualizado os termos nos quais as distinções do gosto operam. No cenário internacional, trabalhos recentes têm verificado a atuação das premissas distintas dos estilos de vida no cenário contemporâneo. Analisando o rumo assumido pela própria pequena burguesia francesa estudada sob tantos prismas por Bourdieu, novas pesquisas, como de Cartier et al. (2015), propõem rupturas com este modelo de estratificação, o qual, segundo as autoras, ainda nos remeteria a certa fabulação romanceada da luta de classes, ao passo que a dinâmica social francesa, desde muito tempo, já incorpora migrantes, refugiados e outros agrupamentos que não se enquadram com precisão nas oposições classe trabalhadora/operária – burguesia. Para o desenvolvimento desta reflexão, as autoras ajustarão o olhar sobre as mudanças habitacionais, ocupacionais e étnicas ocorridas a partir da segunda metade dos anos 1960 em um bairro situado em uma pequena cidade ao norte de Paris. Neste bairro de 1.400 construções, codificado pelas autoras como “The poplars” (em tradução livre, os álamos ou os choupos) foi registrado uma primeira grande expansão imobiliária em meados da década de 1960, com a construção de 640 casas geminadas e a chegada, no início dos anos 1970, de trabalhadores de grandes companhias e instituições públicas – que chamaram a si de pioneiros – os quais definiram uma forma característica de ocupação do bairro, ao que chamaram de “cultura doméstica local”. Esse agrupamento começou a se desfazer no início dos anos 1980, sendo substituídos por um número significativo de famílias refugiadas curdas e assírias. Muitas dessas famílias passaram então a disputar empregos em uma fábrica de roupas. Entre os anos 1970 e 1980 o bairro assistiu um processo de divisão dessas casas, com a produção de 250 casas menores, sendo algumas do tipo sobrado. Com a chegada de um curso de golfe nos anos 1990 no entorno dessas residências, as mesmas foram valorizadas e os seus moradores passaram a se distinguir da vizinhança mais antiga chamando a si de “novos choupos” (tradução minha) As autoras narram como a partir deste ponto trabalhadores do norte da África-Subsaariana também instalaram-se nos programas de construção que prosseguiu em um ritmo menor, e seus filhos conheceram uma pequena mobilidade social através de empregos estáveis no serviço de transporte público, entre outros, sendo mais bem qualificados que os seus pais. Desta forma, o que era classificável como pequena burguesia antigamente – emprestando certo estereótipo – assumiu novas formas de classe por serem estudadas, como a que neste estudo é denominada *petit-moyen* (em inglês *little-middles*), fruto de certa ascensão social experimentada pela classe trabalhadora que, mesmo sendo reduzida, diferencia-se das suas famílias de origem. Ao mesmo tempo, não é identificado nesses o ascetismo atribuído à pequena burguesia de execução de

outrora, condenada, segundo Bourdieu, a antecipar o futuro que será vivido pelos filhos (BOURDIEU, Op. cit., p. 331). Seus medos, segundo as autoras, relacionam-se com o enfraquecimento de suas posições em um mercado e trabalho que se fecha, acompanhado da estigmatização (Cartier et al., 2014, p. 71).

Em outra abordagem, Vicent Dubois (2015) analisa as diferenças entre os intermediários culturais caracterizados por Bourdieu em *A Distinção* e os gestores culturais franceses no final dos anos 2000. A partir de uma análise de 600 aspirantes a essa posição que participaram de um survey criado pelo autor, Dubois identifica as mudanças de sentido ocorridas entre as dimensões da educação, de gênero, do mercado de trabalho em geral e das origens sociais e o novo intermediário cultural.

Na sua origem, essa posição era ocupada por uma nova pequena burguesia composta tanto pelos filhos da classe operária com maior capital cultural, mas que, pelo diminuto capital social, não efetivavam a ascensão social que os estudos lhes prometera, como pelos filhos de uma burguesia bem estabelecida, dotados de elevado capital cultural e social, mas que, por um decréscimo no capital educacional, não possuíam condições de reproduzir as posições de sua classe. Nos dias atuais, o gestor cultural – sucedâneo deste primeiro intermediário, que ainda hoje se situa em uma zona intermediária entre posições culturais mais definidas como as dos curadores, museólogos e outras especialidades ligadas aos circuitos artísticos tradicionais – não pode mais prescindir do capital educacional que permitia outrora aos filhos da burguesia mobilizarem os capitais de sua boa origem e refugiar-se neste tipo de ocupação. O segundo *boom* educacional ocorrido na França nos anos 1980 produziu um novo contingente de escolarizados que diminuiu ainda mais o valor relativo dos diplomas, tornando-o praticamente uma condição básica para a habilitação nesta área. Outro fator que teve a sua estrutura transformada, segundo o autor, foi a crescente *feminização* do mercado de trabalho francês como um todo. Enquanto, em 1968, menos da metade das mulheres entre 25 e 59 anos de idade trabalhavam, nos anos 2000 já eram 75% as mulheres trabalhadoras na mesma faixa etária. Diferentemente da nova pequena burguesia, na qual trajetória social e capital educacional cumpriam um papel definidor, o gênero passará a cumprir papel determinante na orientação das posições de intermediação cultural. Na sua amostra, as mulheres respondem por 80% do percentual de candidatos para os cursos de especialização em gestão cultural, ainda que, a sua presença no mercado de bens culturais como um todo (incluindo-se as empresas de TV e jornais) esteja na faixa de 43%, segundo dados de 2007. Dubois observa que as ocupações de intermediação cultural são relativamente novas para que as velhas noções de trabalho masculino e trabalho feminino consigam operar com muita eficácia na definição sobre o ingresso nesta

carreira. O interesse massivo do público feminino nos cursos superiores voltados à gestão cultural se deveria, segundo o autor, às peculiaridades da trajetória educacional das garotas francesas no período analisado, que demonstram maior interesse no estudo de literatura durante o ensino médio, mesmo quando seus desempenhos em temas científicos se equiparam aos dos rapazes, sem descartar que este interesse é motivado por comportamentos de auto exclusão dessas adolescentes, em razão de atitudes dissuasivas por parte de professores e das expectativas de suas famílias. Tais direcionamentos terão impacto, portanto, na procura por cursos bacharelados em artes, letras ou ciências sociais, e nesses ambientes, em princípio voltados à preparação para a docência, surge o interesse por trabalhos na área cultural. Por outro lado, a relação há muito identificada entre as mulheres e as práticas artísticas se aprofundam, com o aumento das distâncias em relação aos homens nas práticas já predominantemente femininas, como a leitura, e com a diminuição do distanciamento em práticas até então predominantes entre os homens, como a música amadora.

Segundo Dubois, levando-se em conta que a familiaridade com as práticas artísticas possui forte correlação com a habilitação para o trabalho de intermediação cultural, o aumento da presença feminina em todas as práticas aumentaria as afinidades eletivas entre essas agentes e o trabalho de gestão cultural. Em um mundo no qual os capitais distintivos das mulheres só valem enquanto essas não arriscam subverter a divisão de tarefas dominante (DUBOIS, 2015, p. 83), muitas dessas avançam em estratégias adaptativas. O autor menciona ainda a menor proporção de mulheres que prosseguem em carreiras artísticas, muitas vezes em razão do alto custo de oportunidade colocado por questões como a maternidade e outros riscos que não as permitem viver integralmente dos rendimentos da atividade. Tendo em vista contornar uma dolorosa renúncia de todo o capital acumulado em seu início de carreira, essas agentes encontram na intermediação cultural uma forma de descenso que ressignifica o seu papel, conservando-as no universo da cultura. Em que pese aqui a conservação de uma divisão do trabalho social entre homens e mulheres, os novos elementos mobilizados pelo autor permitem ver nas trajetórias femininas uma forma particular de busca emancipação que redimensiona o papel desempenhado pelos velhos preconceitos sobre a “docilidade” feminina, corporificados e vocalizados pelas próprias mulheres em outro momento, como se vê nas galeristas estudadas por Durand (Op. cit.). Muda, portanto, o sentido das relações mantidas entre as mesmas variáveis.

No campo das predisposições familiares, Dubois constata que no caso francês a quantidade de profissionais nas áreas das artes cênicas, das artes em geral e da mídia com origens no campo ou sendo filhos de operários decresceu de 22,5% em 1982, para 19,3% em 1992 e 17% em

2002, enquanto os filhos de intelectuais aumentaram sua participação de 19,2% para 23% no mesmo período. Somente 12% dos candidatos a mestrado estudados pelo autor possuíam origem em família operária, contra 20% do total de alunos inscritos em programas de mestrado, ao passo que aproximadamente 45% dos estudantes nos mestrados em gestão cultural são filhos de executivos ou detentores de ocupações altamente intelectualizadas, enquanto nos demais cursos esse percentual é de 37%. A transferência intergeracional de posições é igualmente distinta no meio cultural francês em comparação com as outras categorias profissionais. Aqui combinam-se não os novos membros da nova pequena burguesia, mas os seus herdeiros, com os filhos das classes mais altas que, impossibilitados de reproduzir suas posições de origem, lutam contra a desclassificação – ou pela atenuação dos seus efeitos – ocupando os espaços destinados à preparação dos filhos dos trabalhadores à luta por ascensão social ou, evitando o magistério, aproveitam o capital acumulado na esfera familiar na área da gestão cultural. A própria relação com o trabalho teria mudado entre esses profissionais, de acordo com Dubois. Em comparação com o desejo de auto-realização capturado por Bourdieu dos novos diplomados que, frustrados pelo mercado fechado às suas aspirações, partiriam para um jogo de idealização de suas posições e para a criação de um mercado que as consumisse, vê-se nos gestores culturais atuais um ajustamento à busca pela realização no trabalho, ou graças ao mesmo (p. 88). A introdução do desemprego em massa nesta sociedade, parece ter impactado na construção dessas novas percepções, uma vez que a frustração da geração novo-pequeno-burguesa não era com a conquista de um emprego, mas sim com o emprego ambicionado.

### 2.2.2. Visualizando a distinção

A abordagem bourdieusiana para o estudo do gosto foi inovadora pela forma como identificou nesta forma de julgamento a ação de mecanismos de cisão que contribuem fortemente para a própria conformação das classes. Contudo, a inovação também se deve pelo seu esforço em introduzir novos métodos que permitissem a projeção dessas separações de maneira que pudesse ser visualizada. Apesar de já se utilizar de representações estatísticas desde seus estudos na Argélia, Bourdieu interessou-se pela abordagem de *análise de correspondência* que o matemático Jean-Paul Benzécri havia concebido com propósito de converter dados de tabela em representação geométrica, acompanhado de outros estatísticos, como Ludovic Lebart, que em 1975 cunhou o termo conhecido em português como Análise de Correspondência Múltipla

(ACM) (LE ROUX; ROUANET, 2010)<sup>82</sup>. O diferencial desta abordagem foi a criação de uma fórmula para a distribuição espacial de variáveis categóricas (qualitativas).

Edison Bertoncelo (2016) tem conduzido estudos amplos sobre o gosto das classes sociais no Brasil utilizando-se desta abordagem. Como explica, a ACM permite a visualização das *distâncias relativas* entre as variáveis e as categorias (denominadas “modalidades”) que as separam em uma “nuvem de modalidades” formada pelo cruzamento entre os eixos do espaço de correspondências. De maneira complementar, a técnica permite a projeção de uma “nuvem dos indivíduos” onde as distâncias relativas entre cada ponto refletem “a dissimilaridade com respeito aos valores nos indicadores incluídos na análise” (BERTONCELO, 2016, p. 1). Com essas características, a ACM difere de outras técnicas utilizadas pelas ciências sociais que procuram isolar variáveis dependentes e independentes para em seguida medir os efeitos das segundas sobre a primeira. O mesmo esclarecimento é feito por Brigitte Le Roux e Henry Rouanet:

In the social sciences, GDA has given rise to a statistical practice in sharp contrast with the conventional practice based on numerical indicators (regression coefficients, etc.) and the *star system* (\* significant at .05 level, \*\* significant at .01, etc.). This contrast reflects two conceptions of the statistical tool, namely, sustaining a *sociology of variables* versus constructing a *social space*. The “elective affinities” between social field and geometric representations led Bourdieu to CA, then MCA, consistently from the late 1970’s. (LE ROUX; ROUANET, 2010, p. 11).

O uso da técnica por Bourdieu em seus trabalhos se deve à sua adequação à capacidade de operacionalizar uma *concepção relacional do ser*, segundo a qual as práticas sociais somente adquirem significado em contraste ou em relação com outras. Com isto, evita-se o risco de uma *interpretação substancialista* que vincule de forma definitiva, por exemplo, uma determinada correlação identificada entre uma prática cultural e um determinado nível de escolaridade. Esta técnica, portanto, produz a representação geométrica de proximidades e distâncias entre as variáveis, colocando aos pesquisadores a responsabilidade de reconstruir indutivamente as oposições e as afinidades eletivas entre as práticas sociais e os agentes. (BERTONCELO, Op. cit.).

Elisa Klüger (2018) contribui com uma explicação desta técnica tomando de empréstimo categorias da física outrora também mobilizadas por Bourdieu e Wacquant (1992). De acordo

---

<sup>82</sup> O matemático Jean-Paul Benzécri, orientando-se pelos trabalhos produzidos nos anos 1940 pelos estatísticos Louis Guttman e Ronald Aylmer Fisher, e na década de 1950 pelo psicólogo Cyril Burt, concebeu uma variação da análise fatorial à qual denominou *Analyse des Donnés*. Em 1996 Patrick Suppes sugere o termo *Geometric Data Analysis* tendo em vista tornar o entendimento do método mais intuitivo na língua inglesa. O método de GDA permite a modelagem geométrica de variáveis numéricas, conhecida em português por Análise de Componentes Principais (ACP), e a modelagem de variáveis categóricas (qualitativas), conhecida por Análise de Correspondência Múltipla (ACM) (LE ROUX; ROUANET, 2010).

com a autora, o espaço social representado no plano da ACM corresponderia a um “campo magnético” que imprime as forças de atração e repulsão sobre as “partículas”, no caso, os agentes. A visualização e mensuração das distâncias entre essas “partículas” ocorre por um conjunto de procedimentos – sintetizados por Klüger no termo “Geometria” – que distribui as nuvens de agentes e modalidades no plano cartesiano<sup>83</sup>. A construção dessa “geometria” requer do pesquisador a definição das *variáveis ativas* que atuarão na definição das oposições e limites do espaço representado e das *variáveis suplementares*, que serão sobrepostas a essas, mas sem papel na conformação do espaço. Tais definições estão diretamente condicionadas ao espaço que se deseja representar e à questão formulada. Klüger descreve a fórmula pela qual as distâncias entre os agentes no espaço será determinada: “a distância entre os agentes A e B ( $d_{AB}$ ) ao quadrado (devida à resposta fornecida por cada um deles para uma determinada questão) é igual a 1 dividido pelo número de pessoas que indicaram a modalidade X – escolhida por A para aquela questão – ( $n_X$ ), dividida pelo total dos respondentes ( $n_{total}$ ), mais 1 dividido pelo número de pessoas que indicaram a modalidade y – escolhida por B para aquela questão – ( $n_Y$ ), dividida pelo total dos respondentes ( $n_{total}$ ).

$$d_{AB}^2 = \frac{1}{\frac{n_X}{n_{total}}} + \frac{1}{\frac{n_Y}{n_{total}}}$$

A distância final entre os agentes será dada pela agregação das distâncias criadas por cada uma das questões para as quais os agentes (KLÜGER, Op. cit., p. 79). Em seguida à produção do espaço a partir das variáveis ativas deve-se sobrepor as variáveis suplementares, que auxiliam na compreensão de quais variáveis revelam maiores oposição ou afinidades eletivas entre si. Na análise dessas suplementares, Bertonceolo recomenda que se preste atenção às distâncias relativas ou desvios entre as modalidades de uma mesma variável, indicando que essas podem ser tomadas “como medidas de correlação de tal variável com as referidas oposições” (p. 247).

---

<sup>83</sup> A autora propõe uma terceira analogia com a metáfora da gravidade. O raciocínio é construído sobre a noção de atração gravitacional, mas a analogia perde força se comparada ao raciocínio inicial de atrações e repulsões do magnetismo, mais apropriado para explicar as *afinidades* que atraem as variáveis entre si e essas ao centro do plano, e as *oposições* que repelem as variáveis entre si e em relação ao centro. Desta forma, tomando o raciocínio de Duval citado por Klüger de que o ponto central do plano cartesiano funcionaria como um hipotético agente médio (DUVAL, 2015 *apud* KLÜGER, 2018), a metáfora do magnetismo ainda seria eficaz em ilustrar que a “polarização” expulsará as variáveis opostas ao centro e essas perderão inércia a depender do tamanho das suas massas.

Da mesma forma, a interpretação das distâncias deve ser descartar aquelas que não estejam  $> 0,5$ , e utilizar todas as distâncias  $> 1$  (Idem).

A interpretação dos dados deve ser feita inicialmente pela análise da nuvem, percorrendo da esquerda para a direita e de baixo para cima, de forma a se identificar as polarizações geradas pelas variáveis. Por exemplo, analisando uma determinada prática, seu extremo positivo (ouço música todos os dias) pode situar-se à esquerda, enquanto o seu oposto (não ouço nunca) situa-se à esquerda. Nesta observação é possível encontrar ainda eixos transversais entre as variáveis. Em seguida, deve ser observada a tabela com cada variável e modalidade, de forma selecionar apenas aquelas que contribuem com valores acima do mínimo considerado como relevante à definição da estrutura do espaço produzido. Deve-se observar o posicionamento das variáveis suplementares dentro da nuvem, constatando quais delas se aproximam de quais variáveis ativas. (HUSSON et al., 2010).

O resultado final desta projeção é a geração de agrupamentos entre variáveis ativas e suplementares de forma a revelar quais são os entrecruzamentos que permitem visualizar um determinado tipo social. Tipo esse que não é definido por uma idealização, ou mesmo pela determinação do peso de um elemento sobre os demais definido apenas em sua frequência. Com todos os elementos, ativos e suplementares, igualmente reunidos em uma determinada parte do espaço social, pode-se partir para uma interpretação a respeito das relações entre as modalidades, de forma a se identificar quais efeitos empiricamente observáveis estão na base daquela associação.

Tais considerações do método ecoam as preocupações teóricas de Bourdieu, já mencionadas, mas da mesma maneira de Max Weber, que construiu a sua sociologia evitando uma leitura de subordinação entre as variáveis, o que equivale a dizer entre as diferentes esferas da vida social. Apesar de os seus estudos serem habitualmente associados a uma leitura *culturalista* da realidade, na qual os modos e estilos de vida seriam definidores dos grupos sociais que, em um cenário de escassez, conseguirão se apropriar de forma diferenciada dos bens e estabelecer uma dominação sobre essa posse legitimada pelos demais, Gabriel Cohn (1979) comenta como essa abordagem sempre esteve orientada pela ideia de *probabilidade*.

É nesse contexto que me parece fundamental destacar que a ideia de *probabilidade* (ou de “chance) de ocorrência efetiva de determinada ação com sentido desempenha em Weber, ainda que de modo jamais explicitado por ele, um papel de instrumento de medida informal (portanto não “estatístico”, apesar de Weber ter contemplado explicitamente a possibilidade de, nos casos-limites, torna-la quantitativamente mensurável) das condições de persistência de relações sociais. (COHN, 1979, p.90).

Em relação ao tipo social ao qual se deseja chegar através do uso ACM, cabe ainda observar o quanto esta técnica mantém uma relação precisamente crítica com a noção original de tipo ideal

weberiano, devendo ser empregada precisamente como passo seguinte à formulação provisória daquele exercício sociológico sobre um determinado aspecto, o qual por sua vez pode novamente ser evocado para o encaminhamento de novos problemas de pesquisa. Esta dinâmica entre criação de tipos ideais e produção científica é assinalada por Weber como destino de algumas ciências serem “eternamente jovens”, para as quais a “corrente eternamente em fluxo da cultura constantemente apresenta novos problemas” (WEBER, M., 1973 *apud* COHN, p. 95).

O emprego da *Análise de Correspondência Múltipla* neste trabalho pretende produzir uma visualização do espaço social dos produtores e gestores culturais e a relação que esses agentes estabelecem com as diferentes dimensões da vida social. Do entrecruzamento entre essas esferas serão interpretadas as agregações e as probabilidades de associação entre cada uma das variáveis mobilizadas. Da mesma maneira, este estudo pretende identificar as propriedades do magnetismo deste espaço, com as suas dinâmicas de atração e repulsão entre os seus agentes. Para compreender os diferentes aspectos da relação entre esses agentes e as classificações do gosto definidas nas esferas de poder, esta pesquisa se colocou a questão: *qual é a cultura consumida por aqueles que a produzem ou gerenciam?* Para responde-la, pretende-se observar quais são as expressões deste repertório que os intermediários culturais corporificam em suas práticas de consumo cultural e de quais distam; quais práticas valorizam, discursivamente, como relevantes para a sua atuação e quais são desvalorizadas; com quais ideologias de intervenção do Estado na cultura se identificam, filiando-se ou se opondo às diferentes ideias-força apresentadas no capítulo anterior. Por fim, pretende-se conhecer como tais escolhas representam estratégias – calculadas ou espontâneas – de associações que podem correlacionar-se com as posições que esses agentes ocupam no mercado de bens culturais contemporâneo. Apreendidos em seu conjunto, os diferentes posicionamentos gerados na dinâmica entre atração e aversão oferecerão os elementos para a produção de uma cartografia do espaço social construído por esses agentes, e para se analisar como nele *produtores* e os *gestores culturais* emergem como categorias resultantes de estratégias de distinção entre esses envolvidos e o conjunto da sociedade, e de distinção entre si.

### 2.3. *Perfis dos produtores e gestores culturais do Brasil: uma investigação*

Nesta seção a pesquisa apresenta a ferramenta analítica concebida para realizar o estudo acerca dos agentes culturais brasileiros e as estratégias adotadas para o levantamento dos dados dentro dos limites de tempo inerentes a esta pesquisa.

#### 2.3.1. O questionário

Sob essas premissas, este trabalho se propôs realizar um *survey* junto a esses agentes intitulado *Perfis dos produtores e gestores culturais do Brasil* no intuito de conferir a esse grupo uma feição quantitativa mais alargada, capaz de reunir e organizar as vertentes que vêm sendo iluminadas de tempos em tempos por etnografias de grupos, mas que ainda não foram relacionadas entre si. Uma vez concluído, a análise dos seus resultados deverá levar em conta também as transformações identificadas por estudos mais recentes no sentido das relações mantidas entre as predisposições sociais dos agentes e o consumo cultural. O aumento na escolaridade geral em diversos países, o advento das tecnologias de informação e comunicação na reconfiguração dos padrões de trabalho, a elevação geral dos gastos das famílias com atividades de lazer, cultura e aproveitamento do tempo livre. (COULANGEON, 2014; RIDENTI, 2014, 2018). Entre os trabalhos produzidos pelas novas safras, a pesquisa pretende estabelecer um diálogo particular com as análises de Vicent Dubois (2015) a respeito das novas feições assumidas pelos gestores culturais na França nos anos 2000.

O gosto dos produtores e gestores culturais brasileiros, fio condutor deste *survey*, será conhecido a partir da intensidade com a qual esses consomem um determinado conjunto de bens culturais. A definição dessas práticas levou em conta precisamente o universo das expressões artístico-culturais legitimadas e deslegitimadas pelos agentes dominantes na esfera do Estado brasileiro ao longo do século XX e na primeira década e meia do século XXI. Essas expressões foram selecionadas a partir de um esforço em mesclar – levando em conta as transformações estruturais recentes do Brasil – o que serão denominadas como práticas legítimas tradicionais, práticas contemporâneas ou de legitimação recente, e práticas ilegítimas.

Tabela 10 – Grupos de práticas culturais por legitimidade

Práticas legitimadas e tradicionais	Práticas contemporâneas ou de legitimação recente	Práticas ilegítimas
<ul style="list-style-type: none"> <li>• cinema</li> <li>• concertos</li> <li>• teatro (peça, ópera, musicais)</li> <li>• museus ou galerias</li> <li>• biblioteca</li> <li>• cineclube</li> <li>• atividades de cultura tradicional (ex.: Jongo, rodas de samba)</li> <li>• leitura por prazer (exceto jornal, revista, quadrinhos)</li> <li>• livros e artigos científicos</li> <li>• saraus/ clube de leitura</li> <li>• escreve alguma história ou poema</li> <li>• toca um instrumento</li> <li>• escreve/ compõe música</li> <li>• pinta (incluindo Grafite), desenha ou faz escultura</li> <li>• pratica dança (incluindo balé)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• dança contemporânea</li> <li>• SESC</li> <li>• centros culturais</li> <li>• slam de poesia</li> <li>• shows</li> <li>• carnaval/ eventos artísticos de rua</li> <li>• festivais</li> <li>• trabalhos visuais e animação no computador</li> <li>• produção de conteúdo para internet (texto ou vídeo)</li> <li>• fotografa ou filma como atividade artística</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• manifestações, marchas, encontros políticos</li> <li>• leitura de jornais e revistas</li> <li>• alugar DVD</li> <li>• assistir filmes e séries por streaming (Netflix, Amazon Prime Video)</li> <li>• assistir YouTube</li> <li>• Instagram</li> <li>• assistir telejornal</li> <li>• assistir novela</li> <li>• assistir futebol</li> <li>• assistir outros esportes</li> <li>• assistir séries em TV paga</li> <li>• encontra amigos em bar ou casa noturna</li> <li>• passa o tempo com amigos na rua principal do bairro ou da cidade</li> </ul>

Fonte: o autor

Os enquadramentos propostos não levam em conta o momento de surgimento da expressão cultural em si, mas o período em que ela é reconhecida pelo Estado como digna de fomento<sup>84</sup>. Desta forma, mesmo sendo o carnaval de rua um dos eventos populares de longa tradição no país, levamos em conta a moderna relação mantida entre as prefeituras e essa prática, bem como o seu reconhecimento pelas leis de incentivo como categoria elegível ao patrocínio de empresas. As práticas enquadradas como ilegítimas consideram as oposições registradas em diferentes momentos entre os partidários da arte “pura” posicionados nos conselhos e nas instituições culturais do Estado e as manifestações da indústria cultural, como a televisão, que historicamente tem sido confrontada com a criação de canais educativos, alguns gozando de grande reputação, mas insuficientes para fazer frente à hegemonia dos canais privados. Todavia,

<sup>84</sup> Em um flagrante das próprias práticas do autor, algumas expressões foram ignoradas, à exemplo da escuta de música, noticiário ou esportes por rádio. A ausência fora constatada em um momento avançado da coleta de dados. Outras práticas, como assistir o YouTube também incorporam a possibilidade de escuta de músicas, mas essa é uma separação que não poderá ser realizada neste momento. Na seara das redes sociais, o mesmo se deu com Facebook e Twitter, ainda que a rede social Instagram seja representativa deste universo.

mesmo nesta prática procurou-se distinguir internamente o que seriam usos supostamente mais nobres, como informar-se por meio dos telejornais, de outros menos nobres, como assistir novela ou esportes. Ainda no âmbito doméstico das práticas ilegítimas, jornais e revistas também foram agrupados em razão da ausência de seu reconhecimento por parte da burocracia estatal da cultura como expressões financiáveis pelas políticas públicas de cultura. Entretanto, a relação desses veículos com o Estado não pode ser negada, na medida em que este promove políticas de veiculação de propagandas que respondem por uma parcela expressiva do faturamento das empresas deste setor. Desta forma, para uma política cultural em sentido amplo, esses veículos não deixam de ser reconhecidos pelo Estado, mas na esfera específica da cultura e das artes, ressalvadas revistas voltadas a conteúdos exclusivamente culturais, esses meios de comunicação de massa são permanentemente desclassificados. As práticas relacionadas à internet foram segregadas entre aquelas dedicadas à redes sociais e ao consumo de bens audiovisuais hospedados em plataformas (YouTube, canais de streaming) das práticas dedicadas à criação artística (arte digital, criação de blogs, determinados vídeos, como os voltado à instrução), cujo fomento é amparado por editais e pelas leis de incentivo. As práticas ilegítimas em ambientes externos, como participação em marchas e manifestações e encontros com amigos baseou-se tanto nos estudos de consumo cultural realizados no Reino Unido pelo levantamento *Understanding Society – The UK Household Longitudinal Study*<sup>85</sup>, como na pesquisa do IPEA “O consumo cultural das famílias brasileiras” (SILVA; ARAÚJO; SOUZA, 2007).

Este levantamento também não explora neste primeiro momento outros elementos do gosto relacionados à forma de consumo desses bens culturais, como as escolhas por gênero artístico e as particularidades dessas experiências (tipos de filme, de música, de livros etc.). O intuito deste esforço inicial é identificar como os agentes culturais investem seu tempo na escolha e no deslocamento para os espaços institucionais dessas práticas ou para o consumo das práticas domésticas. A seleção dos espaços externos, assim como do consumo cultural doméstico, opera uma relação distintiva em relação ao que não será consumido, ou será consumido em menor intensidade, permitindo ao analista apreender nessas exclusões a atuação de um hábito constituído.

---

<sup>85</sup> Disponível em [https://www.understandingsociety.ac.uk/documentation/mainstage/dataset-documentation/wave/2/datafile/b\\_indresp/variable/%22bit.ly/1RzyUfR%22](https://www.understandingsociety.ac.uk/documentation/mainstage/dataset-documentation/wave/2/datafile/b_indresp/variable/%22bit.ly/1RzyUfR%22). Acessado em 01/06/2018.

### 2.3.1.1. Gosto, tomada de posição e posição ocupada

O conhecimento das práticas culturais dos produtores e gestores culturais será levantado conjuntamente com informações relacionadas às suas atuações, às suas opiniões sobre temas relacionados à sua atividade de grupo e com dados de perfil. Ao todo, chegou-se a seis rubricas de variáveis<sup>86</sup>, comentadas abaixo.

#### Rubrica 1 – Atuação na área

As variáveis reunidas neste bloco iniciam o *survey* perguntando se o participante já atuou na área da cultura. O termo *atuou* aqui, como explicado no questionário online, tem o propósito de não restringir a relação entre esses agentes e a área da cultura à noção de trabalho, podendo escolher como resposta as opções “apenas de forma voluntária (não remunerada)”, “apenas de forma profissional (remunerada)”, “de forma profissional e voluntária” ou “Nunca atuei”. Neste último caso o questionário encerra-se. Em seguida, os participantes são perguntados sobre a forma como foram introduzidos na área. A finalidade do questionamento é verificar se os respondentes contaram com o apoio de suas redes pessoais para o ingresso na atividade. Familiares, amigos de escola, colegas de faculdade, outras pessoas do ramo, processos seletivos e concursos carregam consigo diferentes capitais, desde o cultural propriamente dito, identificável pela força das primeiras socializações em família e na escola, passando pelo capital social adquirido posteriormente nos vínculos criados durante o ensino superior e nas relações de trabalho, ou pela ausência de capitais que levam o agente a recorrer a estratégias impessoais. Em seguida o questionário se dedica a mapear os vários aspectos relacionados aos espaços de atuação, como segmento, lugares onde trabalhou (por tipo de instituição/ empresa cultural), funções desempenhadas.

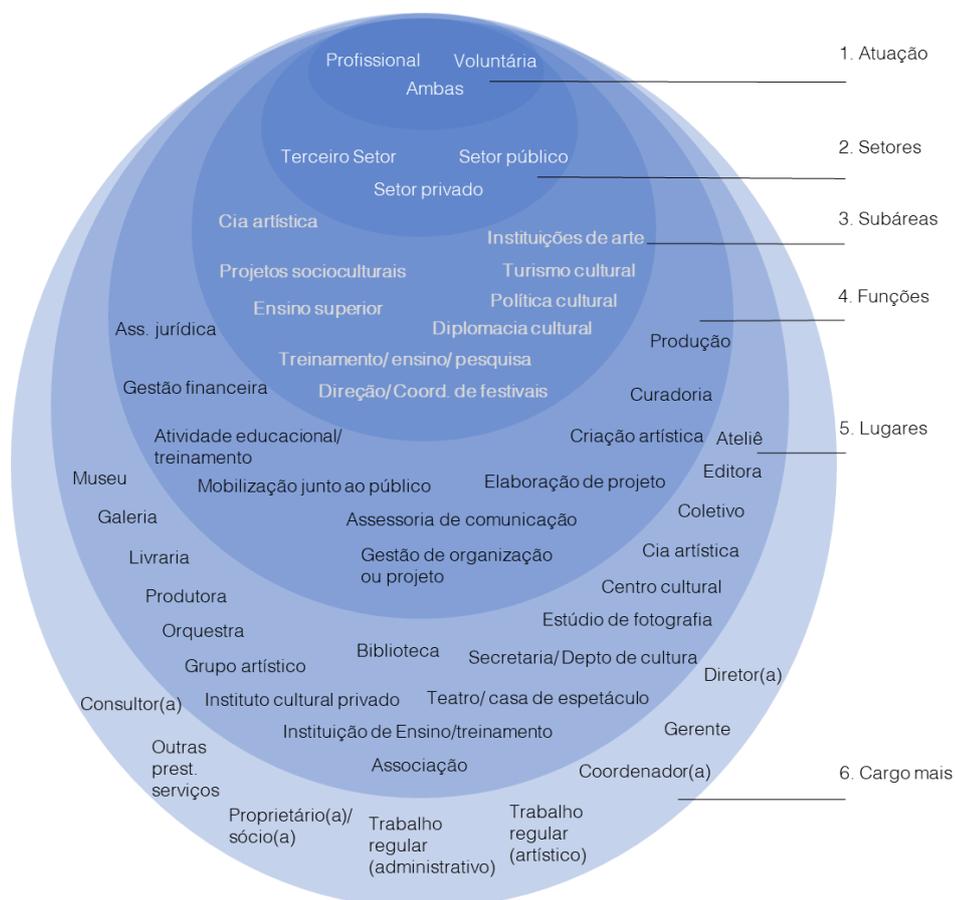
A Figura 5 apresenta as variáveis relacionadas à ocupação em uma sequência de modalidades que cada participante poderá selecionar de maneira cumulativa. O mesmo conjunto de opções será colocado àqueles agentes que assinalarem terem atuado tanto de forma voluntária como profissional. Nos casos que atuarem de ambas as formas, a pessoa responderá duas vezes, dado que a atuação profissional pode ocorrer em áreas distintas da atuação voluntária. A abertura de um leque amplo de possibilidades considera aspectos deste grupo identificados por outros

---

<sup>86</sup>Os resultados do survey serão utilizados na criação de uma Análise de Correspondência Múltipla, apresentada com mais detalhes na seção seguinte. Todavia, optou-se por apresentar a estrutura do questionário em acordo com a terminologia do método de representação. Desta forma, *rubricas* dizem respeito ao termo adotado para se referir aos grupos de questões. As questões tornam-se *variáveis* e as respostas são denominadas *modalidades*. (KLÜGER, 2018)

estudos, como o “nomadismo cultural” identificado por Cunha, a indeterminação enquanto característica definidora cunhada por Bourdieu no caso francês.

Figura 1 - Possibilidades de atuação



Fonte: o autor

Apenas nos casos em que a atuação de forma profissional for selecionada, os participantes deverão preencher a faixa de remuneração do último trabalho e modelo de contratação (se pela CLT, por cooperativa, como Microempreendedor Individual/ MEI, outro contrato Pessoa Jurídica, ou cotas societárias/ propriedade). A escolha dessas variáveis, assim como a seleção das variáveis relacionadas às tomadas de posição dos agentes culturais em assuntos como o papel de uma política cultural deveu-se em grande parte à colaboração estabelecida com a pesquisa *Arts/cultural Management in International Contexts* (2017) conduzida por Birgit Mandel<sup>87</sup>. Em seguida, os participantes devem responder se possuem outros familiares na área

<sup>87</sup> Entre os meses de abril e outubro de 2018 o autor realizou doutorado-sanduíche no Institut für Kultupolitik da Universität Hildesheim, na Alemanha. Nesta oportunidade conheci o trabalho desenvolvido pela Professora Mandel e contei com a sua colaboração na elaboração deste survey, com o compartilhamento do questionário utilizado em sua pesquisa e de outros materiais de apoio.

da cultura. A finalidade, novamente, é observar a existência de redes familiares que possam representar uma propriedade social favorável aos agentes, em linha com as considerações de Dubois: “In addition to being a factor of professional heredity, having parentes who work in the cultural sector and have the relevant dispositions and practices (frequent cultural outings, reading, discussions, etc.) is largely a factor of intense cultural socialization, which in turn encourages these students to choose this sector” (DUBOIS, Op. cit., p. 85).

Esta rubrica será concluída com um conjunto de questões destinadas somente aos participantes que selecionarem a opção atuação profissional, ou ambas. Nesta última sequência, o agente assinala alternativas sobre o trabalho mais recente/ último trabalho, informando a localização do mesmo, porte por número de funcionários, modos de financiamento das suas atividades e desempenho nas linhas de fomento estatais (se captou recursos por editais ou incentivos fiscais, montante e linguagens artísticas dos projetos culturais apoiados). Por fim, a pesquisa questiona se o agente atua em outra área além da cultura. O intuito desta questão é apreender o hibridismo de alguns agentes, que atuam em outras áreas sociais com mobilização de recursos por incentivos fiscais.

## Rubrica 2 – Condições para se atuar em produção e gestão cultural

Nesta rubrica é solicitado aos participantes que tomem posição em relação a quatro questões. A primeira delas, *Em que medida você se identifica com cada uma das categorias a seguir?*, oferece um conjunto de possibilidades aos participantes aos quais devem reagir selecionando uma das opções na escala Likert de cinco pontos “Não me identifico nem um pouco”, “Me identifico um pouco”, “Neutro”, “Me identifico muito” e “Me identifico totalmente”. As possibilidades de identificação compreendem de posições com algum nível de precisão, como “artista”, ou “Arte-educador, educador sobre temas culturais” até outras mais imprecisas, como “Agente de transformação social”. Bourdieu identifica o surgimento do profissional de *animação cultural* entre a nova pequena burguesia dos anos 1960-1970, cujo movimento distintivo no meio profissional é a capacidade desses agentes em ajustar os termos às suas ambições, em autodenominações propositalmente ambivalentes. No momento atual em que a divisão do trabalho social é praticamente toda permeada por esse tipo de estratégia de autoclassificação – não restringindo-se ao setor da cultura e das artes<sup>88</sup> – a pergunta deseja verificar o quanto os agentes culturais ainda valorizam posições abertas e imprecisas, ou

---

<sup>88</sup> A língua inglesa tem sido pródiga nas últimas décadas em produzir termos amplamente assimilados mundo afora, como toda sorte de profissional *personal*, passando pelos *organizer*, até o fenômeno mais recente do *coach* que eufemiza a função de “treinador” como figura de suporte às mais diversas profissões.

desejam ver-se em posições mais estruturadas. A questão deseja verificar ainda que tipo de agente se alinha a cada tipo de estratégia de autoclassificação. A segunda questão, *Na sua opinião, em que medida os seguintes fatores influenciam a forma como a produção e a gestão cultural são praticadas?* solicita aos participantes que tomem posição quanto ao que possa ser o papel exercido por condicionantes micro e macroestruturais sobre o exercício da atividade de forma geral. As respostas aqui se alternam em “Não influencia nem um pouco”, “Influencia pouco”, “Indiferente”, “Influencia Muito” ou “Influencia totalmente”. Entre essas condicionantes encontram-se “Histórico educacional individual”, ou “Situação política do país”. Nessas tomadas de posição, o interesse da pesquisa é observar aqueles que se sentem apto a emití-la e o perfil daqueles que serão, na maior parte dos assuntos, indiferentes. A terceira questão direciona a análise para o próprio agente ao perguntar *Qual é a importância dessas condições para a sua atuação na área cultural?*, e pretende novamente verificar a autopercepção desses agentes quanto à importância do contato com a cultura legítima na socialização em família. Assim, os participantes deverão analisar tópicos como “Ter visitado museus e instituições culturais com os pais” e “Ganhar livros quando criança”, selecionando uma opção entre “Nada Importante”, “Pouco Importante”, “Indiferente”, “Muito importante” e “Extremamente Importante”. A pesquisa pretende ainda matizar essas experiências da infância pedindo reação à ida ao museu em excursões da escola e ida ao museu em excursões de projetos sociais. Também são colocados a esses agentes questões sobre a importância de envolver-se com festividades comunitárias, participar de grêmio ou centro acadêmico, e da política. A quarta variável deste bloco, *Qual é a importância dessas atividades para a forma como você se integra a redes?* Pede que os participantes assinalem o grau de importância de determinadas estratégias para a formação das redes sociais. Nessas estratégias também procurou-se adicionar elementos potencialmente distintivos, como “cursar pós-graduação” e “participar de grupos no Whatsapp”, ou de grupos no Facebook. Ainda que não sejam excludentes em si, importa verificar o grau de importância atribuído a cada uma dessas estratégias.

### Rubrica 3 – Práticas culturais

Neste grupo de variáveis os participantes são solicitados a selecionar a intensidade com a qual se dedicam às 38 práticas apresentadas (ver Tabela 11). Para isso devem selecionar entre 1 e 7 (escala tipo Likert de sete pontos), sendo 1) Nunca/ quase nunca, 2) Uma vez por ano ou menos, 3) 2 vezes no último ano, 4) Ao menos 3 a 4 vezes por ano, 5) Ao menos 1 vez por mês, 6) Ao menos uma vez por semana, 7) Maioria dos dias.

#### Rubrica 4 – Sociedade, Estado e Cultura

As duas questões desta rubrica solicitam dos participantes tomadas de posição em relação ao papel de uma política cultural. A primeira questão é seguida de variáveis que representam as diferentes finalidades possíveis e os agentes culturais devem selecionar uma opção sobre o grau de importância que atribuem a cada uma dessas finalidades. A segunda questão apresenta sentenças relacionadas às políticas públicas de cultura e solicita que os participantes registrem seu grau de concordância com cada uma dessas asserções (“Discordo totalmente”, “Discordo um pouco”, “Não discordo nem concordo”, “Concordo um pouco” ou “Concordo totalmente”). As duas questões e as variáveis apresentadas aos participantes pretendem medir o grau de identificação desses agentes com as diferentes ideologias a respeito do papel do Estado na cultura mapeadas no Capítulo 1. Assim, a sentença “Uma política cultural deve financiar de forma prioritária o patrimônio histórico, artístico e as manifestações folclóricas que constituem a identidade nacional” pretende ecoar a ideologia concebida pelo Estado Novo, da qual foram originados o SPHAN e os museus temáticos mencionados. Outra sentença “É dever do Estado criar condições de expressão para os fazedores de cultura dos diversos grupos sociais” procura registrar as compreensões mais recentes à respeito do tema, que enfeixam esse agente como parte de uma economia da cultura, ao mesmo tempo em que o ajusta às premissas do patrimônio imaterial e da diversidade convencionados pela UNESCO<sup>89</sup>.

#### Rubrica 5 – Dados pessoais

Nesta parte final do questionário são levantados os dados de perfil relacionados ao gênero (mulher, homem, outro), cor, ano de nascimento, religião, nacionalidade, local de nascimento (UF e município), endereço atual (UF e município), tipo de moradia dos pais ou responsáveis, com quem reside atualmente e em que tipo de moradia. As modalidades (respostas) das variáveis relacionadas ao perfil identitário dos participantes (gênero, cor, religião) foram orientadas pelas classificações adotadas pelo IBGE na produção do Censo. Com as perguntas relacionadas à moradia dos pais e moradia do participante, a pesquisa pretende analisar o impacto que a atuação na área da cultura desempenha ou deixa de desempenhar na produção de mobilidade social, no que diz respeito ao capital financeiro acumulado. As variáveis relacionadas ao local de nascimento e local de residência pretendem verificar se a atuação em

---

<sup>89</sup> O termo “fazedores” é de uso recente e parece tentar dar conta de uma generalização pouco distintiva dos agentes culturais, adaptando com certa literalidade o termo inglês *culture makers*. Michetti e Burgos (2016) interpretam no termo mais um eufemismo para se designar o empreendedor cultural brasileiro, agente precarizado pelo modelo de mecenato estatal altamente concentrador em voga.

produção e gestão cultural demandam a migração dos agentes para os grandes centros, nos quais o mercado de bens culturais costuma ser mais diversificado, à exemplo do que ocorre com as carreiras artísticas.

#### Rubrica 6 – Escolaridade, formação e vivências

O questionário é concluído com esta rubrica, na qual os participantes são solicitados a informar a respeito do seu grau de escolaridade, acrescentando o tipo de escola que eles e os pais cursaram (pública, privada, confessional, internacional). Desta forma, a pesquisa pretende apreender a correlação entre essas variações no tipo de experiência escolar e os hábitos de consumo cultural. Da mesma forma, o participante deve responder, caso possua instrução superior ou pós-graduação, quais são as áreas de formação (humanas, exatas, biológicas), os nomes dos cursos e o tipo de Instituição de Ensino Superior/ IES (Universidade pública, universidade confessional/ privada, faculdade privada) onde se formou. As mesmas perguntas são feitas sobre pai e mãe, caso possuam instrução superior. Junto com este esquadramento da educação formal, tendo em vista conseguir inferir o capital cultural dos participantes deste levantamento, são ainda questionadas a existência de formações específicas na área da cultura, na forma de cursos livres e, por fim, questionada a existência de experiências no exterior, acompanhada de continente e país onde ficou mais tempo, tempo de estadia e motivos da viagem.

No capítulo dedicado à análise das respostas, voltar-se-á à discussão de algumas questões específicas.

#### 2.3.3. Estratégias para o levantamento de dados

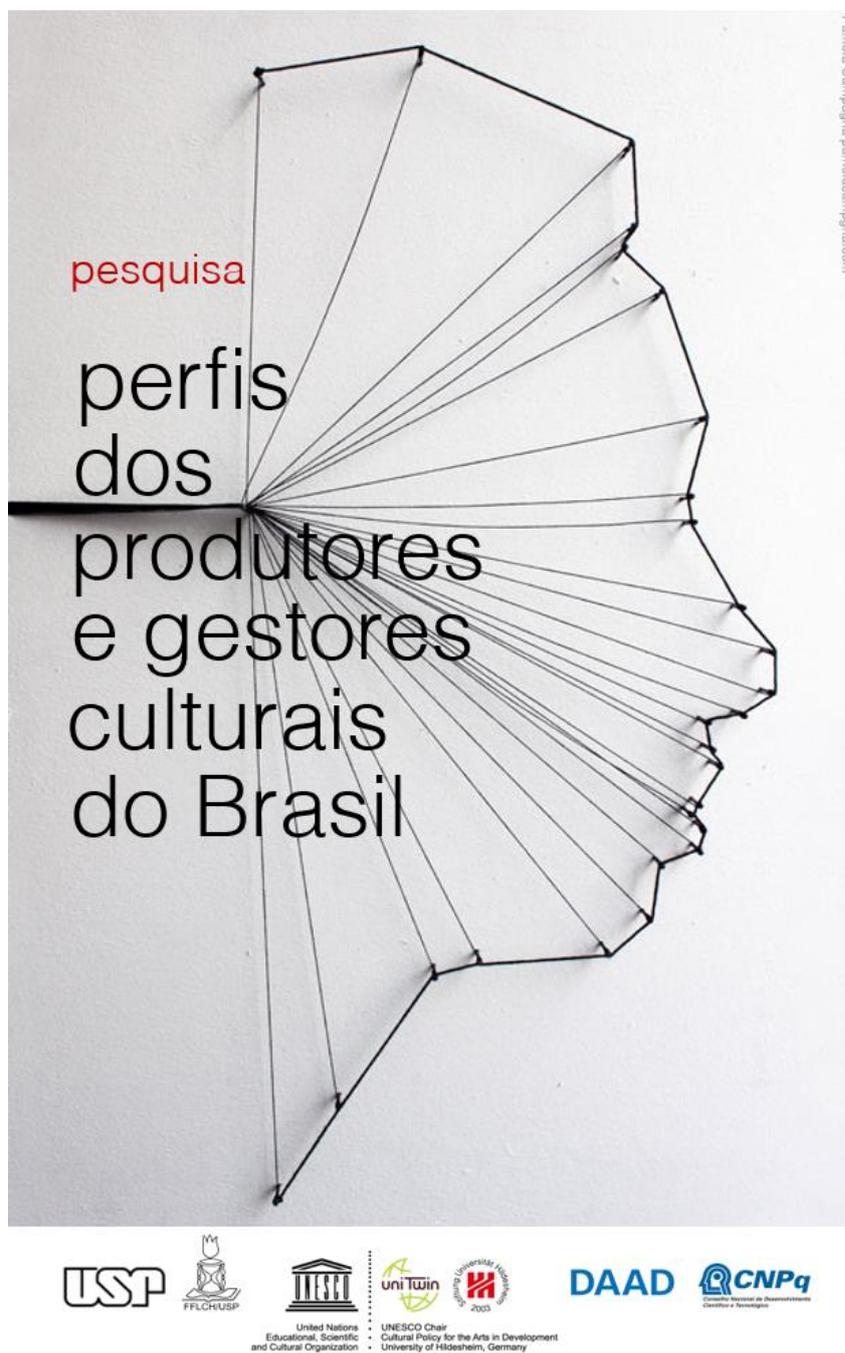
A criação de uma pesquisa *survey* além das razões teórico-metodológicas discutidas até o momento, é uma tentativa de contribuir com uma abordagem inicialmente transversal para o estudo dos agentes culturais brasileiros, com a possibilidade de tornar-se longitudinal também (Paranhos et al, 2013). Afora o esforço já analisado de Costa e Allucci (Op. cit.), com o qual esta pesquisa teve contato somente após o início da coleta de dados, no âmbito acadêmico não foi identificado levantamento similar. A elaboração de um questionário estruturado ganhou corpo a partir da colaboração estabelecida com os pesquisadores da Cátedra UNESCO *Cultural Policy for the Arts development* no *Institut für Kulturpolitik* da *Universität Hildesheim*, entre maio e junho de 2018. Nos diálogos e troca de materiais, especialmente no contato com os questionários utilizados por Birgit Mandel, ficou clara a oportunidade de construir um artefato

analítico que, ajustado ao caso brasileiro, incorporasse variáveis comuns que possibilitasse a comparação posterior com os resultados obtidos pelo caso europeu por ela estudado.

Por meio de uma pesquisa e teste das ferramentas online de hospedagem de survey, chegou-se à conclusão pela contratação de um plano mensal na plataforma Paperform.com. A escolha da plataforma levou em conta sua interface customizável e o impacto que poderia produzir em despertar o interesse à participação. Mesmo tratando-se de um grupo social que tende a ser constituído por mulheres em proporção acima do habitual e com escolaridade igualmente elevada, como encontra-se reforçado pela literatura revisada nas seções anteriores, houve a preocupação com a construção de um instrumento que pudesse ser inteligível e de uso amigável para uma ampla gama de agentes, com as trajetórias e características mais variadas – especialmente as relacionadas à familiaridade no manuseio de ferramentas online – e dispersos por todo o território nacional.

Tão importante quanto à observação de certa estética neutra dos levantamentos científicos, com vistas ao não direcionamento de respostas – o que, no final das contas, parece dizer mais respeito à uma estética da academia e de uma neutralidade idealizada – foi construir uma disposição visual de perguntas e respostas cuja linguagem dialogasse com termos comuns a essa área, assumindo, portanto, que a entrevista de um grupo social, mesmo operacionalizada por meio de uma pesquisa survey, não deixa de ser performática e requer que seja objetivada como tal. Nesta perspectiva, foi igualmente concebida uma capa de apresentação da pesquisa a partir de um trabalho da artista Pamela Campagna, que cedeu o direito de uso da imagem para os fins desta pesquisa. Neste mesmo material figuram os brasões da Cátedra UNESCO, da Universität Hildesheim, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, da agência de fomento alemã DAAD e do CNPq.

Figura 2 - Página inicial do survey



Fonte: o autor

Em uma seção de sua tese intitulada “As condições sociais do recolhimento dos dados”, Carolina Pulici (2010) tece considerações sobre os procedimentos de pesquisa que adotou para obter acesso aos membros da alta-burguesia paulistana, os quais entrevistou para o mapeamento dos estilos de vida. De saída, a autora assevera “Creio que eu não teria conseguido constituir um conjunto de informantes se não tivesse estudado em Paris, no quadro de um estágio de doutorado-sanduíche no *Centre de Sociologie Européenne* da *École des Hautes Études em*

*Science Sociales*” (PULICI, 2010, p. 23). A razão de tal conclusão foi o efeito verificado pela autora que a sua estada naquela instituição produziu sobre os entrevistados. O papel timbrado da USP e do CSE com os pedidos de entrevista que antecederam os encontros, e mesmo a forma duplamente classificada como foi apresentada – fazendo doutorado “na USP e na França” – despertou nos seus informantes um tipo de “curiosidade admirada” pela experiência da pesquisadora que, não raro, introduziam nas entrevistas digressões sobre a vida naquele país. Rememorando instruções de Erving Goffman (GOFFMAN, 1988 apud PULICI, 2010), a autora investiu-se de uma representação prudente perante os desconhecidos que entrevistou, mobilizando temas caros a esses que acabaram servindo para diminuir as distâncias entre entrevistador e entrevistado, “suscitando um clima mais espontâneo e participativo na interação” (p. 24). Ressalvadas as diferenças de abordagem entre as pesquisas, sendo a tese de Pulici mais próxima de uma observação participante, considerou-se que uma associação do survey às instituições nas quais ele estava sendo produzido contribuiria com o despertar de interesses entre todas as frações que o levantamento pretendeu cobrir<sup>90</sup>.

Da mesma forma, a redação do texto de apresentação da tese convida os agentes culturais a participarem do levantamento explicando sobre a ausência de dados relativos a essa população e sobre a contribuição que esses agentes dariam, com a sua participação, na construção de um panorama a respeito deles mesmos. Aqui, conquanto seja preservado o léxico sociológico, como referir-se às “práticas” desses agentes, buscou-se uma linguagem convocatória que reconhece a importância de oferecer àquele público um levantamento estatístico a seu respeito. Também se decidiu por não assinar o texto, avaliando que a ausência de titulação prévia do coordenador do survey colocava em risco a credibilidade do instrumento, que poderia ser interpretado como mero “trabalho acadêmico” e ter a eficácia simbólica das associações institucionais prejudicada.

---

<sup>90</sup> Identificação da pesquisa no texto de apresentação: “Este survey é realizado no âmbito da pesquisa de doutorado ‘Os Mecenas da Nova República - Política Cultural e Sociedade entre 1985 e 2014’ conduzida no Departamento de Sociologia da Universidade de São Paulo e na UNESCO Chair in Cultural Policy for the Arts in Development com sede no Institut für Kulturpolitik da Universidade de Hildesheim, na Alemanha”.

Figura 3 - Texto de apresentação do survey

<https://1m4a6doi.paperform.co>



Os estudos sobre as políticas de cultura no Brasil se avolumaram nos últimos anos, mas pouco ainda se conhece a respeito das pessoas que buscam e acessam os recursos que são distribuídos por meio de editais ou incentivos fiscais.

De maneira individualizada, atuando em companhias e coletivos, em produtoras, institutos e fundações, esses agentes formam uma totalidade multifacetada de perfis com valores, aspirações e trajetórias diversas. À sua maneira, essa população se relaciona com os anseios e transformações da própria sociedade brasileira no último quarto de século.

Com a sua participação teremos condições de traçar um panorama inédito das práticas dos gestores e produtores culturais, lançando luz sobre um grupo social hoje ainda pouco estudado de maneira sistemática.

Este survey é realizado no âmbito da pesquisa de doutorado "Os Mecenatas da Nova República - Política Cultural e Sociedade entre 1985 e 2014" conduzida no Departamento de Sociologia da Universidade de São Paulo e na UNESCO Chair in Cultural Policy for the Arts in Development com sede no Institut für Kulturpolitik da Universidade de Hildesheim, na Alemanha. Os dados deste levantamento serão analisados de forma agregada e a confidencialidade dos participantes será preservada. O tempo médio de resposta é de 10 minutos.



Para iniciar, clique na seta abaixo.

Fonte: o autor

Após a montagem do questionário e realização de uma sequência de simulações, foi realizada uma primeira revisão com o apoio de profissionais da cultura, a qual incorporou mudanças sugeridas no texto e na disposição das perguntas<sup>91</sup>.

A pesquisa pretendeu, em um primeiro momento, abranger somente o público de produtores e gestores culturais atuantes na busca pelo Mecenato público. Apesar da pesquisa já analisar por alguns anos os dados do Mecenato e do Fundo Nacional de Cultura, essas observações foram feitas sobre os dados disponíveis em relação aos projetos e seus valores, sem que houvesse sido coletados os dados cadastrais das organizações e dos indivíduos que inscreveram projetos na Lei Rouanet. Após um esforço para a obtenção dos dados que envolveu o uso de técnicas de *webscrapping* para “varrer” o sistema que hospeda as informações<sup>92</sup>, foram obtidos dados de 5.140 proponentes – pessoas e instituições – que conseguiram captar recurso acima de R\$ 1,00

<sup>91</sup> Agradeço o apoio de Fernanda César Amaral Barbosa, Thiago de Mello, Aldo Valentin, Caco Cardoso, Regiane Santo Trevelato e Pedro Affonso Ivo Franco.

<sup>92</sup> Os dados eram públicos e podiam ser visualizados, mas não descarregados. Por isto o uso da ferramenta.

entre 1993 e 2010. Esses dados passaram por uma primeira filtragem, de forma a se excluir as pessoas físicas e ater-se às instituições, chegando-se a uma nova base de 4.989 contatos. Desses foram aproveitadas 3.938 que haviam informado e-mails em seu cadastro e foram responsáveis pela captação de recursos para 12.780 projetos ao longo de 17 anos. Esses dados foram novamente filtrados por UF, de forma a se identificar quais estados possuíam uma média anual de projetos acima de 10, de forma que fosse possível proceder uma seleção aleatória satisfatória desses proponentes, sem grande risco de repetição dos nomes.

Tabela 11 - UFs com média anual de captação acima de 10 projetos

UF	Total de projetos	Média anual	% sobre o total
BA	302	17,8	2%
CE	280	16,5	2%
DF	437	25,7	4%
MG	1.436	84,5	12%
PR	655	38,5	5%
PE	251	14,8	2%
RJ	3.349	197,0	28%
RS	1.031	60,6	8%
SC	548	32,2	5%
SP	3.875	227,9	32%
Total	12.164	715,5	100%

Fonte: SALICNET/ elaboração do autor

Os 3.682 proponentes resultantes desta terceira filtragem passaram a ser considerados como a população a ser pesquisada, a partir da qual foi desenhado no Excel um cálculo para a geração de amostras aleatórias estratificadas pela proporção das UFs. Como critério adicional de seleção, 50% dos proponentes selecionados de cada UF deveriam ter captado recursos entre 1 e 4 projetos, e outros 50% captado recursos entre 5 e 12 projetos, de forma que os menores captadores não ficassem sub-representados no sorteio dos e-mails a serem contatados<sup>93</sup>.

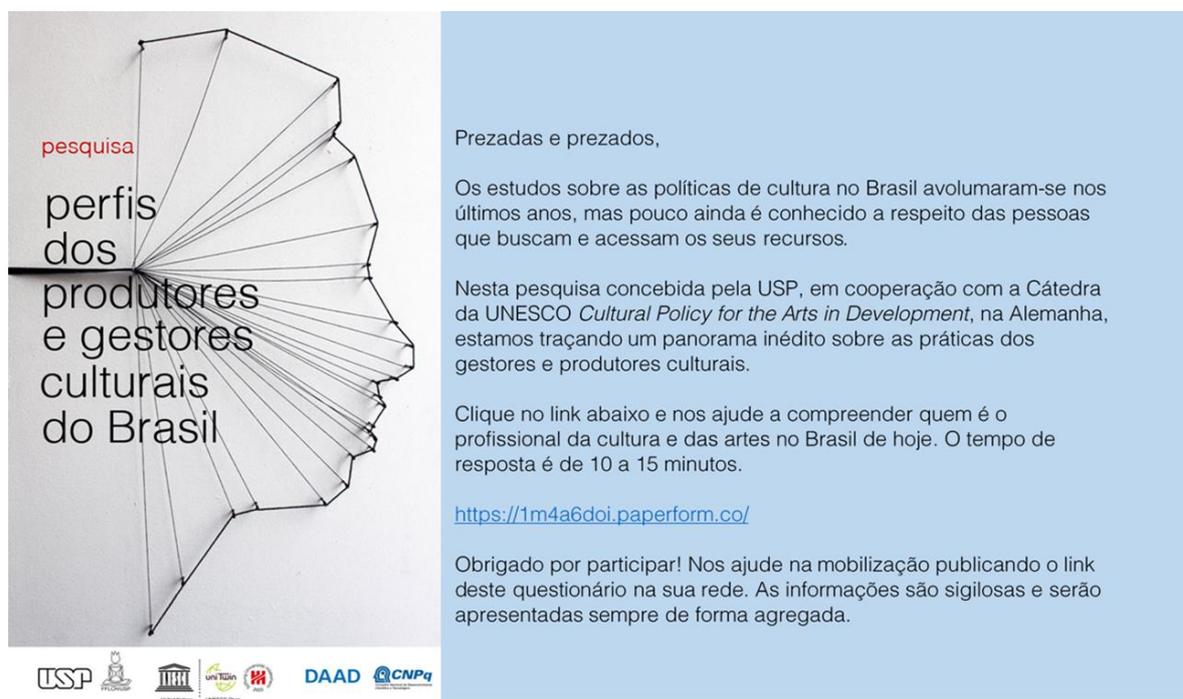
A partir destes procedimentos, a pesquisa chegou a uma amostra de 986 organizações a serem investigadas<sup>94</sup>. O passo seguinte foi a criação de uma conta de e-mail da pesquisa *Perfis dos produtores e gestores culturais do Brasil*, por meio da qual os contatos seriam feitos, novamente, sem que houvesse identificação pessoal do coordenador. Optou-se por não abrir em um provedor gratuito, como Gmail e afins, novamente para evitar o conflito entre as

<sup>93</sup> O cálculo amostral foi feito com intervalo de confiança de 95% (valor de ref.=1,96) e margem de erro de 5% (valor de ref=0,05), a partir da fórmula  $= (L2 * 1,96^2 * M2 * (1 - M2)) / (1,96^2 * M2 * (1 - M2) + 0,05^2 * (L2 - 1))$

<sup>94</sup> Os resultados completos do cálculo amostral encontram-se no ANEXO III deste trabalho.

associações institucionais que conferiam credibilidade ao levantamento e um provedor privado, partindo para a contratação de um domínio próprio da pesquisa. Por meio do endereço [pesquisa@produtoresculturaisdobrasil.info](mailto:pesquisa@produtoresculturaisdobrasil.info) foram enviados os convites aos e-mails aleatoriamente sorteados da amostra estratificada, com um texto estampado em tela (Figura 4). Nesta chamada foi anexado um hiperlink que, com o clique sobre a tela, direcionava o leitor à página inicial do survey.

Figura 4 - Convite eletrônico enviado



Fonte: o autor

Esses esforços, no entanto, lograram resultado insatisfatório, em razão da defasagem dos dados cadastrados pelas organizações no Salic, totalizando 570 mensagens entregues e 603 devolvidas como remetentes inexistentes.

Cerca de 80% das mensagens encaminhadas retornaram avisando que os endereços não mais existiam. Com o tempo exíguo para novas seleções amostrais e realização de chamadas, e com a impossibilidade de tentar outros contatos com essas organizações, como por telefone, para a atualização dos cadastros, esta abordagem foi encerrada. Na mesma época foram enviados e-mails ao então Ministério da Cultura apresentando a pesquisa, solicitando o compartilhamento da base de dados em poder do órgão, sem sucesso.

A segunda estratégia seguiu uma linha de impulsionamento nas redes sociais, com destaque para o Facebook e em alguns casos o Whatsapp. Agentes culturais de diferentes regiões do país, interessados no levantamento a partir de diálogos mantidos, replicaram em seus grupos dentro dessas redes sociais, com grande impacto na geração de participações na pesquisa<sup>95</sup>.

A terceira estratégia buscou mobilizar um público diverso das duas anteriores, voltando-se aos servidores públicos municipais e estaduais à frente de secretarias e departamentos de cultura. Para isto, a pesquisa contou com o apoio do Laboratório de Comunicação, Informação e Sociedade sediado na Escola de Comunicações e Artes/ ECA/ USP. Por meio de sua coordenação foram enviados convites à sua base, com impacto quase que imediato no aumento das respostas.

As fronteiras esfumadas dos produtores e gestores culturais – especialmente no Brasil, onde esses dois termos não se dissociam com clareza – colocaram um desafio considerável para o conhecimento desta população em âmbito nacional, a definição do cálculo amostral e, finalmente, o envio do questionário a partir de seleções aleatórias, assim como a insuficiências dos dados de cadastro do SALICNET à mão. Com o levantamento de dados a partir das estratégias comentadas, buscou-se evitar um forte viés no conhecimento deste grupo social. Outra forma de harmonizar os resultados desta pesquisa aos padrões da população estudada pelo IBGE é ajustarmos as respostas recebidas às proporções desses levantamentos estatísticos maiores, nos casos necessários.

Com esses passos, adotando a criação de uma pesquisa survey online para um levantamento mais ágil e menos custoso dos dados, foi apresentado a um público diversificado as questões relativas ao universo dos produtores e gestores culturais. Como resultado, foram recebidas 540 respostas no intervalo de novembro de 2018 e abril de 2019. O tratamento desses dados e a sua análise são apresentados no capítulo a seguir.

---

<sup>95</sup> Pedro Affonso Ivo Franco – ativista cultural no Recife, e consultor internacional – ofereceu uma contribuição central à disseminação deste estudo. Pelo LACIS, o professor Luiz Milanesi contribuiu de maneira igualmente decisiva. As demais contribuições estão referenciadas nos Agradecimentos.

### 3. DECANTANDO A “GELÉIA GERAL”

Este capítulo reúne os esforços empreendidos para se traçar um perfil empírico dos intermediários culturais no Brasil, sob uma perspectiva relacional. O primeiro passo é a exibição dos resultados da pesquisa *Perfis dos produtores e gestores culturais do Brasil* seguida da construção analítica do espaço social desses agentes, por meio de uma Análise de Correspondência Múltipla sobre este resultado.

#### 3.1. Resultados do levantamento

Entre os meses de novembro de 2018 e abril de 2019 o survey online recebeu 540 participações. Dessas, 23 respondentes informaram nunca ter atuado na área da cultura e tiveram suas participações finalizadas pelo questionário online. O texto a seguir analisa, portanto, as características e preferências dos 517 participantes restantes.

As respostas estão ordenadas por blocos temáticos. De maneira inversa ao disposto no questionário, são apresentados em primeiro lugar os dados de perfil dos participantes. Em seguida são analisados os resultados relacionados à atuação desses indivíduos na área da cultura, perfazendo os meios de ingresso, as posições ocupadas nesse mercado e as funções desempenhadas. Ainda no segundo bloco, são analisadas as respostas prestadas em relação ao trabalho mais recente, de forma a se identificar a posição atual a partir da qual os participantes se manifestaram, bem como o desempenho dos participantes desta pesquisa em relação aos meios de financiamento à cultura vigentes nas últimas três décadas. O terceiro bloco sistematiza e analisa a forma como os participantes percebem a si, bem como o grau de importância que atribuem a fatores externos para atuarem na área. O quarto bloco apresenta as práticas culturais desses produtores e gestores culturais, segmentadas a partir dos três subtipos adotados pela pesquisa: a) as práticas culturais historicamente legitimadas pelas autoridades de classificação da cultura, cuja existência remete aos circuitos tradicionalmente constituídos nos países desenvolvidos; b) as práticas culturais igualmente legitimadas, mas de existência mais recente, constituídas já no século XX ou a partir da segunda metade deste; e c) as práticas que, mesmo possuindo longa existência, ou, pelo contrário, sendo frutos da revolução tecnológica da virada para o século XXI, são consideradas ilegítimas. Neste caso, não gozam de reconhecimento pelo Estado como prática cultural digna de valor – expresso, entre outras formas, pela incorporação da prática ao rol de premiações possíveis, pela criação de burocracia e dedicação de recursos ao seu fomento – ainda que, na direção contrária, sejam altamente incorporadas aos modos de

vida das pessoas. Por fim, o quinto bloco apresenta o grau de aderência ou distanciamento dos participantes em relação às agendas das políticas públicas de cultura, identificando a forma com o as diferentes agendas para a ação do Estado na cultura definidas ao longo da história mobilizam as preferências dos produtores e gestores culturais de hoje.

### 3.1. Perfil dos participantes

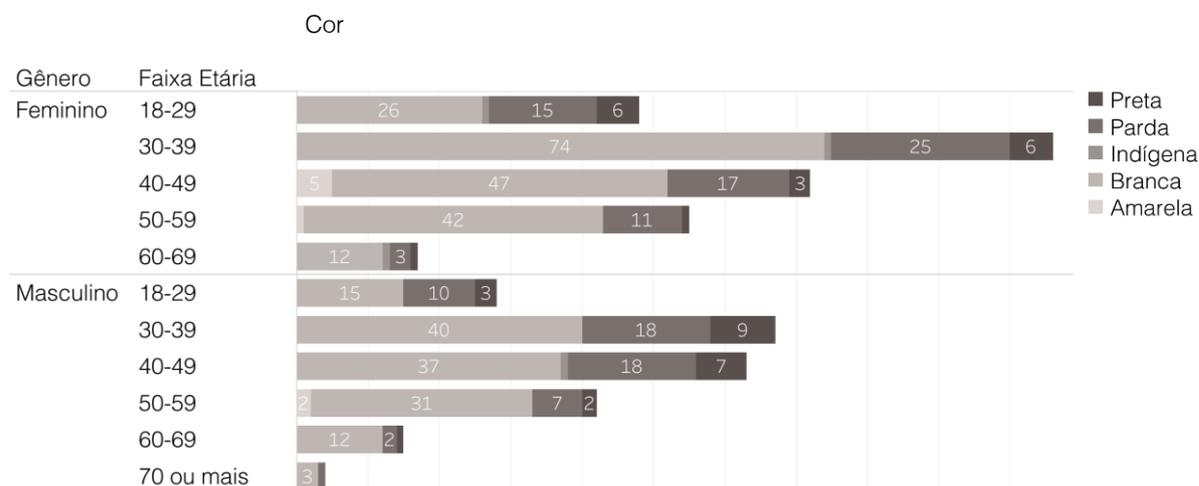
Dos 517 participantes, as mulheres representam a maior fatia (58%) seguidas pelos homens (42%). O questionário permitiu ainda que fosse informada outra identidade de gênero, por meio de descrição, mas não recebeu nenhuma resposta. Em linha com os dados do IBGE e pela literatura que analisa os intermediários culturais no Capítulo 2, este levantamento também constata que o meio da produção e gestão cultural no Brasil é caracterizado pela maior presença de mulheres em relação aos homens, em comparação com outros setores.

O cruzamento desta informação com os dados sobre a faixa etária dos participantes no gráfico 10 permite ver como o predomínio feminino neste mercado se estende pelas décadas. A pesquisa registrou uma maior quantidade de mulheres em relação a homens em cinco faixas etárias organizadas a partir do ano de nascimento informado (idades entre 18 e 29 anos, entre 30 e 39 anos, entre 40 e 49 anos, entre 50 e 59 anos, e entre 60 e 69 anos). Somente na faixa etária “70 ou mais” os homens superaram as mulheres, com três participações registradas contra nenhuma. Com isso, é possível afirmar que a crescente presença feminina no mercado de bens simbólicos durante os anos 1960 e 1970, analisada por Durand no caso das galeristas de arte contemporânea, constituiu uma tendência que avançou nas décadas seguintes entre outros segmentos do meio cultural. O grupo mais numeroso neste levantamento é o de mulheres com idades entre 30 e 39 anos (36% do total de mulheres e 21% da amostra), seguido pelo grupo de mulheres com idades entre 40 e 49 anos (24% do total de mulheres e 14% da amostra). Este predomínio só é invertido quando adicionada a cor dos participantes.

No mesmo gráfico estão dispostas as cores assinaladas pelos respondentes a partir das categorias adotadas pelo IBGE. Neste caso é possível ver como, em seu conjunto, os participantes de cor preta representam somente 8% da amostra, sendo as mulheres pretas responsáveis por 17 participações (44% do universo), contra 22 de homens pretos (56%), em trajetória inversa à tendência dominante. Com isso, têm-se o único caso na amostra de um subgrupo que não participa da tendência característica do grupo maior ao qual pertence. O predomínio de mulheres sobre homens é recuperado nos casos da população parda (56% a 44%, respectivamente), amarela e indígena (ambas com proporção de 75% e 25%, respectivamente).

As mulheres brancas são o maior grupo e, sozinhas, correspondem a 39% da amostra. Em segundo lugar figuram os homens brancos, correspondendo a 27% da amostra.

Gráfico 10 - Gênero x Idade x cor



Fonte: Perfis dos produtores e gestores culturais do Brasil (elaboração do autor)

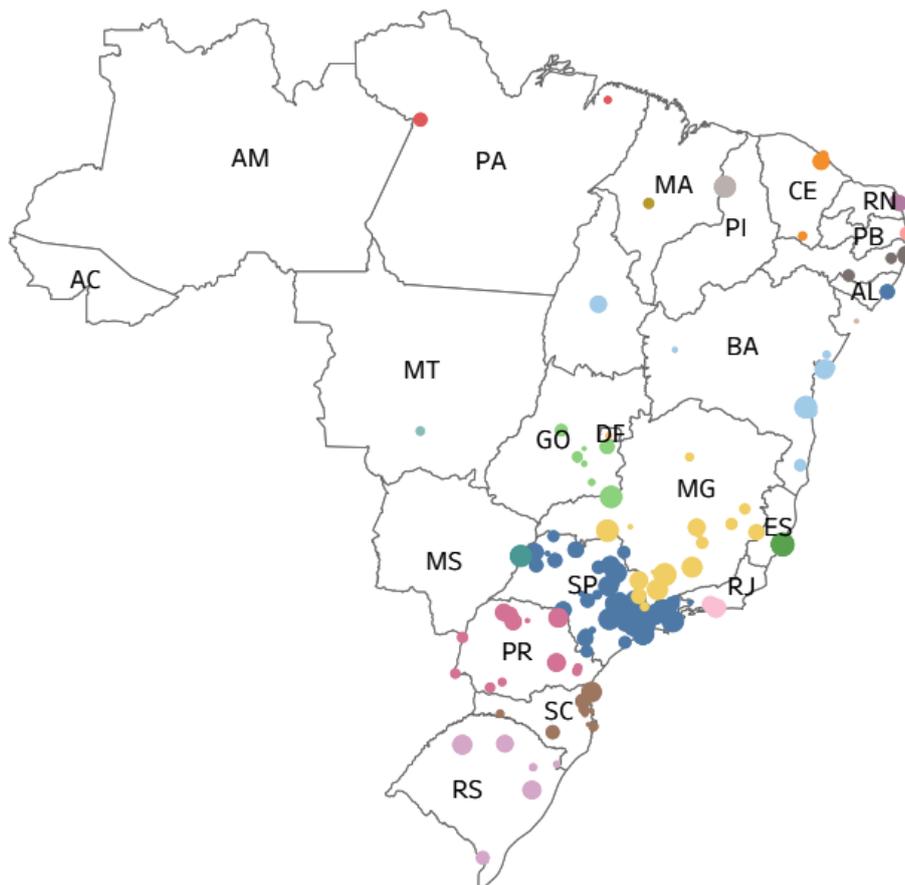
A nacionalidade dos participantes é majoritariamente brasileira, com a exceção de seis estrangeiros<sup>96</sup>. A pesquisa recebeu participações de produtores e gestores culturais de 22 estados e do Distrito Federal. O maior volume de respostas veio da região Sudeste (70%), com maior participação do estado de São Paulo (46%), seguida pelo Rio de Janeiro (14%) e por Minas Gerais (7,7%). As regiões Sul e Nordeste figuram com 12% de respondentes cada, o Centro-Oeste com 5,2% e a região Norte com 0,4%. Os volumes de participação por município estão representados no gráfico 11. Além do endereço atual, os participantes informaram o local onde nasceram e a localização do trabalho mais recente. Com isso, a pesquisa conseguiu verificar os deslocamentos ocorridos entre os participantes e em qual direção esses se deram. O gráfico 12 ilustra os 218 deslocamentos ocorridos entre os municípios de origem (em azul) e os endereços atuais (em amarelo), ao passo que o gráfico 13 ilustra os 80 deslocamentos ocorridos entre o endereço atual (em amarelo) o local do trabalho mais recente (em vermelho).

Ainda que não seja possível precisar neste momento as motivações das mudanças de endereço – quando ocorreram e sob quais circunstâncias – o movimento percebido é o de migração para cidades maiores dentro dos estados e entre esses, o que remete à tendência migratória comum

<sup>96</sup> Participaram pessoas de origem portuguesa (2), alemã (2), norte-americana (1) e francesa (1). Esta última pessoa informou ser natural de *L'Hajë-les-Roses*, mas naturalizada brasileira.

no meio artístico, pela qual os indivíduos buscam os centros econômicos nos quais o mercado de arte e a indústria cultural são mais ativados e promissores às suas carreiras.

Gráfico 11 - Localização dos participantes (endereço atual)



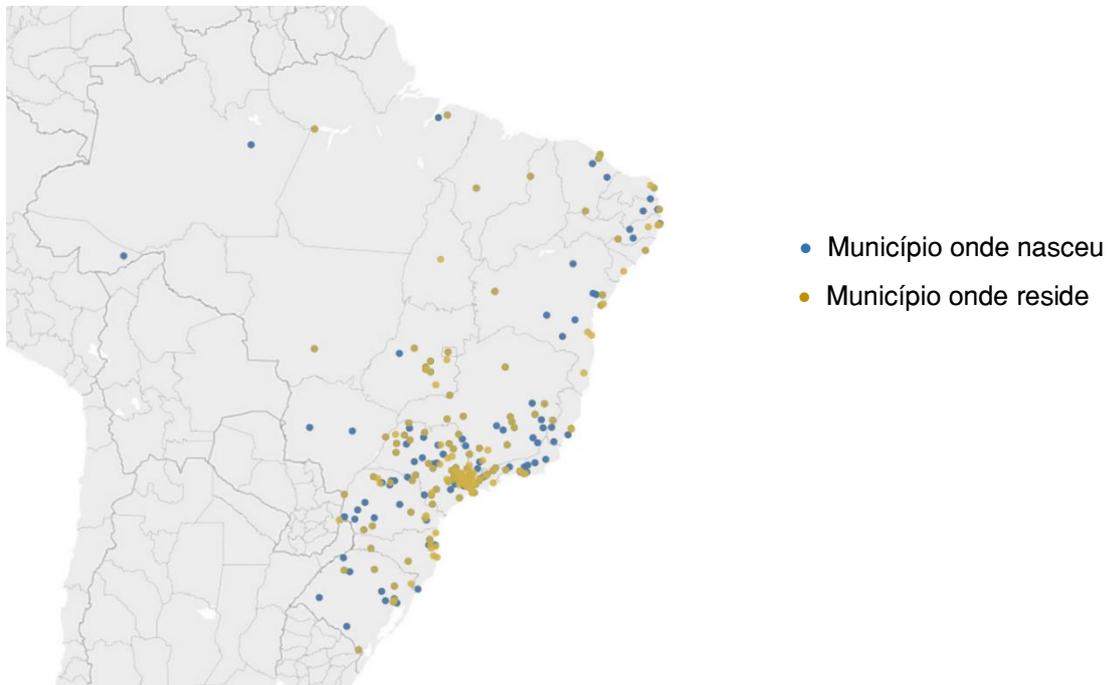
Fonte: o autor

Apesar da amostra se concentrar fortemente nos estados da região Sudeste e suas capitais, a pesquisa conseguiu obter uma participação relativamente dispersa em cidades de porte médio e pequeno, totalizando 156 municípios em todo o país. Tal resultado pode ser explicado também pela estratégia de envio de convites às pessoas envolvidas com a burocracia da cultura em suas cidades<sup>97</sup>. Quando comparados o local de nascimento com o endereço atual dos participantes, constata-se que 217 dos respondentes (42% da amostra) mudaram de endereço. Desta forma, a dispersão territorial dos municípios de origem se eleva para 186 cidades brasileiras, além dos seis países dos participantes de origem estrangeira. Parte considerável das mudanças de

<sup>97</sup> Como explicado no capítulo anterior, este contato ocorreu com o apoio do Laboratório de Cultura, Informação e Sociedade – LACIS da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

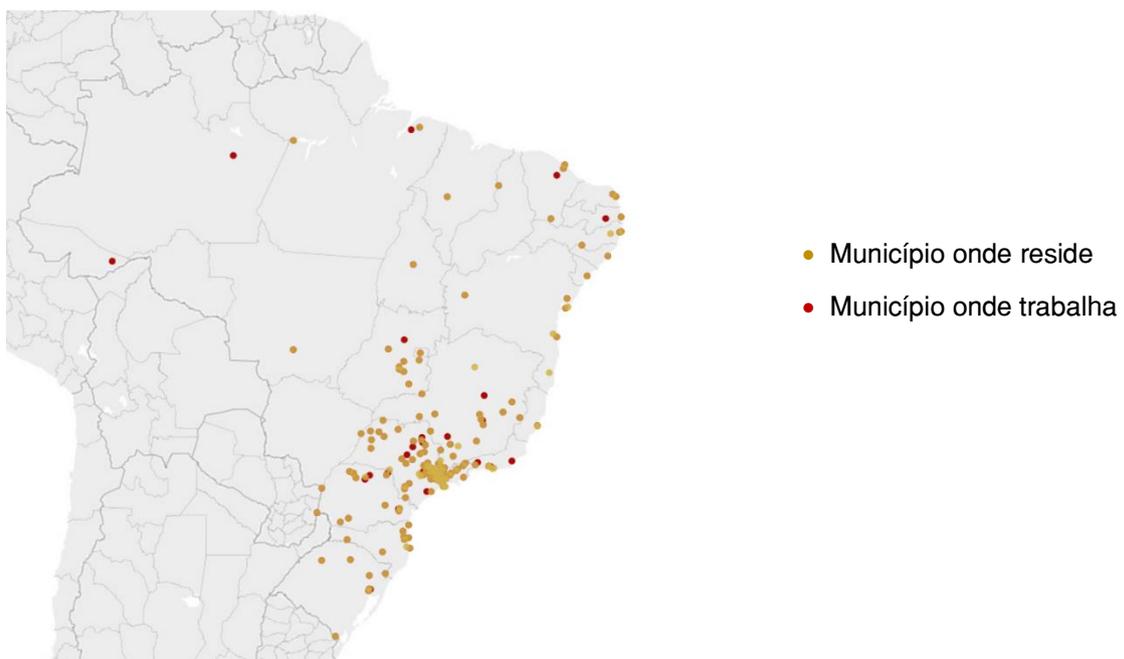
endereço ocorreram em direção às grandes cidades. As capitais do Sudeste receberam 34% dessas migrações, sendo 44 delas para São Paulo, 23 para o Rio de Janeiro e outras 6 para Belo Horizonte.

Gráfico 12 - Local de nascimento x local de residência atual



Fonte: o autor

Gráfico 13 - Local de residência x local de trabalho



Fonte: o autor

Por sua vez, a diferença entre os endereços de residência e do último local de trabalho se reduz para 80 casos dentro da amostra, sendo 60% dos casos entre municípios próximos no mesmo estado.

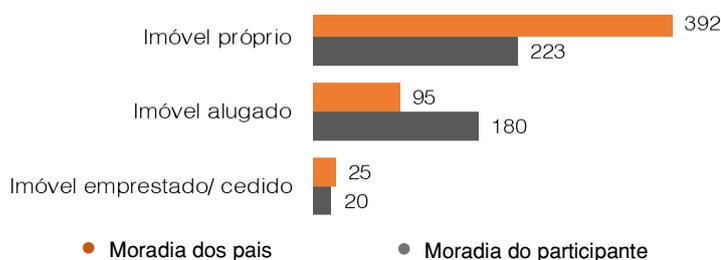
A pesquisa buscou levantar informações sobre os bens materiais dos participantes, com o intuito de mapear as predisposições patrimoniais herdadas de seus pais e a capacidade dos respondentes em constituir patrimônio próprio. O questionário apresentou perguntas relativas à forma de moradia, levando-se em conta a importância relativa da posse de imóveis no Brasil como elemento identificador de mobilidade social intergeracional<sup>98</sup>. O gráfico 14 registra que a maior parte dos respondentes mora com nova família (42%), sozinho (21%), ou ainda com outras pessoas (17%), permanecendo com os pais somente 17% da amostra. No entanto, o gráfico 15 permite constatar que, embora o movimento de saída da casa dos pais seja elevado, este vem acompanhado de um empobrecimento individual, na medida em que 34% dos participantes vivem em imóveis alugados, contra 18% dos seus pais. Mesmo a faixa de produtores e gestores culturais que vivem em imóvel próprio alcançando 43% da amostra, ela ainda representa um descenso em relação aos pais, que alcançam o patamar de 75% com imóveis próprios. Nos casos daqueles que vivem em imóveis cedidos, há apenas uma pequena redução da situação dos filhos em relação a seus pais, de 25 para 20 casos registrados.

Gráfico 14 - Com quem reside



Fonte: o autor

Gráfico 15 - Tipo de moradia (própria e dos pais)



Fonte: o autor

<sup>98</sup> No Brasil, a posse de imóvel próprio em condições adequadas à habitação é um elemento distintivo. A Fundação João Pinheiro monitora o déficit habitacional que se arrasta por décadas, tanto no estoque de moradias disponíveis, como na inadequação dos domicílios. No estudo mais recente, de 2015, esta marca estava em 10%. Disponível em <http://fjp.mg.gov.br/index.php/docman/direi-2018/871-6-serie-estatistica-e-informacoes-deficit-habitacional-no-brasil-2015291118/file>. Acessado em 01/07/2019.

Estes dados sobre o tipo de moradia dos participantes e seus pais, quando reorganizados por faixa etária, apontam para uma tendência mais acentuada de baixa mobilidade social intergeracional no universo dos produtores e gestores culturais. Como a tabela 12 descreve, em todas as faixas etárias pesquisadas é praticamente nulo o movimento dos filhos cujos pais moram em imóveis alugados em adquirirem os seus imóveis próprios. O único estrato que reúne 12% de filhos bem-sucedidos neste movimento de status patrimonial como o dos pais é o grupo com idades entre 30 e 39 anos. Nas faixas etárias entre 18 e 29 anos e 50 e 59 anos não foi registrado nenhum caso, enquanto nas faixas com idades entre 40 e 49 anos e 60 e 69 anos os indivíduos que conseguiram adquirir seus próprios imóveis limitaram-se a 4% e 3%, respectivamente. Desta forma, nos casos em que os pais vivem de aluguel, a tendência à reprodução desta condição por parte dos filhos ficou acima dos 80% em todas as faixas.

Se não há evolução patrimonial neste segmento, nos casos em que os pais possuem imóveis próprios ocorre um decréscimo na capacidade de reprodução do capital entre os seus filhos. Na faixa etária de 18 a 29 anos, 43% declararam ainda morar com os pais e o mesmo percentual declarou viver em imóvel alugado. Entre esses, 11% declararam morar em imóvel próprio. No grupo com idades entre 30 e 39 anos, a quantidade de indivíduos que declaram ainda morar com os pais diminui (20%), assim como morar de aluguel (34%), e aumenta o percentual de participantes que vivem em imóvel próprio (40%). Na faixa seguinte, com idades entre 40 e 49 anos, esse movimento se acentua, mas as opções de morar com os pais e morar de aluguel permanecem elevadas (16% e 22%, respectivamente), ainda que a maioria já informe morar em imóvel próprio (61%). No grupo de 50 a 59 anos de idade a maioria declara viver em imóvel próprio (71%), assim como na faixa de 60 a 69 anos (88%). O que se depreende dessa distribuição é a crescente dificuldade enfrentada, sobretudo, pelos participantes com idades entre 30 e 49 anos em reproduzirem as condições socioeconômicas de seus pais, ao passo que a faixa mais jovem da amostra parece ser totalmente descomprometida com tal busca por reprodução de suas condições de vida.

Tabela 12 - Tipo de moradia pais x filhos

Faixa Etária	Moradia dos pais	Moradia própria	
18-29	Imóvel alugado	-	2
		Imóvel alugado	14
	Imóvel emprestado/ cedido	Imóvel emprestado/ cedido	1
		-	3
		Imóvel alugado	1
		Imóvel emprestado/ cedido	1
	Imóvel próprio	-	23
		Imóvel alugado	23
		Imóvel emprestado/ cedido	2
		Imóvel próprio	6
30-39	Imóvel alugado	-	3
		Imóvel alugado	33
	Imóvel emprestado/ cedido	Imóvel próprio	5
		-	5
		Imóvel alugado	3
		Imóvel emprestado/ cedido	4
	Imóvel próprio	-	24
		Imóvel alugado	41
		Imóvel emprestado/ cedido	7
		Imóvel próprio	48
40-49	Imóvel alugado	-	2
		Imóvel alugado	23
	Imóvel emprestado/ cedido	Imóvel próprio	1
		-	2
		Imóvel alugado	1
		Imóvel emprestado/ cedido	2
	Imóvel próprio	Imóvel próprio	1
		-	16
		Imóvel alugado	23
		Imóvel emprestado/ cedido	1
50-59	Imóvel alugado	Imóvel próprio	63
		Imóvel alugado	7
	Imóvel emprestado/ cedido	-	1
		Imóvel emprestado/ cedido	1
	Imóvel próprio	-	7
		Imóvel alugado	7
		Imóvel emprestado/ cedido	1
60-69	Imóvel alugado	Imóvel próprio	73
		Imóvel alugado	4
	Imóvel próprio	Imóvel próprio	2
		-	1
		Imóvel alugado	2
		Imóvel próprio	23

Fonte: o autor

De maneira conjunta com o capital econômico dos participantes e suas famílias, a pesquisa levantou informações referentes à escolaridade dos produtores e gestores culturais e de seus familiares. O propósito, neste segundo aspecto, foi identificar o capital cultural herdado pelos participantes. Para isto, o levantamento observou o grau de instrução dos participantes, do pai e da mãe desses, bem como o tipo de instituição em que todos obtiveram seus diplomas, nos casos em que obtiveram. Apesar de não ter condições de esgotar nesta pesquisa uma caracterização detalhada desses capitais, o que demandaria outros estudos em profundidade sobre o encontro entre as diferentes “culturas de classe” nos diferentes tipo de escola e instituições de ensino superior (IES) no Brasil, este levantamento inicial contribui para mapear os espaços nos quais as sociabilidades ocorreram para, em seguida, analisar a eficácia dessas conquistas educacionais na organização do espaço social da produção e gestão cultural.

Diferentemente da dinâmica observada em relação ao capital econômico, a grau de escolarização dos participantes desta pesquisa em relação aos seus pais é acentuado. Em linha com o fenômeno da expansão do acesso ao ensino superior nas últimas décadas (RIDENTI, Op. cit.), 83% da amostra possui o ensino superior completo, 31% possui pós-graduação *lato sensu* e 17% cursou pós-graduação *stricto sensu*. Tais frequências, por si mesmas, permitem isolar o agente envolvido com produção e gestão cultural entre duas características discrepantes. Em termos econômicos, sua capacidade de produzir patrimônio pessoal ou, àqueles que possuem condição, reproduzir as predisposições familiares favoráveis, é bastante limitada. Como foi visto, somente os participantes com 50 anos ou mais exibiram taxas patrimoniais próximas à média nacional<sup>99</sup>. Por outro lado, o percentual de indivíduos com ensino superior completo é 10 vezes mais elevado do que a média nacional, restrita a 8% segundo o Censo de 2010<sup>100</sup>. Os pais desses participantes também apresentam um percentual de escolaridade acima da média, mas já distante em relação aos filhos. Entre os pais, 34% da amostra possui ensino superior completo, 7% cursou pós-graduação *lato sensu* e 5% concluiu uma pós-graduação *stricto sensu*. Em proporção semelhante, as mães registraram 34%, 6% e 5%, respectivamente. Aqui merece destaque a taxa acima da média de escolarização das mães, já em linha com os pais, um comportamento que revela predisposições familiares favoráveis à educação formal em gerações anteriores.

---

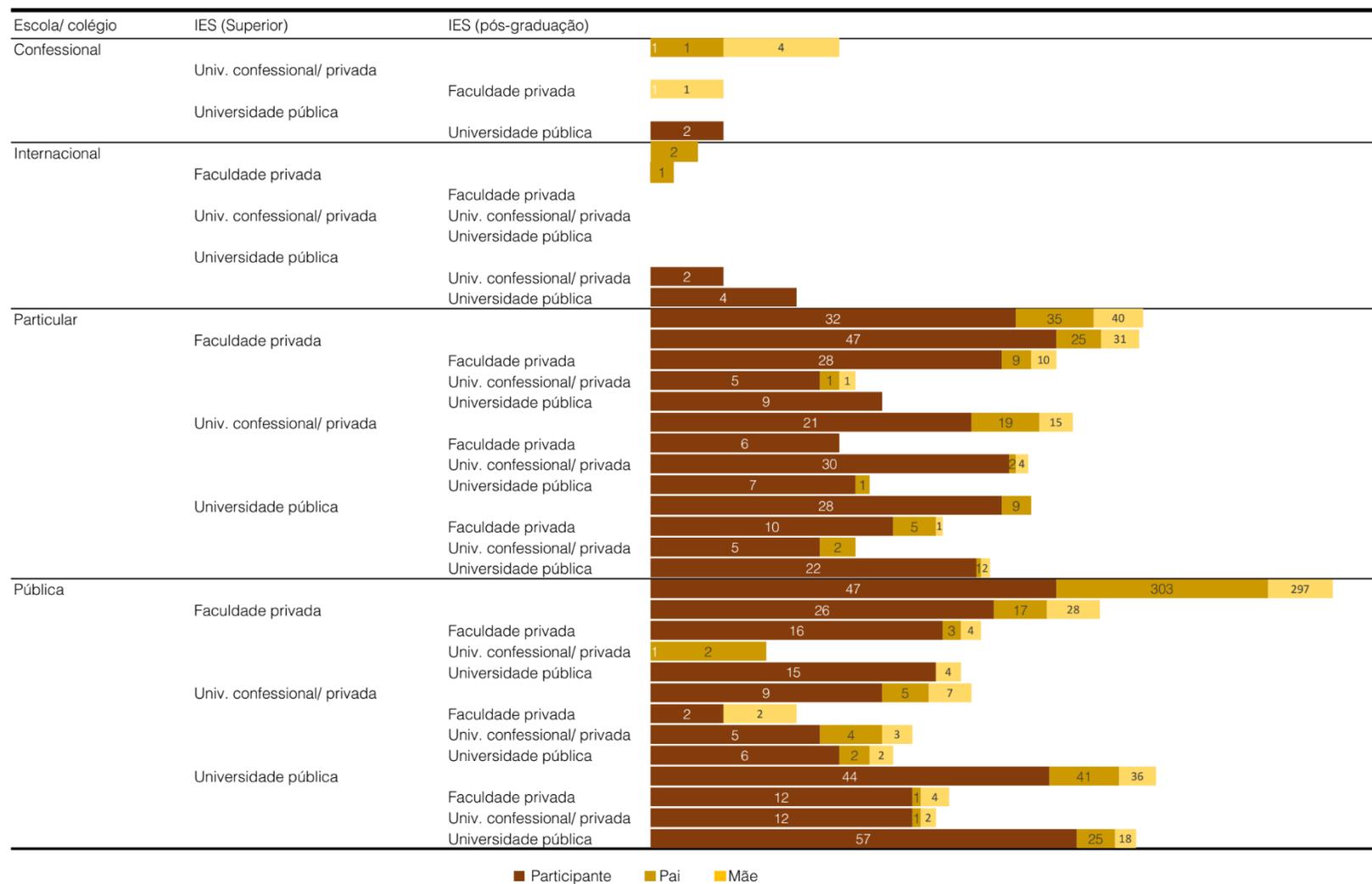
<sup>99</sup> As medições sobre habitação no país realizadas pela Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua – PNAD Contínua constatou nos anos de 2016, 2017 e 2018 uma taxa média de 74% dos brasileiros como proprietários de imóveis, acompanhados de 17% de inquilinos. O desempenho dos participantes neste quesito se situa, na sua maioria, abaixo deste patamar. Disponível em [www.ibge.gov.br](http://www.ibge.gov.br). Acessado em 01/07/2019.

<sup>100</sup> Em que pese a defasagem do levantamento, é pouco provável que a escolaridade média tenha avançado ao ponto de alcançar o grupo estudado por esta tese.

O tipo de instituição de ensino assinalado pelos respondentes, por sua vez, permite o vislumbre dos investimentos realizados pelos pais na formação de seus filhos. Enquanto os responsáveis estudaram em mais de 70% dos casos em escolas públicas – respeitando a dinâmica das gerações passadas no Brasil, segundo a qual o ensino fundamental e o ensino médio cursados em escola pública possuíam maior valor – seus filhos se dividem entre escolas públicas (48%) e particulares (48%). Em paralelo a esses grupos, a pesquisa registrou a existência de um pequeno grupo mais claramente elitizado, cujos participantes estudaram em colégio confessional ou escola internacional (3% dos respondentes e 1% de pais e mães). As instituições de ensino superior frequentadas pelos participantes em suas graduações dividem-se entre a universidade pública (39%), a faculdade privada (28%) e a universidade confessional/ privada (17%). Os cursos de pós-graduação foram realizados seguindo a mesma sequência, majoritariamente em universidade pública (24%), seguida de faculdade privada (15%) e universidade confessional/ privada (11%).

Aproximações entre as trajetórias dos pais e dos filhos e entre condições socioeconômicas da família e o desempenho escolar dos filhos permitem concluir que uma característica comum ao grupo observado é a alta valorização da educação dos filhos entre todos os estratos. Entre pais com nível superior completo, merece destaque a presença dos pais e mães de mais de um décimo da amostra em universidades públicas (16% e 12%), faculdades privadas (11% e 15%) e universidades confessionais/ privadas (6% e 7%). O gráfico 16 apresenta uma distribuição hierarquizada dessa descrição, compreendendo o tipo de escola frequentada pelos participantes e pais (à esquerda), o tipo de Instituição de Ensino Superior (IES) em que cursou o ensino superior, a IES onde cursou pós-graduação, e a quantidade, em números absolutos, de participantes e seus respectivos pais em cada categoria

Gráfico 16 - Grau de instrução e tipo de instituição (do participante e dos pais)



Fonte: o autor

A pesquisa também fez cruzamentos entre os graus de instrução dos pais e dos filhos, no intuito de verificar o quanto os participantes da pesquisa reproduziam a escolaridade dos pais, especialmente entre pais e filhos diplomados. O resultado descrito na Tabela 13 revelou que os pais em todos os níveis de instrução possuem filhos pós-graduados, tanto em cursos *lato* como *stricto sensu*, e que o percentual de filhos que não acumularam maior escolaridade é muito baixo. Quando a o pai é substituído pela mãe na coluna 1, os resultados mantêm-se com percentuais próximos.

Tabela 13 - Escolaridade do pai x escolaridade do participante

Formação do pai	Formação do participante						
	Ensino médio incompleto	Ensino médio completo	Ensino técnico	Superior incompleto	Superior completo	Pós-graduação lato sensu	Pós-graduação stricto sensu
Sem instrução formal		2		6	6	8	8
Ensino fundamental	1	5	2	12	41	37	18
Ensino médio incompleto		3		4	10	11	4
Ensino médio completo				12	35	28	19
Ensino técnico		1	2	4	13	13	6
Superior incompleto				3	7	13	7
Superior completo		4	2	12	44	36	19
Pós-graduação lato sensu				3	13	14	5
Pós-graduação stricto sensu				2	8	7	7

Fonte: o autor

Outra informação que demonstra o nível de comprometimento das famílias dos participantes com investimentos na sua educação foi obtida pelo cruzamento entre as informações do tipo de moradia em que os pais residem e o tipo de escola e de universidade ou faculdade frequentadas pelos respondentes. Na tabela 14 os dados demonstram que as famílias que moram em imóvel alugado ou cedido não deixam de investir na formação de seus filhos, chegando a matriculá-los em escolas particulares, bem como de encaminhá-los ao ensino superior. O estudo não teve como verificar o meio de financiamento do ensino, quando realizado na rede privada, se às custas da própria família, bolsas privadas concedidas pela instituição ou por meio de políticas

estudantis. Contudo, dentro dos limites deste levantamento, é possível entrever no comportamento dessas famílias destituídas de patrimônio e de maior nível de escolaridade um empenho em favor da ascensão da geração seguinte pela via do estudo. O quanto há de renúncia neste movimento das mães, pais e filhas(os) envolvidos em tais projetos, e a caracterização dos modos de vida marcados por essas estratégias não poderão ser aprofundados neste momento. Da mesma forma, cabe também ponderar que a moradia de aluguel não é sinônimo de empobrecimento, e é adotada por esta pesquisa com a finalidade estrita de indicar ausência de patrimônio constituído declarado pelo participante.

Tabela 14 - Tipo de moradia dos pais x instituições de ensino dos filhos

Tipo de instituição de ensino frequentada pelos participantes						
Tipo de moradia dos pais	Escola frequentada	Até o Ensino médio	Superior em Faculdade particular	Superior em Universidade confessional/privada	Superior em Universidade pública	
Imóvel cedido	Internacional	0	0	0	0	
	Particular	2	4	1	1	
	Pública	4	4	2	6	
Imóvel alugado	Internacional	0	0	0	1	
	Particular	8	19	8	13	
	Pública	15	12	4	17	
Imóvel próprio	Confessional	1		1	3	
	Internacional		1	2	5	
	Particular	22	66	55	51	
	Pública	28	42	16	102	

Fonte: o autor

A pesquisa levantou junto aos produtores e gestores culturais as áreas e os cursos em que os participantes e os pais obtiveram seus diplomas no ensino superior. Com isso, buscou-se compreender quais são os cursos superiores mais significativos como espaços prováveis de recrutamento daqueles que se tornarão os profissionais em produção e gestão cultural. Da mesma forma, a pesquisa pretendeu lançar luz sobre a existência de encadeamentos possíveis entre as áreas de formação dos pais e as áreas escolhidas pelos filhos, de forma a permitir um debate sobre o sentido que os cursos superiores selecionados pelos participantes e o posterior engajamento desses no mercado de bens culturais adquire no contexto das estratégias familiares. Em relação aos pais diplomados, seria a profissionalização das filhas e filhos como intermediários culturais uma maneira, em dinâmica semelhante à do caso francês estudado pela literatura, de fazer frente a um descenso familiar, reposicionando as/ os descendentes

impossibilitados de reproduzirem as conquistas dos pais em novas ocupações caracterizadas por certa fluidez classificatória? Ou, ainda no caso dos pais diplomados, trata-se de estratégias de reforço das trajetórias e conquistas já obtidas pelos pais nesta mesma área, com a transferência para as/ os seus descendentes dos capitais previamente amealhados?

O gráfico 17 ilustra como a combinação “pai de exatas”, “mãe de humanas” e “filha/filho de humanas” prepondera em 33 registros, seguida do arranjo “pai e mãe de humanas” e “filha/filho de humanas”, com 28 registros. Mais afastada destas duas configurações foi agregada a sequência “pai e mãe de biológicas” e “filho de humanas”.

Gráfico 17 - Área da formação superior (pai, mãe e participante)



Fonte: o autor

Por outro lado, quando combinados somente os pais e mães sem ensino superior e a área de estudo dos seus descendentes, as filhas(os) são agrupadas majoritariamente na área de humanas, com 207 registros, seguidos pelas áreas de exatas e biológicas, com 15 e 6 registros cada.

A pesquisa requisitou dos participantes que escrevessem o nome dos cursos superiores frequentados pelos mesmos e por seus pais em cada uma das áreas do conhecimento, bem como as principais ocupações atuais do pai e da mãe. A partir dos dados levantados, foi possível observar quais são as formações superiores dos pais, acompanhadas de suas profissões

exercidas, e quais são os cursos superiores na área de humanas frequentados pelos indivíduos da amostra. Para isso, foi realizada uma nuvem de pontos sobre o nome dos cursos e das ocupações descritos pelos indivíduos dos dois maiores quadrantes ilustrados no gráfico 17 (combinações “Exatas-Humanas-Humanas” e “Humanas-Humanas-Humanas”) bem como sobre as ocupações dos pais e mães sem ensino superior cujas filhas se diplomaram em cursos das humanidades. Como o gráfico 18 a seguir demonstra, o resultado deste procedimento revela como a área das humanidades conseguem acomodar em cursos similares pessoas com diferentes origens sociais.

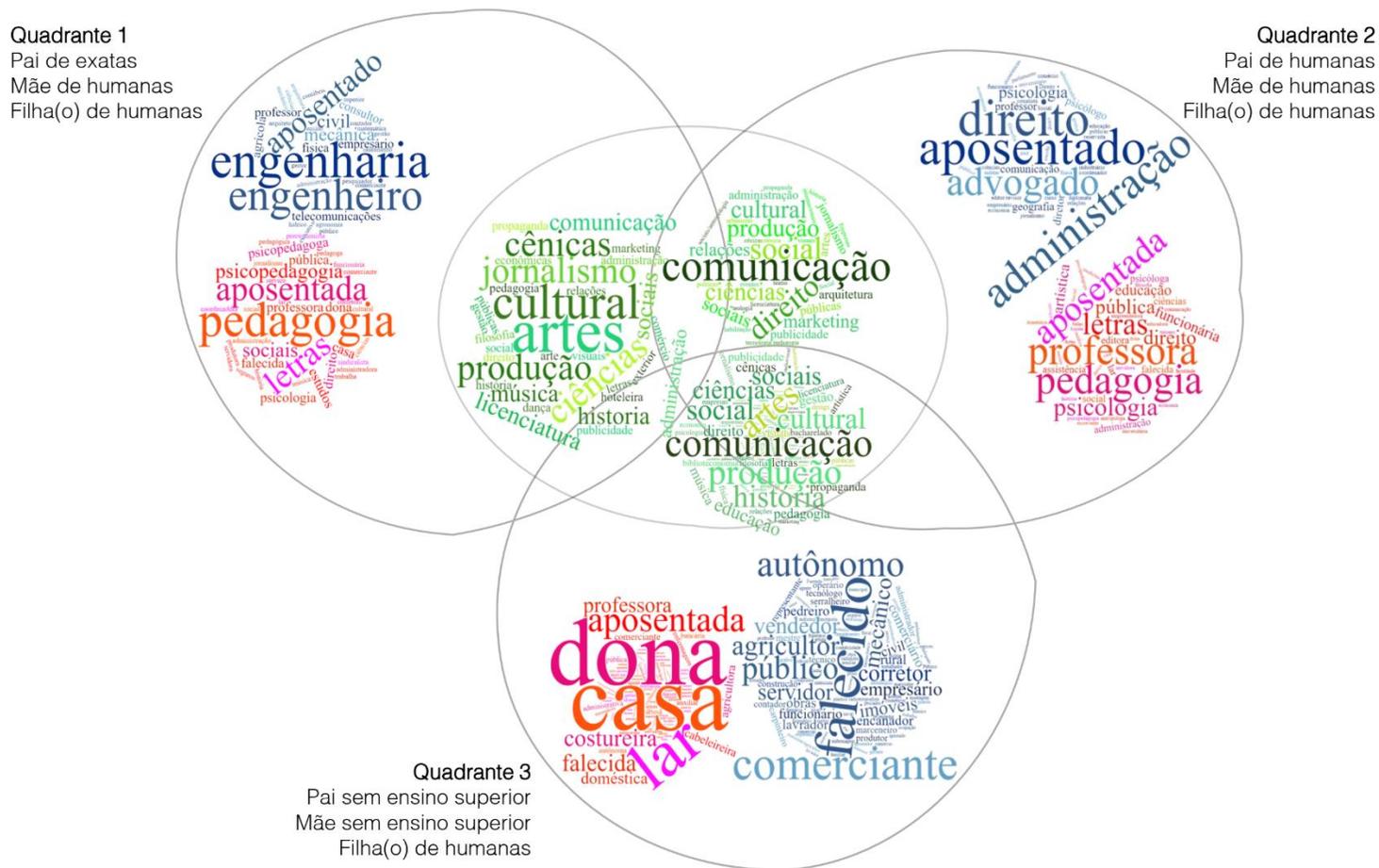
No primeiro quadrante preponderam os pais engenheiros – formados nas diferentes engenharias – aposentados, ou que ainda atuam em consultorias, possuem negócio próprio nos segmentos de telecomunicações e agrícola, ou lecionam. Existem também físicos formados neste grupo. As mães desta primeira combinação são, na sua maioria, pedagogas e aposentadas, com formação em psicopedagogia e letras, sendo em menor quantidade professoras na ativa. Em menor volume, figuram ainda mães formadas em direito, psicologia, donas de casa ou já falecidas. As filhas e filhos deste grupo são, na maioria, formados em artes e representam, entre os três quadrantes reunidos, o maior grupo com formação superior específica em produção e gestão cultural e em jornalismo. Esses agentes também possuem formação superior em ciências sociais, história, licenciatura e comunicação.

O segundo quadrante reúne pais, mães, filhas e filhos formados em áreas das humanidades. As ocupações informadas deixam claro que os cursos mais recorrentes são aqueles em linha com profissões liberais, ou que facilitam o ingresso em carreiras corporativas. Entre os pais, figuram maciçamente os advogados e aposentados, formados em direito ou administração. Em menor escala figuram os psicólogos e formados em psicologia, os diretores, professores e formados em geografia. Entre as mães repete-se a tríade professora, aposentada, formada em pedagogia e letras. Aumenta a proporção de psicólogas e formadas em psicologia, direito ou educação artística. Em dimensão mais reduzida chegam a figurar editoras, formadas em assistência social, administração, e as já falecidas. As filhas e filhos deste grupo possuem graduação preponderante em comunicação social, seguida de direito, produção cultural, ciências sociais e, em menor dimensão, marketing e relações públicas. Neste segundo grupo fica mais evidente um movimento de transmissão de predisposições entre pais juristas e descendentes que estudaram direito. Este curso não figura entre as escolhas de formação superior das filhas e filhos do quadrante 1, já apresentado, e do 3, que será descrito a seguir.

O quadrante 3, mais numeroso, reúne indivíduos de ocupação variada e sem o filtro da formação superior. Nele, constam trabalhadores operários, do comércio, das baixas e médias burocracias

(servidores públicos), da agricultura, da construção civil, mestres de ofício, autônomos e empreendedores. Em relação aos quadrantes 1 e 2, aumenta consideravelmente a proporção de pais e mães já falecidos, referidos muitas vezes pelos participantes com o emprego da homenagem póstuma “in memoriam”. Os pais deste quadrante são na sua maioria falecidos, comerciantes e profissional autônomo sem especificação. A seguir figuram funcionário/servidor público, agricultor, vendedor e corretores de imóveis e, em menor dimensão, os lavradores e os profissionais de algum ofício: mecânicos, pedreiros, encanadores, serralheiros, mestre de obras. As mães são, na sua maioria, donas de casa ou *do lar*, seguidas pelas aposentadas. Professoras, costureiras e as já falecidas figuram em seguida com as mesmas dimensões, seguidas por domésticas, cabeleireiras e agricultoras. Em escala diminuta constam bancárias, enfermeiras, comerciante, autônoma, trabalhos administrativos e artesã. As filhas e filhos deste quadrante possuem formação em produção cultural, comunicação social, história e artes. Em menor escala, são formados em ciências sociais, educação, artes cênicas, pedagogia, direito, publicidade e propaganda, letras e música.

Gráfico 18 - Formação e ocupação dos pais x formação superior dos participantes



Fonte: o autor

Estas combinações entre a frequência das profissões dos pais e as escolhas de ensino superior dos filhos permitem refletir sobre os sentidos possíveis da escolha profissional pela produção e gestão cultural à luz das estratégias das famílias. Estudos sobre as profissões registradas podem contribuir com tal exercício. Na maioria dos casos observados, as mães com ensino superior possuem formação em letras, pedagogia e suas ramificações (psicopedagogia), ou em psicologia, e exercem funções na área da pedagogia, como professoras, ou se aposentaram nessas funções. Aqui é possível ver como essas gerações de mulheres que antecedem as produtoras e gestoras culturais viabilizaram suas carreiras por meio de ocupações, sobretudo, docentes. Uma extensa literatura – que este trabalho não possui condições de esgotar – já reflete sobre o sentido dessas ocupações, à luz de uma divisão sexual do trabalho que confere às mulheres o papel de conduzir a primeira escolarização das crianças, por vezes compreendido como uma extensão do papel materno que desempenham no ambiente (ALMEIDA, 1996). As mães professoras dos participantes desta pesquisa parecem representar o estágio inicial do aumento na escolarização das mulheres no Brasil, acompanhado do aumento da sua participação no mercado de trabalho. Nadya Araújo Guimarães e Murillo Marschner Alves de Brito (2019) apresentam como se deu, em perspectiva comparada, as transformações na representação das mulheres na força de trabalho entre a década de 1960 e 2010. No Brasil, a presença das mulheres na população economicamente ativa (PEA) quase quadruplicou neste período, alcançando a taxa de 0,52, em linha com o aumento observado nos países ricos (França, Estados Unidos, Reino Unido) e em outras economias periféricas (Argentina, México, Chile) (GUIMARÃES; BRITO, 2019, p. 72-73). No Brasil, este ingresso massivo das mulheres no mercado de trabalho impactou outras dimensões, como a queda na fecundidade e o aumento crescente da escolaridade entre as mulheres. Quanto à natureza do trabalho realizado pelas mulheres, os autores identificam as mudanças e permanências nos padrões de segregação ocupacional

Assim, embora persistisse para a grande maioria das mulheres a alocação preferencial em atividades ditas “femininas” (serviços pessoais, administração pública, saúde, ensino privado), verificavam-se ligeiras, conquanto sugestivas, mudanças (LAVINAS, 1997). Por um lado, consolidava-se a feminização de certas atividades, como nos serviços comunitários e no que hoje denominamos atividades de cuidado. Por outro lado, mostravam-se bem-sucedidas incursões de mulheres em redutos de emprego de homens [...]. (GUIMARÃES; BRITO, p. 75)

Neste cenário se deu a profissionalização das mães dos participantes do survey, em todos as faixas de escolaridade. No caso das mães com ensino superior, é perceptível como as ocupações com docência às situa a meio do caminho entre a maternagem doméstica não-remunerada e as ocupações de docência e pesquisa, que não chegaram, na sua maioria, a alcançar. A progressão

dos filhos, e sobretudo das filhas, nesta direção, resultando em um percentual expressivo de trabalhadores da cultura titulados com mestrados e doutorados, pode guardar, portanto, relação com a abertura de oportunidades promovida pelas políticas educacionais adotadas pelo Brasil nas últimas décadas (RIDENTI, op. cit.), mas também com o papel das mães professoras neste impulsionamento. O papel dessas mães na profissionalização de suas filhas e filhos deve ser ainda mais considerado levando-se em conta o papel estrutural desempenhado pelas figuras maternas na escolarização dos filhos. Apresentando um efeito colateral produzido por esta divisão histórica das posições, Geraldo Romanelli (2017) discute como a naturalização desta atribuição não deixa de ser acompanhada da desclassificação do pai como figura capaz da educação dos filhos, até o final dos anos 1960. A revisão deste estatuto começou a ser percebida a partir da década seguinte, quando a função paterna passou a incorporar outros elementos, que não os de oferecer exemplo moral e provimento material da família. Ainda assim, por ser construída de forma relacional com a maternidade, Romanelli observa que muitas mulheres tendem a negligenciar a participação dos maridos nas decisões a respeito da educação dos filhos; esses homes são apresentados como “deficientes”, com o fito de enaltecerem a própria performance da mulher como mãe:

Não é demais retomar a representação do pai ausente ou deficiente. Inúmeras vezes como pesquisas já documentaram as mães mobilizam essa representação para se referirem ao pai como incapaz de prover cuidados adequados aos filhos. Ao utilizarem tal argumentação, as mães não apenas desqualificam o pai, mas enaltecem seu estatuto de mãe competente que pode cuidar dos filhos. Certamente tal postura materna resulta também de negociação subreptícia com o marido e pai que tende a incorporar tal qualificação negativa sobre sua incompetência enquanto cuidador, pois isso é favorável a ele que fica dispensado de cuidados com os filhos através de uma justificativa proveniente da esposa/mãe que justifica, legitima e realimenta a suposta deficiência paterna. Dito de outro modo, as próprias mães favorecem e muitas vezes incentivam o pai a não assumir encargos com os filhos. (ROMANELLI, 2017, p. 330).

No caso brasileiro, Romanelli observa que entre todas as classes percebe-se mudanças no exercício do que o autor denomina *paternagem*, ainda que entremeada por esses tensionamentos. Os resultados da pesquisa traçam uma linha entre pais engenheiros e filhas produtoras e gestores culturais, como o maior caso de pais com ensino superior e descendentes que trabalham na área da cultura. Levando-se em conta essas características da estrutura familiar, ainda é possível debater o papel que esses pais teriam desempenhado no encaminhamento profissional de seus filhos, mesmo que apenas *pelo exemplo* e sem maior envolvimento direto na orientação dos participantes da pesquisa.

No caso dos pais formados na área de exatas e, na sua maioria, engenheiros (quadrante 1), é conhecido o forte processo de declínio no mercado de postos desses profissionais a partir da década de 1990, após um longo período de valorização das carreiras sob a proteção de

regulações corporativas criadas pelo Estado. Leonardo Melo Lins (2018) estuda este grupo social e como a sua proteção, por meio de regras que criam reservas de mercado à engenharia nacional, data do Estado Novo, alcançando seu ápice no regime autoritário cívico-militar de 1964, que proíbe a administração federal de contratar serviços de engenharia e tecnologia de empresas estrangeiras. O decreto 64.345/ 1969 criará um longo fechamento à concorrência internacional que começaria a ser questionado a partir da crise econômica dos anos 1980 e seria revogado com o retorno democrático, em 1991. A década de 1990 assistiu o declínio acentuado desta categoria e a sua dispersão em outros setores da economia. A revalorização da profissão de engenharia, acompanhada da criação de postos de trabalho e do aumento nos cursos superiores da área somente voltariam a recuperar o vigor em meados dos anos 2000, com projetos de desenvolvimento industrial e tecnológico iniciados no segundo mandato de Fernando Henrique Cardoso e aprofundados durante os governos Silva e Rousseff.

Diante deste dado, quando recortamos na tabela 15 a faixa etária dos participantes que possuem pais com formação na área de exatas – dentro da qual os engenheiros são a maioria – percebe-se a intensificação deste padrão entre os respondentes da faixa etária com idades entre 30 e 39 anos. Nascidos entre 1980 e 1989, esses agentes parecem ter sido diretamente afetados pela busca por reposicionamento de seus pais. Estando empregados ou não, atuando na área ou não, é possível vislumbrar que esses indivíduos não avaliavam durante a criação de seus filhos a engenharia como profissão promissora a ser transmitida, na mesma intensidade que se viu no quadrante 2, no caso dos pais advogados que assistem os filhos e filhas ingressarem nos cursos de direito. Outra possibilidade de interpretação dos reposicionamentos observados no quadrante 1 é o desestímulo histórico à participação das mulheres em funções de engenharia ou relacionadas à tecnologia, enquanto o mesmo não parece se dar no ramo do direito. Desta forma, no primeiro caso, o arranjo mais conveniente parece ser o de estimular ou anuir com encaminhamento dos filhos – e, sobretudo, as filhas – para profissões que deem seguimento às áreas de formação das mães.

Tabela 15 - Formação do pai x formação dos participantes (por faixa etária)

Faixa Etária	Área Da Formação Superior	Área Da Formação Superior Do Pai
		Exatas
18-29	Humanas	7
30-39	Humanas	23
40-49	Humanas	8
50-59	Humanas	4
60-69	Humanas	1

Entre os desprovidos de formação superior, a ascensão dos filhos pela educação alude a dinâmicas habitualmente marcadas por sacrifícios entre os envolvidos. No entanto, a sua ocorrência na amostra observada não é característica de um momento histórico específico dessas famílias, como parece ser o caso no quadrante 1. A regularidade com a qual as filhas e filhos de pais sem ensino superior conquistam seus diplomas em todas as faixas etárias, o que equivale dizer ao longo das décadas, não permite uma interpretação das estratégias dessas famílias como fenômeno característico de conjunturas recentes, na linha do que o debate tem procurado definir como ascensão das novas classes médias, dos batalhadores, etc., a partir das reconfigurações de classe ocorridas desde os anos 2000<sup>101</sup>.

Como parte do perfil dos participantes, buscou-se investigar a qualificação obtida pelos mesmos por meio de cursos livres, como eventual substituição do ensino superior especializado na área. Foi constatado que, mesmo sendo a escolaridade dos participantes bastante elevada, existe o igual interesse pela realização deste tipo de formação. 52% dos respondentes afirmaram já ter participado de oficina ou curso de curta duração em gestão cultural, ao passo que um percentual similar (45%) já frequentou cursos livres de produção cultural. Os seminários acadêmicos relacionados ao tema da produção e gestão cultural figuram como terceira opção, selecionada por 41% da amostra. Cursos livres de artes foram frequentados por outros 36%. Em comparação com as opções apresentadas, os participantes demonstraram pouca adesão a cursos online sobre gestão cultural (29%) e ainda menos com vivências comunitárias de mais de uma semana em ambientes urbanos (14%), rurais (13%) e à realização de residência artística (12%). A maioria dos participantes afirmou possuir mais de 3 anos de experiência nessas formações (28%) e a minoria entre 7 e 11 meses (4%).

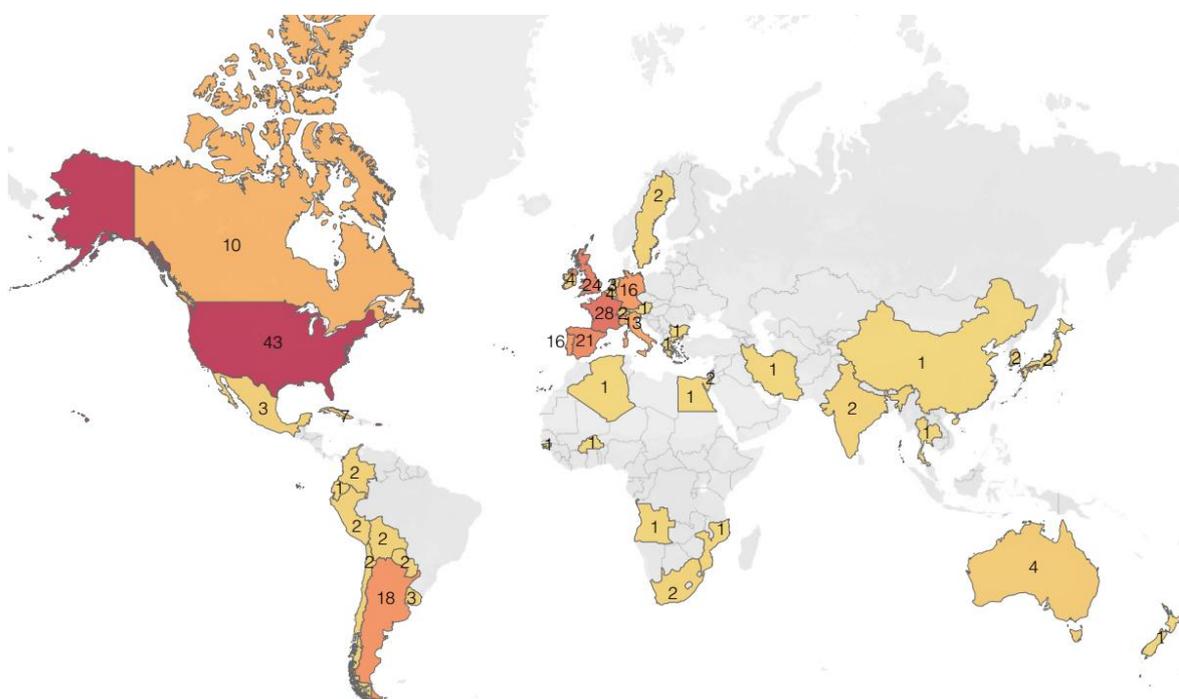
Além da obtenção de formação complementar, a pesquisa levantou junto aos participantes a experiência reunida por esses no exterior. A área da cultura, em seus diferentes segmentos, guarda relação de intercâmbio, trocas comerciais e assimilação de tendências dos circuitos artísticos e culturais de outros países. Distintivas, a convivência com outras culturas, a ampliação de repertórios e o domínio de outras línguas são capitais simbólicos possíveis de ser mobilizados por produtores e gestores culturais em suas estratégias de inserção e sucesso no mercado. Dos 517 participantes da pesquisa, 38% registrou possuir esse tipo de experiência e 15% assinalou que as viagens ocorreram por motivo de seminário acadêmico. A maior permanência registrada foi na faixa entre 2 e 6 meses.

---

<sup>101</sup> Isto não impede que se lance um olhar, oportunamente, sobre a ascensão específica dos produtores e gestores culturais.

Apesar de ser um grupo reduzido, a análise deste item segmenta com clareza a fração mais elitizada da amostra, com casos em que a experiência no exterior está acima de 3 anos (36 casos), e nos quais a viagem se deu por razões de emprego (35 casos), projetos em cooperação (43 casos), intercâmbio acadêmico (34 casos) e até para realização de residência artística (24 casos). O mapa de frequências ilustrado pelo gráfico 19 evidencia que os centros de peregrinação dos produtores e gestores culturais brasileiros no exterior são, principalmente, o continente europeu, o subcontinente da América do Norte e a Argentina. Todavia, para além dessas concentrações, vê-se um espraiamento pelos demais continentes e países em viagens não motivadas por turismo e lazer.

Gráfico 19 - Experiência no exterior

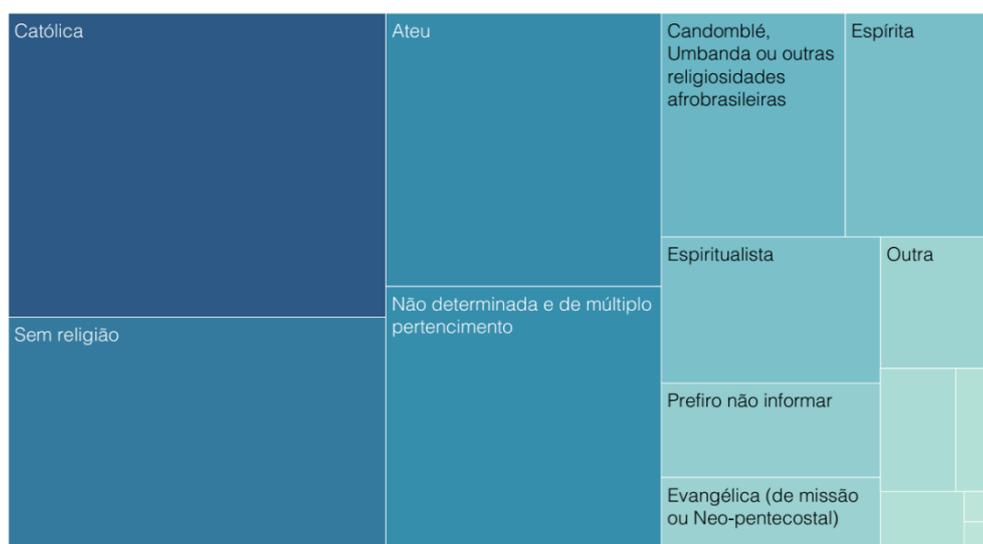


Fonte: o autor

Para finalizar a descrição e análise dos dados de perfil dos participantes deste levantamento, ilustramos as opções relativas à *religião* selecionadas pela amostra. Assim como se observou em relação ao capital econômico, por meio das condições de moradia, e os capitais intelectual e cultural dos respondentes e seus familiares, a religião dos participantes dimensionada no gráfico 20 discrepa igualmente da média do conjunto da população. Apesar de coincidir no predomínio do catolicismo (21%), mesmo que em percentual inferior ao do Censo 2010 (65%), as quatro outras opções mais frequentes escapam completamente dos padrões dominantes. Somadas, as alternativas “Ateu” e “Sem religião” representam 30% dos participantes, contra

8% do Censo As religiões de matriz africana (Candomblé, Umbanda e outras religiosidades afrobrasileiras) representam 8% da base de dados, ao passo no Censo não alcançam 1% da população (0,3%), e são superiores aos respondentes que se declararam evangélicos (de missão ou neopentecostal), limitados a 3%, enquanto no conjunto da população representam 17%. O intuito de tal questionamento – realizado a partir das categorias definidas pelo IBGE – foi analisar em que medida a vivência de uma profissão de categorização fluida – como no caso do trabalho com intermediação cultural – traz consigo associações a modos de existência igualmente fluidos nas demais dimensões da vida social. A presença na quarta colocação de opções como “não determinada e de múltiplo pertencimento” (14%) ou ainda “espiritualista” (6%) evidencia a internalização de concepções e práticas igualmente reclassificáveis, que podem corroborar as escolhas profissionais e vice-versa.

Gráfico 20 – Religião



Fonte: o autor

O candomblé, a umbanda e outras religiosidades brasileiras têm motivado estudos da antropologia, que procuram investigar as suas intersecções com a cultura. A esse respeito, Valéria Alves de Souza (2014) produziu uma etnografia do Bloco Afro paulistano Ilú Obá De Min, celebrado no carnaval de rua por suas performances inspiradas nos Afoxés<sup>102</sup> e nas representações do Candomblé de terreiro. Em espaços como este, constatou a autora, entrecruzam-se diferentes marcadores sociais, como o predomínio de mulheres, mas

<sup>102</sup> Os afoxés são conhecidos como *candomblés de rua* que se apresentam em cortejo no carnaval, mas a sua história remonta às tradições iorubás do período colonial, sendo *afoxé* o nome de um pó jogado pelo caminho por onde passaria uma missão real, com o propósito de garantir o seu sucesso (SOUZA, 2014).

acompanhado dos tensionamentos entre brancas e negras, participantes das periferias e das classes médias. Afoxés e blocos também são espaços de agenciamento político, onde se combinam pautas antirracistas, feministas e culturais. O estudo permite compreender as diferentes formas de intersecção entre arte e religião nesses espaços, compreendendo desde o envolvimento direto de autoridades religiosas (Iyalorixás, Babalorixás, pais de santo) na criação desses grupos, até a forma como as participantes – na maioria, mulheres – relacionam a participação em tais expressões culturais com a sua vivência religiosa. O bloco Ilú Obá De Min, especificamente, representaria segundo Souza, certo rompimento com a forma como os afoxés haviam se organizado até então. Este movimento havia se iniciado ainda no interior de outro bloco afro, o Oriashé, por duas percussionistas que viriam a fundar em 2004 o Ilú Obá de Min. Girley Miranda e Beth Beli investiram em uma diversificação de ritmos, aproveitando a experiência que traziam de uma banda que haviam integrado, caracterizada pelo uso de instrumentos feitos de maneira artesanal, e das redes de músicos das quais participavam. Ainda no Oriashé

O ritmo mais usado pelo bloco é o sambafro, mas Girley e Beth introduziram elementos do candomblé, do samba paulistano e dos afoxés da Bahia. Os toques do candomblé eram utilizados somente como vinhetas e não eram tocados os ritmos usados nos rituais. Geralmente na abertura das apresentações era tocado o aguerê, um toque dedicado ao Orixá Iansã que é também o “orixá de cabeça” da fundadora do bloco, Kika. (SOUZA, p. 38).

Uma das formas de envolvimento das autoridades religiosas é com o compartilhamento de conhecimentos relacionados aos ritmos próprios dos rituais:

No início, o Bloco Oriashé não tinha pessoas suficientes para compor a bateria, então Kika pediu ajuda à sua teia de amizades e entre elas estava o pai de santo Francisco de Oxum, que tinha terreiro no Bairro da Bela Vista. Kika chamou um alabê da casa de pai Francisco para reforçar a bateria já que o ritmo tocado era sambafro e poucas pessoas o sabiam tocar. Foi por meio da participação desse alabê que Beth e Girley aprenderam alguns toques do candomblé. (SOUZA, idem)

Outro ponto de ruptura do Ilú Obá De Min investigado por Souza e a sua abertura à uma maior participação de mulheres brancas, o que também representava um distanciamento do modelo de militância política que orientava grupos como o Bloco Afro Oriashé, que havia se originado em sintonia com o Movimento Negro Unificado (MNU). A maior parte das moças ingressantes, identificou Souza, possuíam entre 18 e 30 anos e se declaravam brancas. Possuíam formação superior e eram egressas das classes médias. O ingresso deste grupo se justificava em experiências anteriores no circuito da Vila Madalena e do próprio ambiente universitário. Já as que se declaravam negras – minoria – reportavam um histórico ligado a algum dos grupos culturais da periferia de São Paulo.

Algumas [das participantes brancas] começaram a tocar em algum maracatu da cidade de São Paulo, como os maracatus da Vila Madalena ou o maracatu da Poli/USP. Para essas moças, que se dizem “descoladas” e “abertas para a cultura negra”, entrar no Ilú Obá significa ter um capital cultural usado para se diferenciar de seus pares, inclusive no que diz respeito às disputas afetivas/sexuais dentro do seu grupo. Para outras, é uma forma de se aproximar da arte e aprender a dançar e/ou tocar um instrumento musical. Ter a oportunidade de conhecer um pouco mais da cultura negra, do candomblé, também é um discurso corrente entre elas. As mulheres que entram para o bloco e se autodeclararam negras geralmente estão envolvidas em algum grupo de cultura popular, dança, teatro ou capoeira nas periferias de São Paulo. São, no geral, moças com nível superior, assistentes sociais, pedagogas, administradoras de empresas, turismólogas, atrizes, dançarinas, esportistas ou auxiliares de enfermagem. Usam e abusam da estética negra como forma de afirmação da sua identidade. No Ilú Obá, elas estão presentes do corpo de dança, na ala dos pernaltas e, em maior número, na bateria, onde tocam xequerê ou agogô – instrumentos mais baratos e fáceis de carregar no ônibus ou no trem, segundo o relato de algumas participantes. Nos ensaios, há uma presença marcante de crianças, filhas e filhos dessas mulheres, que não teriam com quem os deixar para poderem participar de uma atividade cultural. Entretanto, essas mulheres negras não conseguem ter uma vivência mais “íntima” com as mestras e com as outras integrantes do Ilú: morar longe do centro, ter empregos de quarenta e quatro horas semanais e filhos são fatores que as impedem de criar uma maior proximidade. (SOUZA, p. 62)

Este relato permite vislumbrar como as expressões culturais criadas no seio das religiões afro-brasileiras são estruturantes e estruturadas por seus adeptos, na medida que oferecem a um público majoritariamente feminino guarida à vivência de novas identidades, no que diz respeito às suas afetividades ou às suas crenças. Ao mesmo tempo, esses espaços são conformados pelo encontro e os tensionamentos entre as diferentes trajetórias, como ainda explora o estudo de Souza.

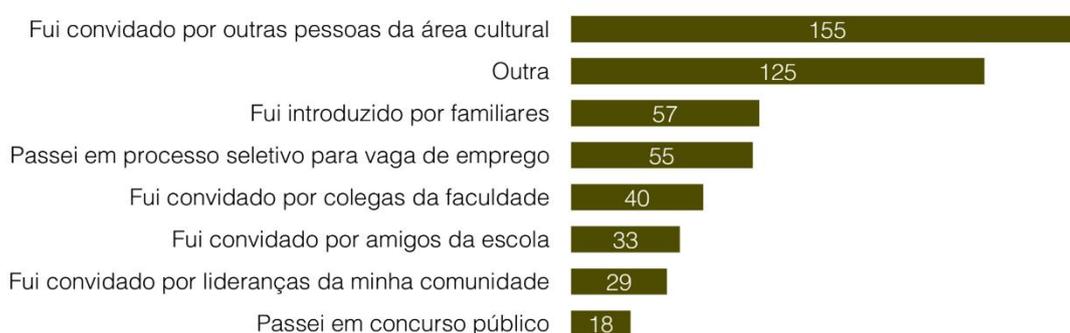
Entre os participantes do survey, 45% dos que se declararam pertencentes ao candomblé, à umbanda, ou a outras religiosidades afro-brasileiras são pretos e pardos, enquanto 55% são brancos. A desagregação por gênero revela uma assimetria mais acentuada, na qual as mulheres pretas e pardas correspondem a somente 15% do total, ao passo que as mulheres brancas correspondem a 33% deste grupo. Elas são seguidas pelos homens pretos e pardos, equivalentes a 30% do total, e pelos homens brancos, a 23%. Como justificado no capítulo 2, pretendeu-se com essa observação da religião entre os trabalhadores da cultura identificar elementos que pudessem contribuir à compreensão de um *habitus* de classe, em linha com a tradição sociológica. Portanto, não é possível afirmar categoricamente que o pertencimento a uma determinada religião, ou a sua recusa, sejam condições necessárias para tornar-se um produtor ou gestor cultural, mas os resultados observados demonstram que tais ocupações profissionais são igualmente acompanhadas de modificações nas demais esferas da vida, cujos entrecruzamentos tendem a se influenciar mutuamente.

### 3.1.2. Atuação na área da cultura

A maioria dos 517 participantes do levantamento atua em gestão e produção cultural combinando trabalhos profissionais e voluntários (76%), seguida por uma fração que trabalha somente de maneira profissional (21%). A alternativa “de forma voluntária” serve aqui como eufemismo de trabalho gratuito, empregado em projetos que esse agente realiza de maneira solitária ou em associação.

Dando continuidade ao mapeamento das propriedades sociais dos participantes iniciado na seção anterior, a primeira questão sobre o ingresso na área da cultura procurou medir o peso exercido pelos aspectos relacionais e pelos processos mais impessoais, como entrevistas de emprego e concursos públicos, no recrutamento da mão-de-obra deste setor. No gráfico 21 a alternativa “foi convidado por outras pessoas da área cultural” figura como principal meio de introdução na área (30%), seguida de “Outra” (24%) e de “fui introduzido por familiares” (11%). A primeira e a terceira alternativas apontam para o papel central desenvolvido pelas redes pessoais dos participantes – as externas e as familiares – na viabilização dos seus ingressos. A seleção por entrevista aparece em seguida (11%) e à frente de alternativas relacionadas com redes pessoais, como “fui convidado por colegas da faculdade” (8%), “fui convidado por amigos da escola” (6%) e “fui convidado por lideranças da minha comunidade” (6%). O concurso público figura como última alternativa (3%), o que pode se dever também ao pouco uso desse modelo de contratação nas burocracias da área.

Gráfico 21 - Como iniciou na área da cultura



Fonte: o autor

A alternativa “Outra”, segunda maior escolha da amostra, merece um exame mais detido sobre o seu significado. Foram excluídas desta análise dez respostas que repetem alguma das

alternativas em tom explicativo ou de especificação (ex.: “passei por um processo seletivo no Sebrae”, ou “Trabalhava num escritório de contabilidade e fui convidada para trabalhar na área cultural”). Com isso, restaram 116 manifestações cujo intuito é dissociar-se da noção de “convite” prevista nas demais alternativas, e reivindicar uma responsabilidade pessoal por seu ingresso na área. A leitura simples das explicações permitiu que se chegasse a 13 abordagens discursivas. Três delas possuem um único caso, sendo uma negação em ter sido contratado por processo seletivo (“Por iniciativa minha aos 18 anos, mandei meu CV a algumas produtoras”), outro relatando ter vivido um processo espontâneo (“Na verdade foi bem por ‘acaso’ enquanto procurava por um primeiro emprego) e um terceiro relato explicando que havia “se oferecido” (“Ninguém me convidou, eu me ofereci para desenvolver atividades artísticas em meio ao meu convívio familiar, escolar e social”). Abordagens que podem ser denominadas “nomeação política” e “rearranjo burocrático” reúnem cinco manifestações de profissionais que atuam em cargos públicos sem terem prestado concurso, a convite de político ou por fusão da área onde trabalhavam com outra. Com três registros, o grupo “Estágio” explica que iniciaram por esta via, em instituições culturais (“museu”) ou órgão da burocracia cultural (“secretaria da cultura”). Outra explica como sua primeira experiência de trabalho na área marcou sua estratégia de carreira profissional ao longo dos anos:

Tive meu primeiro contato com a área da cultura num estágio numa produtora cultural quando ainda cursava a faculdade. Após formada fui trabalhar com Propaganda e Marketing, mas sempre tive em mente o desejo de retornar para cultura, até que fui fazer uma especialização em Gestão Cultural, larguei meu emprego estável e me joguei no objetivo de encontrar meu lugar de atuação na área da cultura<sup>103</sup>.

A abordagem “trabalho voluntário” reúne quatro manifestações. Uma pessoa apenas registra, sem oferecer maiores detalhes, “iniciei como voluntária”, enquanto outra esclarece que passou em processo seletivo, mas “para trabalho sem remuneração”. Uma terceira explica que iniciou sua atuação “em grupo folclórico e passei a voluntariar em clubes até iniciar carreira profissional” e a outra detalha que iniciou “buscando um estágio voluntário em um museu de minha cidade aos 18 anos, depois fui contratada por outro museu e por fim passei em concurso”. Com seis registros, a explicação do tipo “mudança de área” traz relatos de profissionais que migraram de outras áreas em direção à produção e gestão cultural (marketing, magistério, jornalismo, financeiro/ contabilidade, área administrativa). Com onze registros, uma abordagem que pode ser denominada como “sem convite” reúne todas as falas sintéticas que, ou negam o ingresso com o suporte de outras pessoas, ou afirmam categoricamente a sua posição central no processo (“Fui por conta própria”; “Iniciativa própria”; “interesse próprio”;

---

<sup>103</sup> Optou-se por descrever toda a declaração, de forma a deixar claro o processo percorrido.

“livre iniciativa”; “por mim mesmo”; “Projeto pessoal”). Com catorze registros, a abordagem “da arte para a produção” reúne os relatos de artistas que em algum momento se envolveram com a produção e gestão do próprio trabalho ou de outros artistas. Alguns remetem essa passagem a uma inclinação percebida durante as primeiras experiências da adolescência (“Com 15 anos em curso técnico de teatro, por vontade própria. Segui como atriz e somente depois como produtora”; “Aos 15 anos decidi escrever uma peça teatral. Frequentava teatro por conta própria. Depois que fiz a primeira peça, não parei mais”). Outros apenas apresentam seu *métier* (“sou músico”; “pintando artes plásticas e militando na área de patrimônio histórico”; “sou artista, profissional da Dança, e ingressei por profissão”). Outras falas são mais claras em admitir uma passagem da prática artística para a produção (“Desisti de insistir na carreira de músico”; “Era dançarina e fui convidada pelo coordenador do grupo a ir fazendo algumas atividades de produção e tomei gosto pela coisa”). Há, por fim, os casos em que o auto-empresendedorismo é mais assumido (“Publiquei um livro por financiamento coletivo”; “Criei uma banda de rock no interior, depois fiz faculdade de teatro. Ainda na faculdade comecei a produzir meus trabalhos”; “Através da minha [...] toco piano e iniciei a produção da minha própria banda”).

Com quinze casos, uma abordagem que será denominada “sensibilidade/ vocação” justifica o envolvimento sem convites externos na área como algo que aconteceu *de forma natural* ou motivados por um *gosto* desenvolvido desde a tenra idade: “Naturalmente, pelo fato de ser música acabei me tornando produtor (sic), Conselheiro de Cultura etc.”; “De modo natural, por interesse pela área”; “Naturalmente, me interessando pelos movimentos artísticos”; “Fui procurar o setor por interesse próprio, desde muito jovem os temas ligados à cultura faziam parte de minha curiosidade”; “Por impulso comecei a tocar aos 10 anos de idade. Aos 15 profissionalmente”; “Desde pequena, gosto de música, teatro, dança e fui atleta. Me formei em Educação Física e trabalho em uma academia onde tem aulas de dança, além de trabalhar na Secretaria de Cultura de minha cidade”. Com o segundo maior número de registros, o discurso “empreendedor” figura em duas variações. O empreendedorismo propriamente empresarial é menor, com sete casos: “Abri uma agência de Marketing Cultural em 1997”; “Empreendendo (iniciando em 2005) na área do Terceiro Setor agenciando projetos e na captação de recursos e, no setor público [...]”; “COM MEUS RECURSOS (sic)”; “Criando minha própria empresa”. Já a variante *sociocultural* do discurso empreendedor, com 19 relatos, justifica de forma mais elaborada as razões que levaram esses agentes a ingressarem na área da cultura. Invariavelmente, esses se apresentam imbuídos de alguma forma de missão relacionada à

melhoria social e da oferta cultural onde atuam. Uma característica comum a esses é o cuidado na elaboração e redação das explicações, como nos exemplos a seguir:

Iniciei minha jornada como produtora cultural por meio do movimento cineclubista, produzindo sessões cineclubistas, porém eu me entendia como articuladora cultural e foi a partir de coletivos e de alguns anos atuando não só com os cineclubes mas em outras áreas do setor como festivais, feiras multiculturais e exposições é que pude perceber que o trabalho que vinha sendo executando a alguns anos não apenas era de uma articuladora e sim de uma produtora cultural.

Fundei a [...], no [...], espaço de cultura! Objetivo poder oferecer atividades culturais gratuitamente, com investimento próprio e ajuda do comércio local!

Me interessei em ser produtora para viabilizar projetos de um grupo de dança contemporânea do qual fazia parte. Comecei a fazer cursos por conta própria e descobri que queria seguir a profissão.

A falta de resgate das nossas tradições já quase esquecidas, enveredei por este caminho e tornei o que sou hoje, resgatando toda uma cultura de nossa região.

Sou professora Municipal, sempre estudamos sobre cultura, história, transformações ambientais, História das culturas Afro e Indígena, e toda História Cultural de [...]. Também faço parte da [...]. Fui Secretária de Educação [...] e nesta gestão [...] estou atuando como Diretora de Cultura.

A última abordagem discursiva, com 29 registros agregados, reúne os participantes da amostra que não se identificam com nenhuma forma de convite, mas interpretam o seu ingresso na área como decorrência de uma experiência prévia. Há os que ingressam na área devido à participação em projetos/ políticas culturais (ex.: “Fui aluna do Projeto Guri e me interessei pelo setor da cultura”; “Formada através de projetos socioculturais”), ou como decorrência da participação em cursos livres (“Após um curso, fui convidado para atuar na área”; “Procurei por cursos de gestão cultural”; “Escola de artes quando criança”). Há, por fim, 18 casos que evocam a experiência universitária/ do ensino superior como motivação para o seu envolvimento. Aqui não é mencionado o *convite do colega* como está na questão do survey. Alguns exemplos:

Já atuava no setor do entretenimento na ocasião do vestibular e fiquei atraída pelo curso de graduação em Produção Cultural, na UFF. Trabalho com cultura desde então. Logo no 1º semestre, consegui uma vaga de estágio na antiga rádio [...].

Fiz faculdade de Eventos, aprendi a Produção Cultural (sic). Agora estou realizando um curso online sobre Produção Cultural e adquiri o DRT de Direção de Produção.

Me graduei na Faculdade de Comunicação com habilitação em Produção em Comunicação e Cultura da Universidade Federal da Bahia

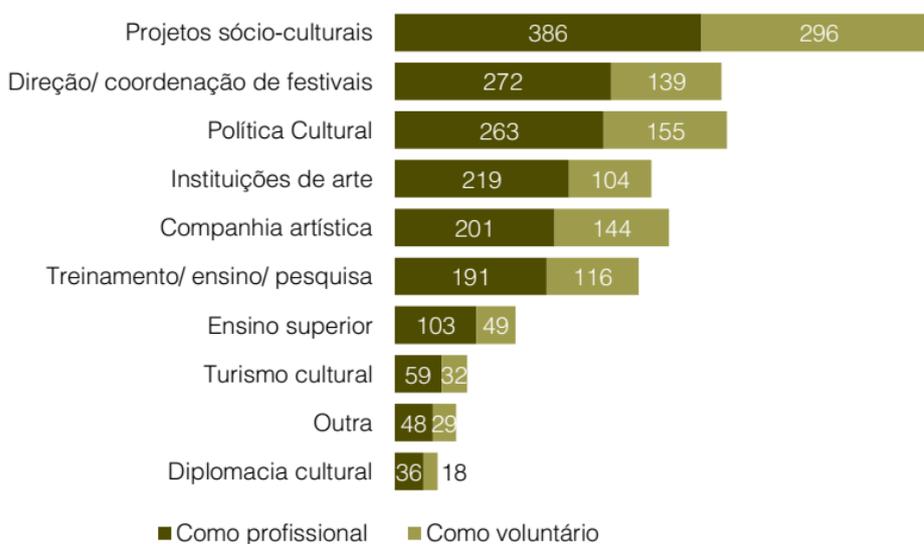
Estudei teatro na ECA/USP, trabalhei com produção de grupos que procurei.

Esses relatos, paralelos às alternativas oferecidas, permitiram conhecer outras dinâmicas atuantes sobre os processos de ingresso na área da cultura. Da mesma forma, os relatos permitem compreender o quanto o empreendedorismo e diferentes qualidades de “ação

autônoma” constituem valores importantes na maneira como esses agentes percebem a si em interação com o seu meio.

De maneira profissional e voluntária, os participantes da amostra selecionaram – podendo fazê-lo em mais de uma opção – as subáreas em que atuam ou já atuaram. Conforme disposto no gráfico 22 predomina a atuação em “projetos socioculturais”, (22% como profissional/ 27% de forma voluntária), seguida por “Direção/ coordenação de festivais” (15% e 13%), “Política Cultural” (15% e 14%), “Instituições de Arte” (12% e 9%), “Companhia artística” (11% e 13%), “Treinamento/ ensino/ pesquisa” (11% e 11%), “Ensino superior” (6% e 4%), “Turismo cultural” (3% e 3%), “Outra” (3% e 3%) e “Diplomacia cultural” (2% e 2%).

Gráfico 22 - Subáreas de atuação



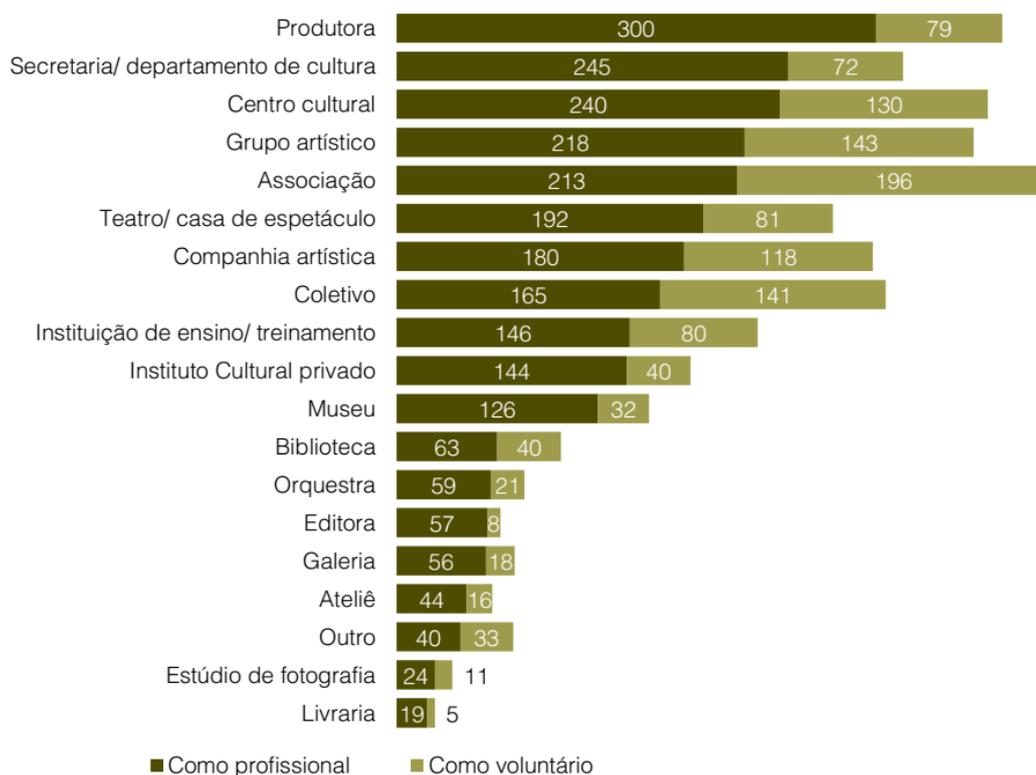
Fonte: o autor

A maior participação em projetos socioculturais reforça o perfil *empreendedor social/ cultural* da maior parte da amostra. A alta concentração desta atuação em trabalho do tipo voluntário (mais que o dobro da participação na subárea “Direção/ coordenação de festivais”, que vem em seguida) reforça esta percepção. De acordo com as respostas, as atuações voluntárias tendem a diminuir em trabalhos mais estruturados, como na “Direção/ coordenação de festivais”, em “Instituições de arte”, “Política cultural” ou “Ensino superior”. Assim, como pretendido, a opção “trabalho voluntário” cumpriu sua função de iluminar a ação empreendedora desses agentes, sem que fosse necessária uma abordagem explícita desta prática, ao menos em um primeiro momento.

Quando são levantados os lugares nos quais os produtores e gestores culturais assinalaram já ter atuado, este fenômeno é novamente percebido. Apesar de, na sua forma profissional, este trabalho ter se dado majoritariamente em “Produtora” (12%), “Secretaria/ departamento de cultura” (10%), “Centro cultural” (9%) e “Grupo artístico” (9%), como voluntário esses agentes atuaram principalmente em “Associação” (16%). As associações são personalidades jurídicas sem fins lucrativos, que cumprem, em muitos casos, os critérios exigidos dos programas de fomento à cultura que operam por meio repasse direto de recursos do tesouro (federal, estadual ou municipal). As produtoras, por sua vez, são um tipo de pessoa jurídica que, mesmo possuindo finalidade lucrativa, são habilitadas, desde a criação da Lei Rouanet, em 1991, a captar recursos para os seus projetos culturais por meio de incentivos fiscais.

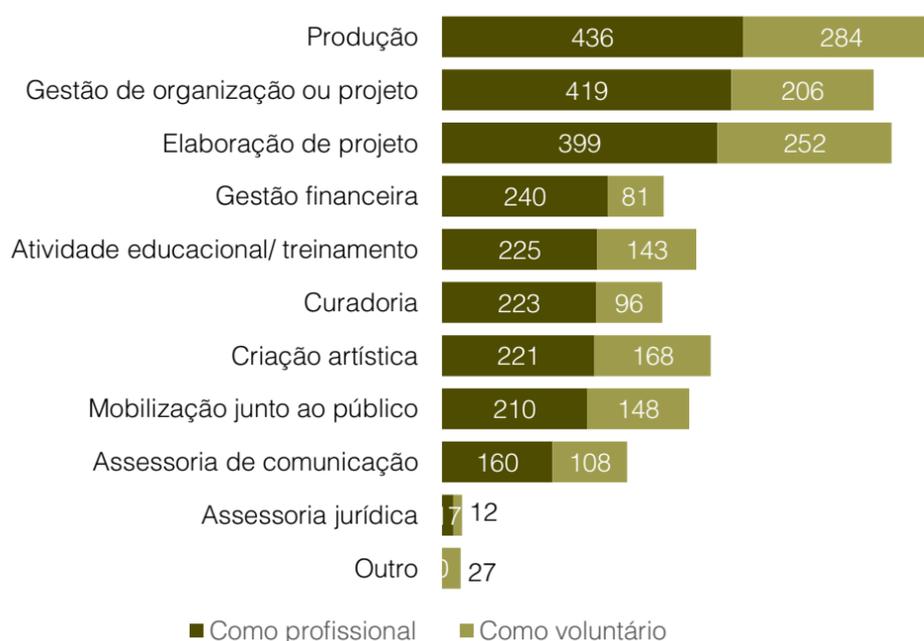
A distribuição da amostra no gráfico 23 por tipo de lugar evidencia como o mecenato estatal das últimas três décadas analisado no Capítulo 1 alavancou o surgimento de um mercado de postos que encontra nesses dois tipos de lugares, “Produtora” e “Associação”, espaços privilegiados à absorção da mão-de-obra dos intermediários, tanto para o desenvolvimento de atividades profissionais, como para a prática empreendedora. Em lugares que tendem a possuir estruturas administrativas mais complexas (“Instituto cultural privado”, “Museu”), ou finalidade lucrativa (“Editora”, “Galeria” e “Livraria”), o trabalho voluntário tende a diminuir.

Gráfico 23 - Lugares em que atuou



Quando perguntados sobre as funções desempenhadas dentro dos lugares onde trabalharam, de maneira profissional e voluntária, a maioria da amostra representada pelo gráfico 24 se alinha ao perfil que esta pesquisa se propôs a estudar: produtores (17% e 19%) ou gestores (16% e 14%). Logo em seguida, a principal função desempenhada é de “elaboração de projetos” (16% e 17%). No caso dos voluntários, esta é a segunda função mais desempenhada, visto que ela guarda relação direta com o empreendimento cultural ou empresarial e a busca por financiamento.

Gráfico 24 - Funções que desempenhou



Fonte: o autor

Dedicando-se ao esquadrinhamento do “projeto cultural” enquanto gênero discursivo, o trabalho de Queiroz mencionado na Introdução desta tese (Op. cit.) chama a atenção para o fato de a sua elaboração já conter um aspecto distintivo, ao requerer dos aspirantes o domínio simultâneo de múltiplos códigos (artístico/ cultural, gerencial, legal) e a sua correta combinação na construção de uma forma racionalizada (o documento, impresso ou digital) que seja possível de ser compreendida por agentes externos. Na afirmação da autora, são produtos *pluridiscursivos* (QUEIROZ, p. 179). Como esta pesquisa revelou até o momento, os agentes da amostra envolvidos com este tipo de trabalho são caracterizados por possuírem escolaridade muito acima da média nacional, ao mesmo tempo que, em termos patrimoniais, se situam abaixo desta. Como a caracterização dos “empreendedores culturais/ sociais” também evidenciou nos

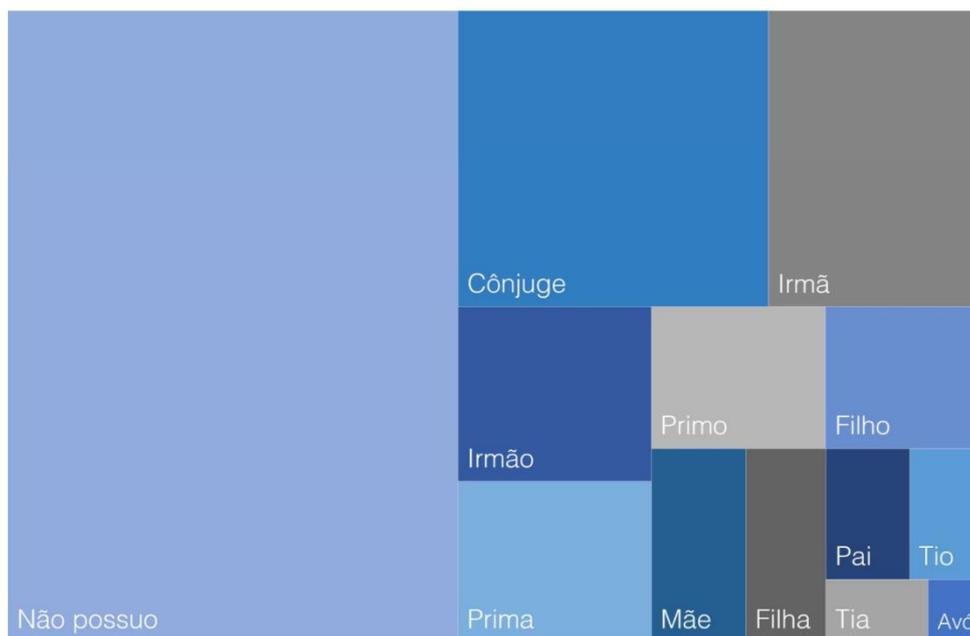
exemplos observados na seção anterior, tratam-se de agentes tendentes – até mesmo quando respondem a uma pesquisa – ao desenvolvimento de argumentações escritas elaboradas, que defendem o valor social de suas intenções ou ações, visando, sempre que possível, persuadir seus interlocutores quanto à relevância da sua atividade. O fato de 69% daqueles que selecionaram este tipo de função realizá-la de forma profissional e outros 38% a realizarem de maneira voluntária, revela que, dentro da amostra desta pesquisa, esses profissionais tendem a alcançar recompensas financeiras por este tipo de trabalho. Da mesma forma, as demais funções relacionadas no gráfico 2.4 demonstram ser desempenhadas de forma preponderantemente profissional, revelando um perfil de intermediário profissional qualificado em diferentes tipos de função.

Os participantes da pesquisa foram perguntados, por fim, quanto à existência de outros familiares atuando na área. O intuito deste questionamento foi mapear, prioritariamente, a existência de transmissões de posições intergeracionais, nas quais os membros familiares mais velhos recrutam os membros mais jovens para a ocupação de lugares e a realização de atividades em espaços previamente conquistados, ou possíveis transmissões entre pessoas da mesma geração (irmãos, primos, cônjuges). Conforme descrito no gráfico 25, a maioria dos participantes (61%) não possui nenhum familiar na área. Entre os que 366 participantes que possuem, 28% são os próprios cônjuges, 19% são irmãs e 10% são irmãos. Mães e pais atuantes na área cultural ainda se restringem a 5% e 3%, respectivamente. Em comparação com o estudo mais recente de Dubois (Op. cit.), o mercado de produtores e gestores culturais brasileiro caracterizado por esta amostra ainda apresenta uma baixa transmissão de posições intergeracional, como ocorre do caso francês em que 17% dos entrevistados por aquele autor possuía pais que trabalhavam no setor da cultura (DUBOIS, p. 85). Feito um ajuste de perfil entre as pesquisas, ainda assim a diferença se mantém superior para o caso francês (17%) em relação ao Brasil (7%)<sup>104</sup> Entre outras razões possíveis, esse contraste justifica-se pelas diferentes características do mercado de bens culturais em cada país, revelando-se o caso brasileiro muito mais aberto à incorporação de aspirantes com diferentes trajetórias, ainda que dispostos em posições menos estruturadas.

---

<sup>104</sup> Os resultados apresentados por Dubois decorre de 20 entrevistas qualitativas realizadas a partir de uma amostra de 600 indivíduos, selecionados entre 1.500 entrevistados por meio de survey. A população do seu levantamento são os aspirantes a gestores culturais que se candidataram a mestradados na área. Diversamente, a pesquisa que orienta as reflexões desta tese analisa uma amostra de 517 casos de indivíduos já atuantes; são agentes, portanto, já inseridos de alguma maneira no espaço social da intermediação cultural no Brasil. Para esta segunda comparação foram isoladas as respostas fornecidas pelos participantes com faixa etária entre 18 e 29 anos – um público mais aproximado do estudo realizado pelo pesquisador francês.

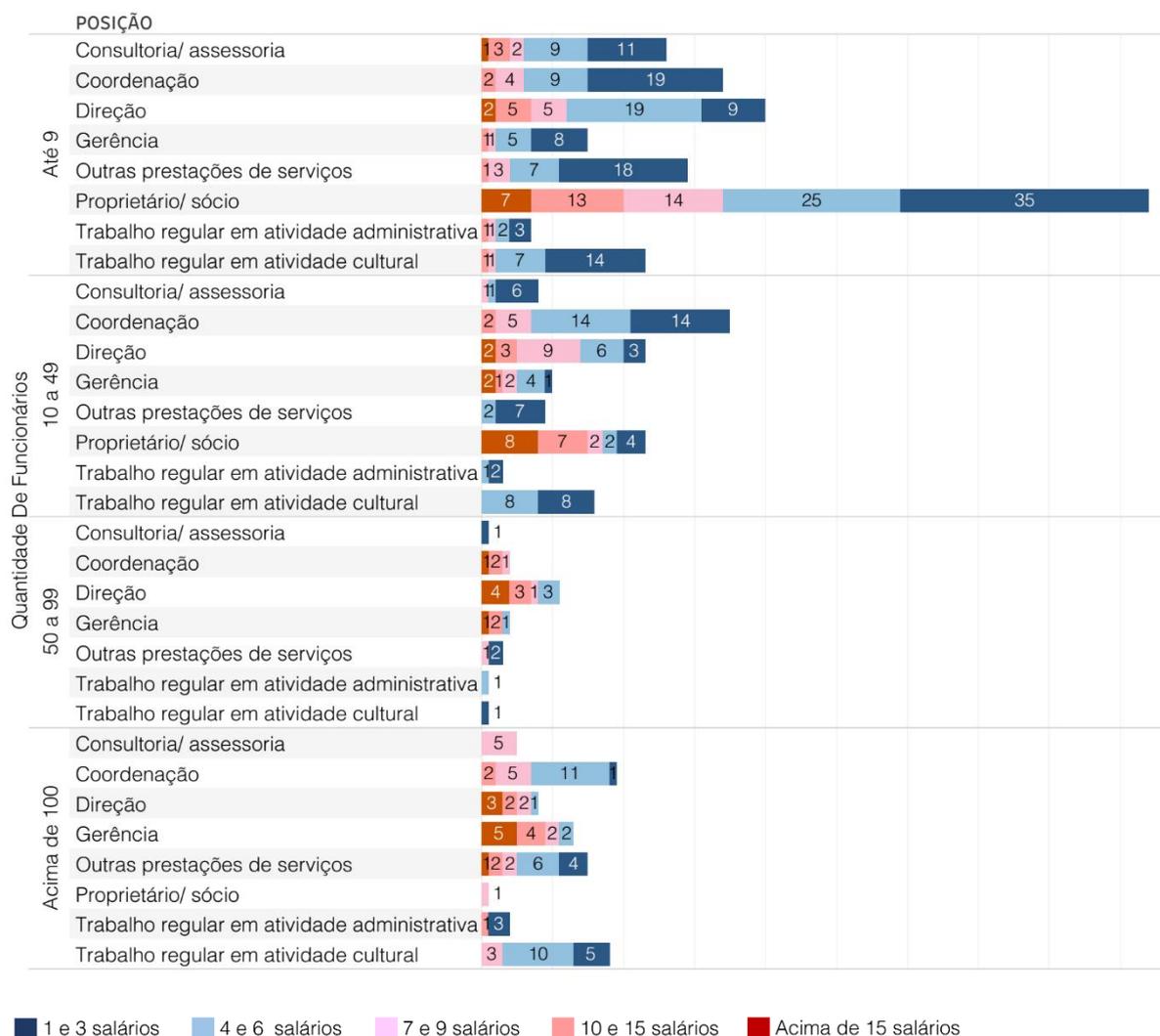
Gráfico 25 - Outros familiares na área



Fonte: o autor

Após o levantamento dessas informações sobre a trajetória da atuação, a pesquisa solicitou aos participantes que prestassem informações relacionadas às suas posições atuais no mercado de bens culturais. Mais especificamente, o porte da organização em que trabalhavam, a posição ocupacional e a faixa salarial mais recente. Mais da metade trabalha em organizações que possuem até 9 funcionários (53%). Um quarto dos participantes trabalha em organizações que possuem entre 10 e 49 funcionários (25%), seguidos pelos que trabalham em grandes organizações, com mais de 100 funcionários (16%). A faixa entre 50 e 99 computou somente 5% das respostas. O gráfico 26 demonstra como no menor tipo de organização predominam os proprietários e sócios (34%) seguidos por diretores (14%) e coordenadores (12%), enquanto que possuem acima de 100 funcionários registram maior participação de coordenadores (22%), trabalhadores regulares da área cultural (21%), outros prestadores de serviço (18%) e gerentes (15%). A maioria das remunerações está entre “1 e 3 salários” (34%) e “4 e 6 salários (30%)”. A faixa intermediária, entre “7 e 9 salários” é percebida por 14% da amostra e as faixas mais elevadas, “entre 10 e 15 salários” e “Acima de 15 salários” totalizam, juntas, 18% das escolhas feitas pela amostra.

Gráfico 26 - Emprego mais recente



Fonte: o autor

Sem outras especificações, o modo predominante de contratação é por meio de registro em carteira de trabalho (20%), seguido de serviço prestado como Microempreendedor Individual/MEI (13%) ou como micro e pequena empresa (10%). O serviço autônomo como pessoa física responde por 9% das formas de contratação e as cooperativas por somente 1%.

As organizações onde esses profissionais atuam desenvolvem suas atividades com recursos públicos em 78% dos casos e com recursos privados em 61%. Na sua maioria, os recursos do mecenato estatal são buscados por meio de projetos submetidos às leis de incentivos fiscais (49%) ou a editais e chamamentos públicos para repasse direto de recursos (35%). Modalidades alternativas de mobilização de recursos através de doadores, inclusive com o auxílio da internet, como o *crowdfunding*, representam somente 9%. Mais de um décimo afirmou não buscar recursos por nenhuma dessas formas (13%) e a menor parcela disse não saber informar (6%).

O gráfico 27 quantifica quais são os instrumentos de apoio buscados pelas organizações em que atuam os participantes, dentro de cada uma das três modalidades descritas.

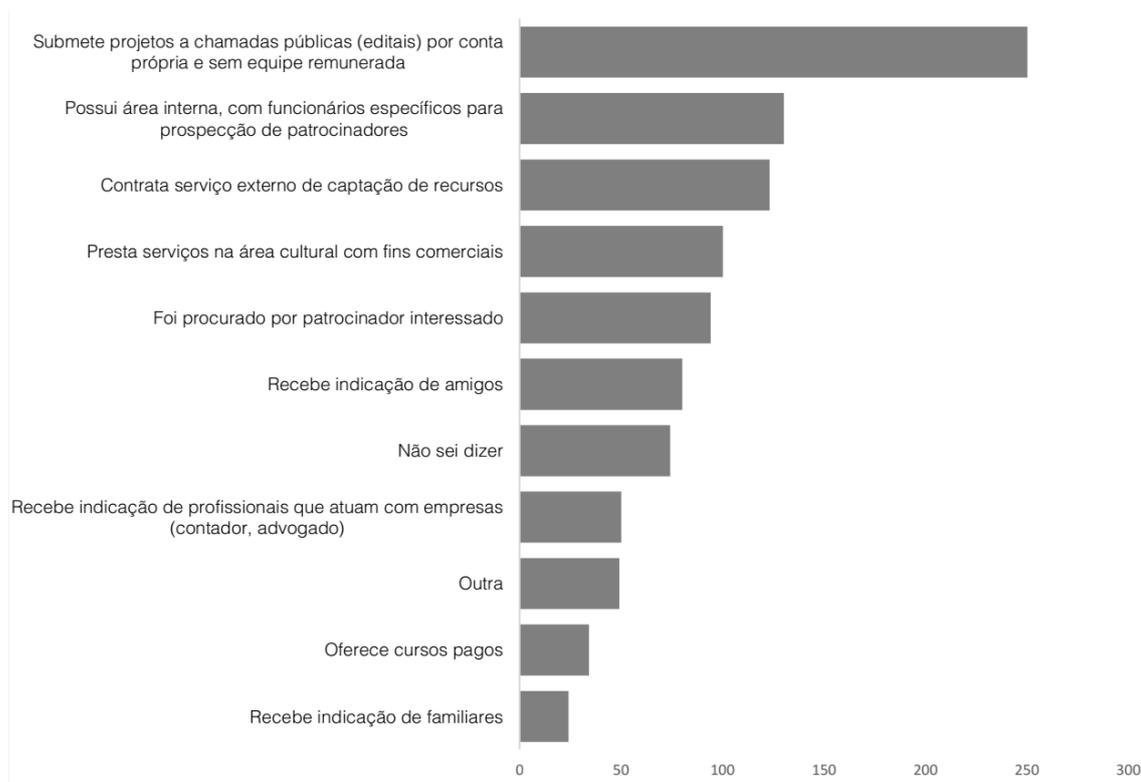
Gráfico 27 - Meios de mobilização de recursos



Fonte: o autor

Perguntados sobre as estratégias adotadas pelas organizações para a mobilização de recursos, metade da amostra respondeu – em linha com as constatações anteriores – que a principal prática é “Submete projetos a chamadas públicas (editais) por conta própria e sem equipe remunerada” (48%). Na ordem decrescente ilustrada pelo gráfico 28, as alternativas “Possui área interna, com funcionários específicos para prospecção de patrocinadores” e “Contrata serviço externo de captação de recursos” correspondem a 25% cada no rol de opções assinaladas, e “Presta serviços na área cultural com fins comerciais” a 19%. A pesquisa procurou saber sobre o peso das redes sociais no levantamento de recursos para atividades culturais e constatou que 15% recebe indicações de amigos, outros 10% contam com a colaboração de profissionais liberais, como advogados e contadores, para estabelecer pontes com os clientes desses, e 5% conta com indicações da própria família. As escolhas neste caso foram cumulativas, podendo ser escolhida mais de uma por cada participante. De um total de 1003 registros, 154 escolhas (15%) apontaram para este tipo de suporte por meio de rede própria.

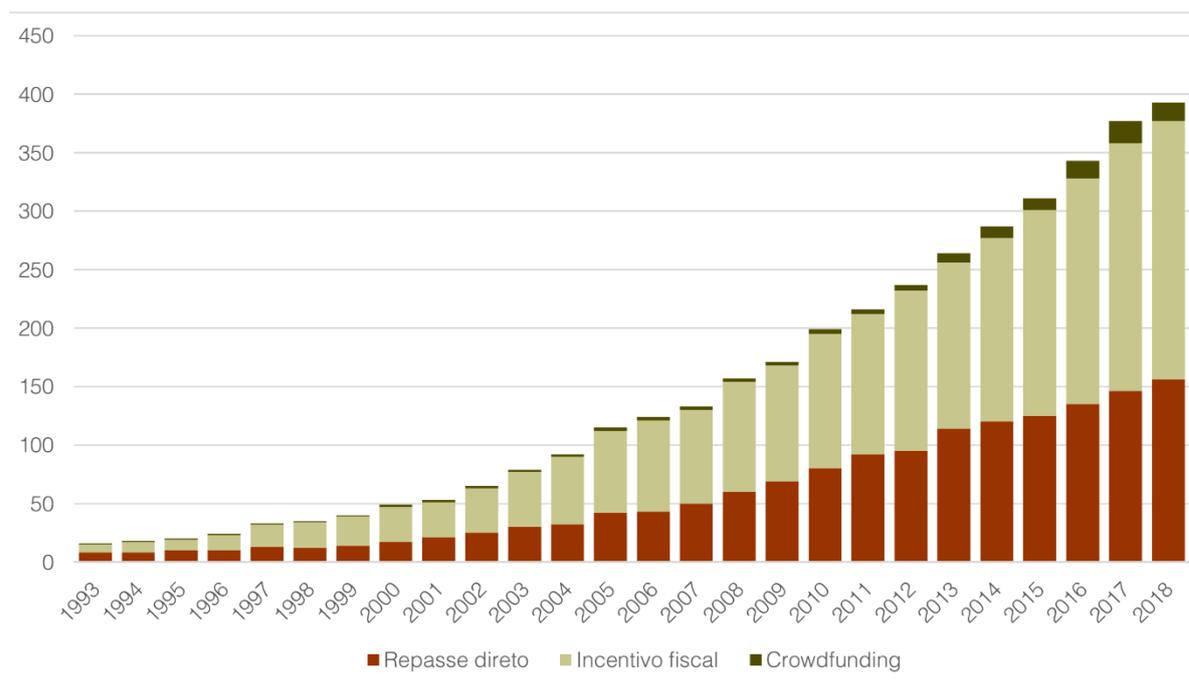
Gráfico 28 - estratégias para a mobilização de recursos



Fonte: o autor

Os participantes foram questionados sobre o desempenho das organizações nas quais trabalham em cada um dos instrumentos de financiamento do mecenato estatal e da mobilização realizada por conta própria. O gráfico 29, evidencia que, entre 1993 e 2018, a quantidade de projetos culturais submetidos só cresceu, em todas as modalidades de apoio. A principal aposta foi nas leis de incentivo existentes em todos os níveis. Tal desempenho pode ser considerado reforçado pelas reformas promovidas ao final dos anos 1990 que visaram estimular o uso da Lei Rouanet, em âmbito federal, seguida pela multiplicação das leis estaduais de incentivos fiscais à cultura durante os anos 2000. Da mesma forma aconteceu com os editais para o repasse direto de recursos. A modalidade de *crowdfunding* existe, pelo menos, desde os anos 2000, com atividades para angariação de fundos por meio de jantares e atividades similares, mas observa o volume de organizações interessadas neste tipo de prática a partir de 2010, com o advento das formas virtuais de arrecadação.

Gráfico 29 - Projetos apresentados pela instituição onde trabalha, por modalidade de fomento

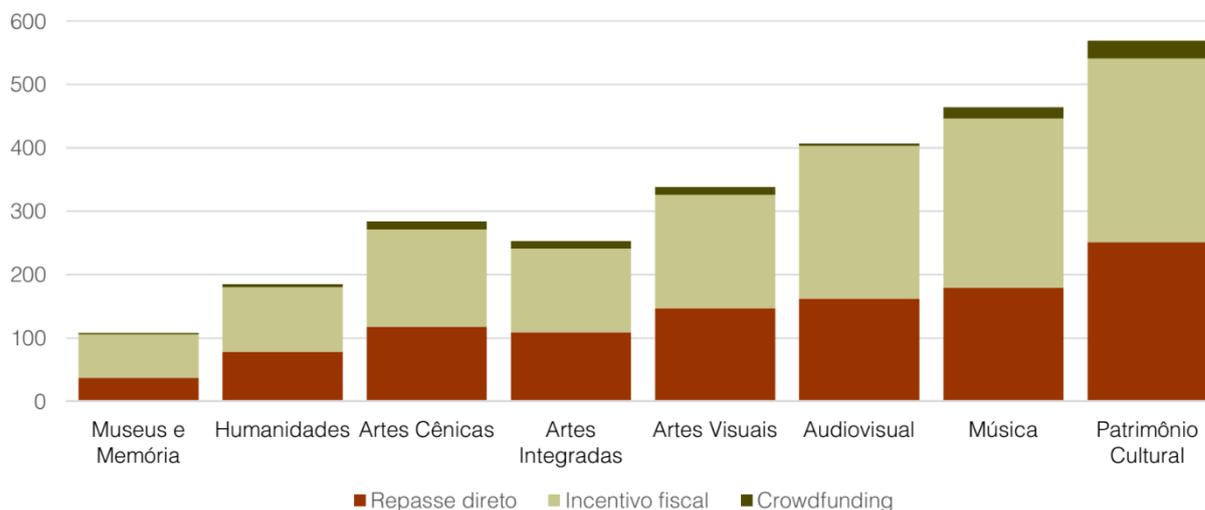


Fonte: o autor

Com base nas expressões culturais legitimadas pelo mecenato estatal, foi perguntado aos participantes quais foram as áreas e segmentos culturais<sup>105</sup> mais contempladas pelos projetos apresentados. No gráfico 30 figura com maior número de projetos a área do "Patrimônio Cultural" (22%), seguida de "Música" (18%), "Audiovisual" (16%), "Artes visuais" (13%), Artes cênicas (11%), "Artes integradas" (10%), "Humanidades" (7%) e "Museus e Memória" (4%).

<sup>105</sup> A nomenclatura "área" e "segmento" é utilizada pela burocracia federal da cultura.

Gráfico 30 - Projetos apresentados, por segmento cultural



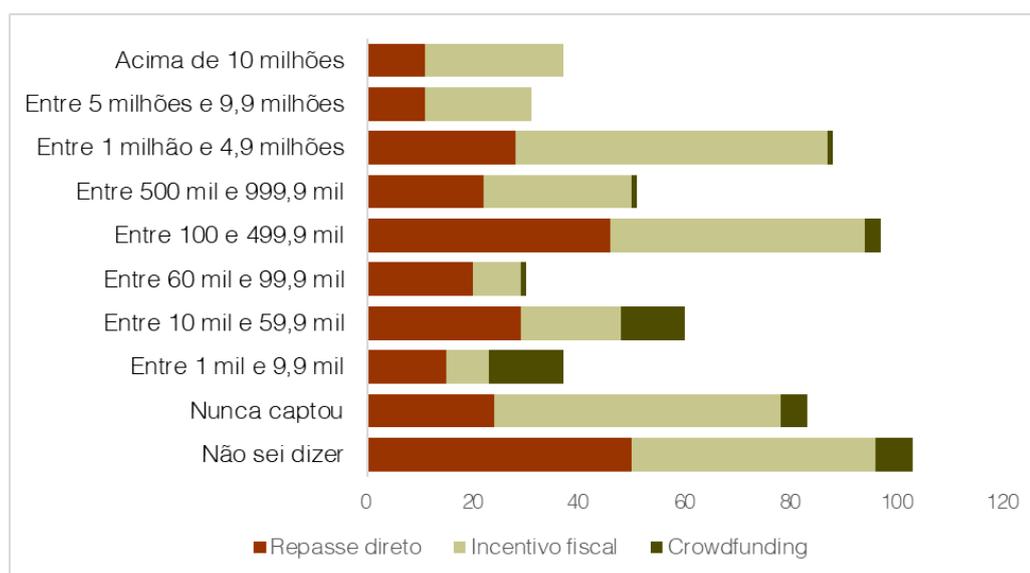
Fonte: o autor

Por fim, buscou-se saber o grau de sucesso alcançado pelas organizações nas quais os participantes trabalham/ trabalharam recentemente, de forma a verificar como, no universo das disputas em torno do capital escasso distribuído pelas políticas de cultura, se posicionavam os membros da amostra. Historicamente, somente 14% dos projetos apresentados à Lei Rouanet, e 34% dos autorizados a buscar os recursos junto a empresas e pessoas físicas, obtém algum sucesso. Percentual semelhante se observa no caso dos repasses diretos, por meio de editais (SIMIS; AMARAL, 2012). Neste sentido, o desempenho entre os participantes se revelou satisfatório, ainda esta seja uma medição da performance das organizações no tipo de fomento (incentivo fiscal federal, estadual e municipal), e não em um instrumento específico.

O gráfico 31 apresenta os resultados pela ordem da legenda, reunindo na base aqueles que não souberam informar e os que informaram nunca ter captado. Subindo, entre os que captaram na faixa “entre 1 mil e 9,9 mil”, a maior parte ocorreu por meio de repasse direto (41%), seguido por crowdfunding (38%) e incentivo fiscal (22%). Na faixa superior, “entre 10 mil e 59,9 mil”, novamente o repasse direto responde por quase a metade (48%) das captações, seguido por incentivos fiscais (32%) e crowdfunding (20%). Na faixa “entre 60 mil e 99,9 mil”, as captações se concentram nos repasses diretos (67%), seguido dos por incentivos fiscais (30%). A modalidade crowdfunding (3%) deste ponto em diante diminuirá ainda mais. Na faixa “entre 100 mil e 499,9 mil”, os repasses diretos e os incentivos fiscais dividirão meio a meio (47% e 49%, respectivamente), seguidos pelo crowdfunding (3%). A faixa “entre 500 mil e 999,9 mil” assiste uma superação por parte do incentivo fiscal, que passa a ser o principal meio de arrecadação (55%), contra repasses diretos (43%) e crowdfunding (2%). Na faixa “entre 1

milhão e 4,9 milhões” o incentivo fiscal torna-se a fonte de captação de recursos mais relevante (67%) seguido por repasses diretos (32%) e crowdfunding (1%). Na faixa “entre 5 milhões e 9,9 milhões” os incentivos fiscais são novamente a principal fonte de captação de recursos (65%), seguido por repasse direto (35%). Por fim, na faixa “Acima de 10 milhões” os recursos são novamente mobilizados por meio de incentivos fiscais (70%), seguido da modalidade repasses diretos em menos de um terço dos casos (30%).

Gráfico 31 - Recursos captados



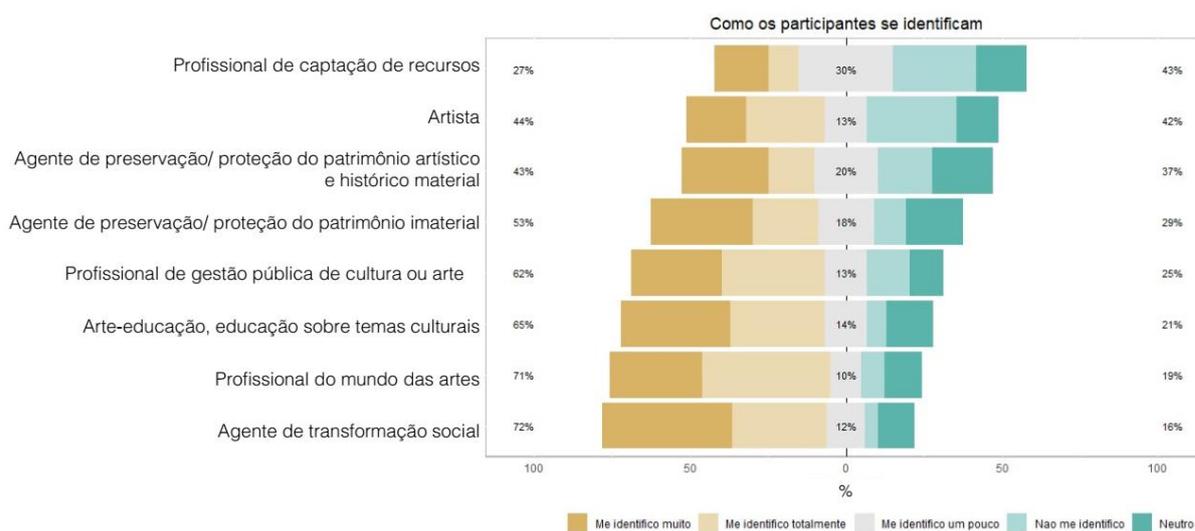
Fonte: o autor

As informações prestadas permitem concluir que os participantes desta pesquisa participam de organizações bem-sucedidas na viabilização das suas atividades, especialmente pela via do mecenato estatal. Neste, fica evidente que até as faixas intermediárias, os editais para repasse direto são a principal forma de financiamento, e que nas faixas mais elevadas os incentivos fiscais despontam como melhores meio de fomento. A modalidade crowdfunding também não demonstrou bom desempenho a partir das faixas intermediárias, sendo mais eficaz em pequenas campanhas de arrecação.

### 3.1.3. Como os participantes se percebem?

O interesse em investigar a forma como os participantes da pesquisa se identificam tem por intuito observar como esses mobilizam categorias que contribuam para um posicionamento delimitado dentro da divisão social do trabalho cultural – onde noções como “elaboração de projetos” e “captação de recursos” parecem ser mais claramente definidas – ou se é preferível associar-se a categorias pouco ou nada definidas, com o intuito de não demarcar posições precisas, por vezes não ocupadas mesmo por esses agentes. O gráfico 32 ilustra como o movimento predominante na amostra se dá em uma direção de associar-se ao termo bastante vago “Agente de transformação social”, seguido de “Profissional do mundo das artes”. À medida que os termos caminham para definições mais precisas, aumentam as escolhas do tipo “Me identifico um pouco” na média e “Não me identifiquei” ou Neutro. Não devem ser descartadas outras possibilidades para tal resultado, mas, ecoando a concepção bourdieusiana sobre o intermediário cultural, encontra-se na amostra uma tendência à auto-identificação *elusiva* do próprio agente, ainda as análises das seções anteriores permitam ver com clareza a natureza do trabalho que esses realizam e as posições que ocupam.

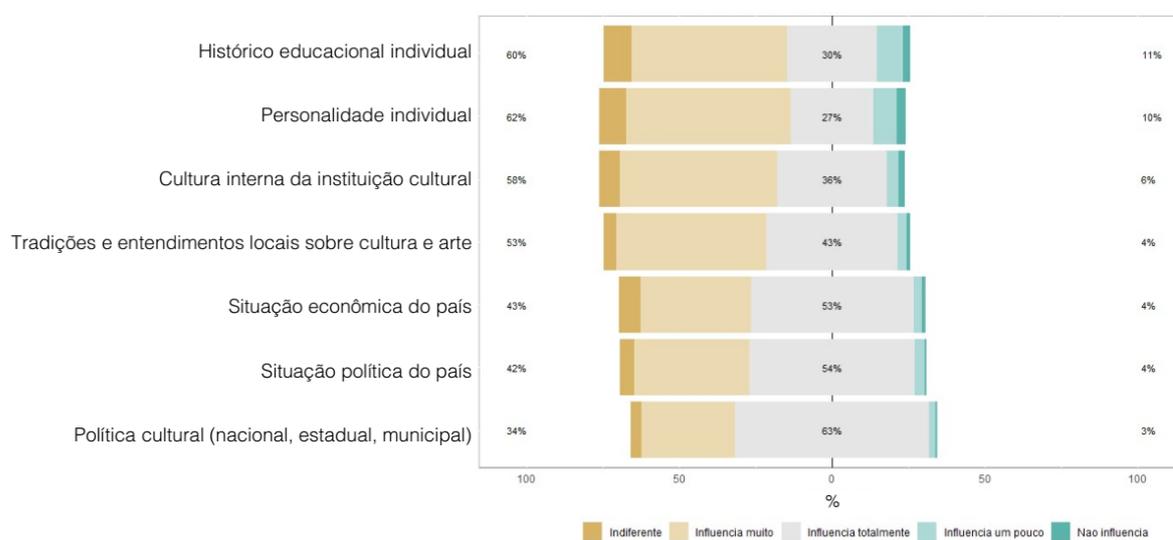
Gráfico 32 - Autoclassificação dos participantes



Fonte: o autor

Quando perguntados a respeito da influência exercida por uma lista de fatores exteriores para a atuação em produção e gestão cultural, percebe-se uma concordância geral quanto à influência parcial ou total de todos os fatores, com ligeiras variações. No conjunto dos “item-likert” representado no gráfico 33 os aspectos externos *estruturais*, com as definições sobre política cultural, as situações econômica e política do país influenciam totalmente a atuação na área, com marcações acima de 50%, ao passo que os aspectos atinentes ao entorno imediato, como histórico educacional individual, personalidade e cultura organizacional, são consideradas apenas muito importantes. Por se tratar de uma amostra com escolaridade média muito elevada, percebe-se que a influência do histórico educacional é assinalada como neutra, pouca ou nenhuma por margens bastante reduzidas.

Gráfico 33 - Condicionantes do trabalho em produção e gestão cultural



Fonte: o autor

Em seguida os participantes foram requisitados a se posicionar quanto à influência que os itens apresentados em uma nova lista teriam sobre a sua própria atuação no setor. Esta segunda lista é mais extensa e foi concebida com a preocupação de coletar aspectos comportamentais concretos, que permitissem vislumbrar a associação ou o afastamento de determinadas práticas. Os resultados dispostos no gráfico 34 formam dois grandes grupos de práticas que serão interpretadas de baixo para cima, a partir das mais reconhecidas às mais repudiadas. Na base do gráfico estão as condições consideradas mais relevantes, como “extremamente importante” e “muito importante” pela maioria dos participantes: “possuir interesse em cultura por conta própria” e “ter a mente aberta”. Essas duas propriedades, o autodidatismo e a predisposição à

aquisição irrestrita de novos conhecimentos, parecem ser os requisitos principais para a atuação no mercado de intermediação cultural no Brasil. Ao mesmo, revelam o interesse da maioria dos participantes em novamente associarem-se a formulações elusivas. Por outro lado, a essas duas asserções segue um grupo de catorze fatores também considerados por mais da metade da amostra como “extremamente importante ou “muito importante”, acompanhados de um crescimento apenas marginal das alternativas “Indiferente”, “pouco importante” e “nada importante”.

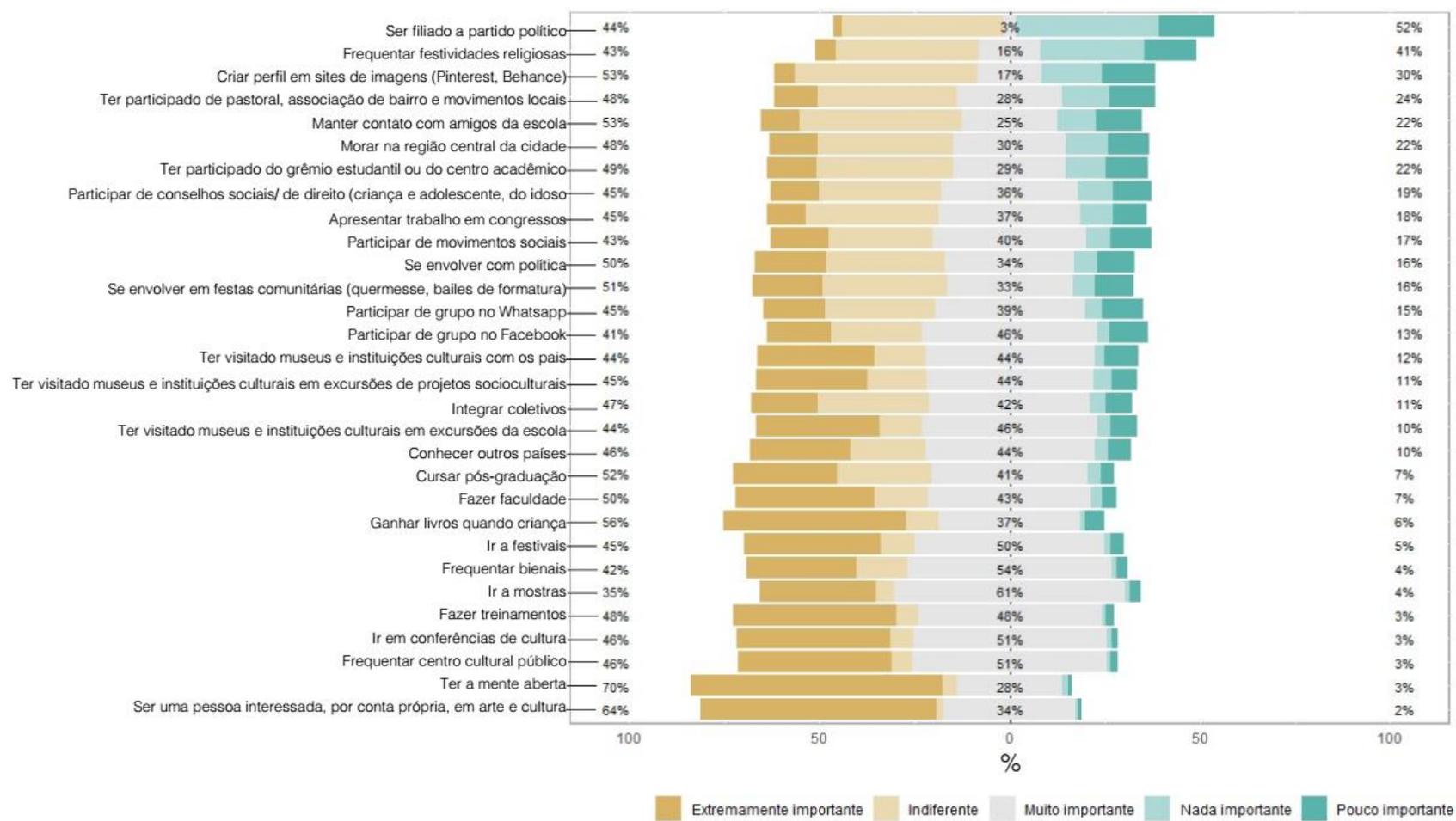
No primeiro grupo *do que importa* para esses agentes são relacionados três modalidades de práticas: culturais, educacionais e uma atividade política. As práticas culturais dizem respeito ao consumo cultural de circuitos legitimados: “frequentar centro cultural público”, “ir a mostras”, “frequentar bienais”, “ir a festivais”; e também enaltece a posse de determinadas experiências durante a socialização na infância: “ganhar livro quando criança”, “ter visitado museu e instituições culturais em excursões da escola”, “ter visitado museus e instituições culturais com os pais”. Dividindo opiniões (a alternativa “indiferente” ultrapassa “extremamente importante”), também figura como prática cultural deste grupo “integrar coletivos”. Neste grupo, em que pese a escolha majoritária do autodidatismo, também não há desconsideração pelo valor das experiências artístico/ culturais durante a infância. Já as práticas educacionais consideradas “extremamente importante” ou “muito importante” pela maioria da amostra incluem, nesta ordem: “fazer treinamentos”, “fazer faculdade” e “cursar pós-graduação”. Neste último caso, a alternativa “indiferente” se coloca ao lado de “extremamente importante”. A atividade política que faz parte deste grupo é “ir a conferências de cultura”, o que não chega a ser uma atividade político-partidária, pendendo mais para um tipo de prática educacional, vez que são espaços de normatização das políticas públicas para o setor. Outra condição reunida neste grupo é “conhecer outros países”.

O conjunto das condições consideradas “pouco importante”, “nada importante” ou “indiferente” tem seu ápice em “ser filiado a partido político” e “frequentar festividades religiosas” no topo do gráfico, e também reúne abaixo outras práticas ligadas a comportamentos/ preferências ao engajamento social. No campo dos comportamentos, são considerados indiferentes, pouco ou nada importantes “criar perfil em sites de imagem (Pinterest, Behance)”, “manter contato com os amigos da escola”, “morar na região central da cidade” e “apresentar trabalho em congresso”. Os ativismos mais claramente repudiados são “ter participado de pastoral, associação de bairro e movimentos locais”, “ter participado de grêmios estudantil ou do centro acadêmico”, “participar de conselhos sociais/ de direito (crianças e adolescente, do idoso)”. Uma faixa intermediária se estabelece ao centro do gráfico entre as

condições “participar de movimentos sociais”, “se envolver com política”, “se envolver em festas comunitárias (quermesse, bailes de formatura)” “participar de grupo no Whatsapp” e “participar de grupo no Facebook”. Nesses, é possível ver uma distribuição equitativa das alternativas. Além de práticas específicas que os agentes não conseguiram interpretar como parte da sua atividade (criar perfil em site de imagem, por exemplo), percebe-se uma abertura discreta para a prática política, desde que não nomeada ou especificada.

A leitura do conjunto revela uma tendência ao comportamento evasivo por parte dos agentes da amostra, no sentido de evitarem associar-se com atuações muito concretas. Ao mesmo tempo que, na pergunta anterior, com opções mais amplas, a situação política do país é considerada muito influente nos rumos do setor, a vivência política dos agentes deixa de sê-lo, não encontra práticas por onde se materializar, com exceção do valor conferido à conferência de cultura, única atividade com a qual vale se associar abertamente. Também não deve ser descartado certo empenho performativo por parte dos participantes em se fazerem ser vistos pela pesquisa a partir de sua associação com práticas e comportamentos habitualmente associados à boa vontade cultural.

Gráfico 34 - Condicionantes pessoais para atuar em produção e gestão cultural



Fonte: o autor

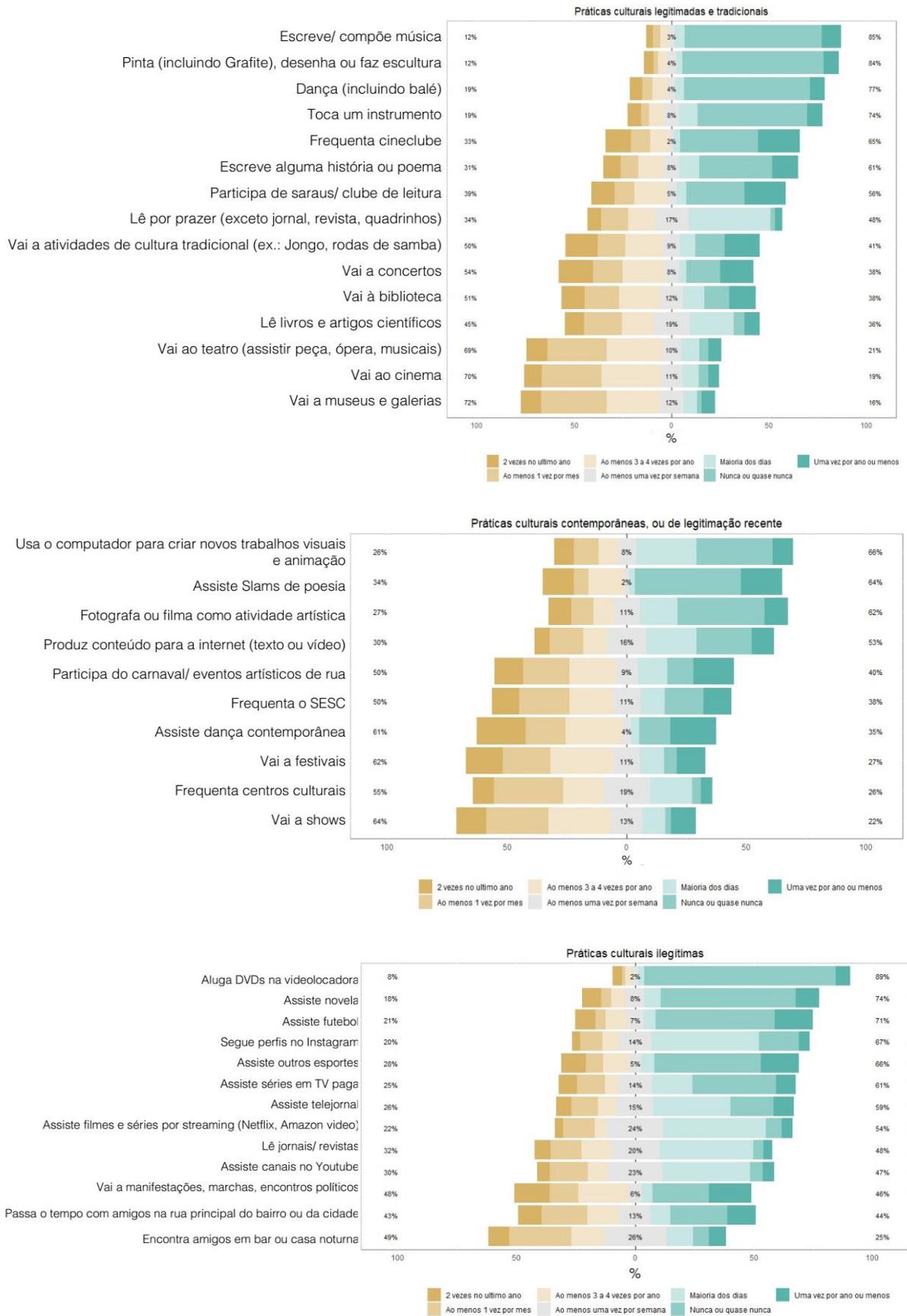
As práticas culturais dos participantes da pesquisa foram observadas a partir da frequência assinalada pelos mesmos dentro de uma escala tipo-likert, em sequência linear de sete pontos entre a menor frequência (“nunca/ quase nunca”) e a maior frequência (“maioria dos dias”). No gráfico 35, o primeiro grupo analisado, das práticas culturais legítimas e tradicionais, revela uma maior tendência ao consumo de cultura nos espaços de arte legítima do que no próprio lar. Foi registrada uma baixíssima frequência da prática artística entre os membros da amostra em atividades como “Escreve/ compõe música”, “pinta (incluindo Grafite), desenha ou faz escultura”, “Dança (incluindo balé)”, “Toca um instrumento”. Outras, como “Frequenta cineclubes”, “Escreve alguma história ou poema” e “Participa de saraus/ clube de leitura” registraram frequências igualmente baixas. Em sentido inverso, a leitura por prazer “(exceto jornal, revista, quadrinhos)” foi assinalada como prática diária por quase a metade da amostra. As atividades que envolvem ida a espaços culturais legitimados (“Vai a concertos”, “Vai à biblioteca”, “Lê livros e artigos científicos”, “Vai ao teatro (assistir peça, ópera, musicais)”, “Vai ao cinema”, “Vai a museus e galerias”) se dividem, na maioria dos casos, entre idas mensais, trimestrais e semestrais. A ida a atividades de cultura tradicional (ex.: Jongo, rodas de samba) também registrou maior frequência em períodos mais dilatados.

O grupo das práticas culturais contemporâneas, ou de legitimação recente, apresentam taxas de frequência razoável entre os participantes. A prática mais declassificada é “Assistir slams de poesia”. Outras, como “Usar computador para criar novos trabalhos visuais e animação”, “Fotografa ou filma como atividade artística” e “Produz conteúdo para a internet (texto ou vídeo)” também são práticas pouco frequentes. Novamente, as práticas que envolvem idas aos centros culturais modernos e casas de espetáculo mobilizam mais os participantes (“Frequenta o SESC”, “Assiste dança contemporânea”, “Vai a festivais”, “Frequenta centros culturais” e “Vai a shows”) divididas, como no grupo anterior, entre idas mensais, trimestrais e semestrais. O terceiro grupo, das práticas ilegítimas, reúnem os repúdios e as práticas diárias mais acentuadas. A prática mais desclassificada é a locação de “DVDs em videolocadora”. Tal comportamento era previsível em razão das substituições tecnológicas trazidas pela internet e a pergunta, em si, foi considerada muito mais uma “pergunta de controle” para assegurar que as respostas não estivessem todas sendo oferecidas de maneira aleatória pelos participantes. Com efeito, esta é uma prática banida, resistindo como prática residual de 8% da amostra. Da mesma maneira, todas as formas de programa televisivo são repudiados por um contingente de 60% a 74% (“Assiste novela”, “Assiste futebol”, “Assiste outros esportes”, “Assiste séries em TV paga”). A única exceção é “Assistir telejornal”, que merece audiência parcial na “maioria dos dias” e em períodos espaçados. As práticas baseadas na internet gozam de total prestígio como

atividades da “maioria dos dias” (“Assiste filmes ou séries por *streaming* – Netflix, Amazon Video”, “Segue perfis nos Instagram”, “Assiste canais no Youtube”) ao lado de “Lê jornais/revistas”. A prática mais recorrente na frequência “Ao menos uma vez por semana” é encontrar com amigos “em bar ou casa noturna”. As práticas deste grupo com frequência de média para baixa são as idas a “manifestações, marchas, encontros políticos” e “Passa o tempo com amigos na rua principal do bairro ou da cidade”.

A mensuração do tempo dedicado a determinadas práticas em função de outras permitiu, como pretendeu a pesquisa, “cercar” os espaços para os quais o público desta pesquisa se desloca e para os quais não vai. A noção de pessoa cultivada a partir da ida periódica a programações em equipamentos de arte legítima, mas que não corporifica a relação com a arte no ambiente doméstico para além da leitura, confere maior materialidade à definição autoidada enunciada pelos participantes a respeito de suas atuações. Por outro lado, a “mente aberta” requerida pelos mesmos não encontra maior lastro no que diz respeito ao consumo cultural, limitado à adesão aos circuitos de circulação das expressões culturais já consagradas. No entanto, tal destrinchamento requer um mapeamento mais detalhado sobre o conteúdo das práticas (quais são os gêneros consumidos), que não foi possível de ser realizado neste momento. Da mesma forma, é importante ponderar que o perfil médio que essas medições permitiram estabelecer guarda outras nuances entre grupos e subgrupos de intermediários culturais possíveis de serem observados pela frequência com a qual se dedica a cada item.

Gráfico 35 - Práticas culturais



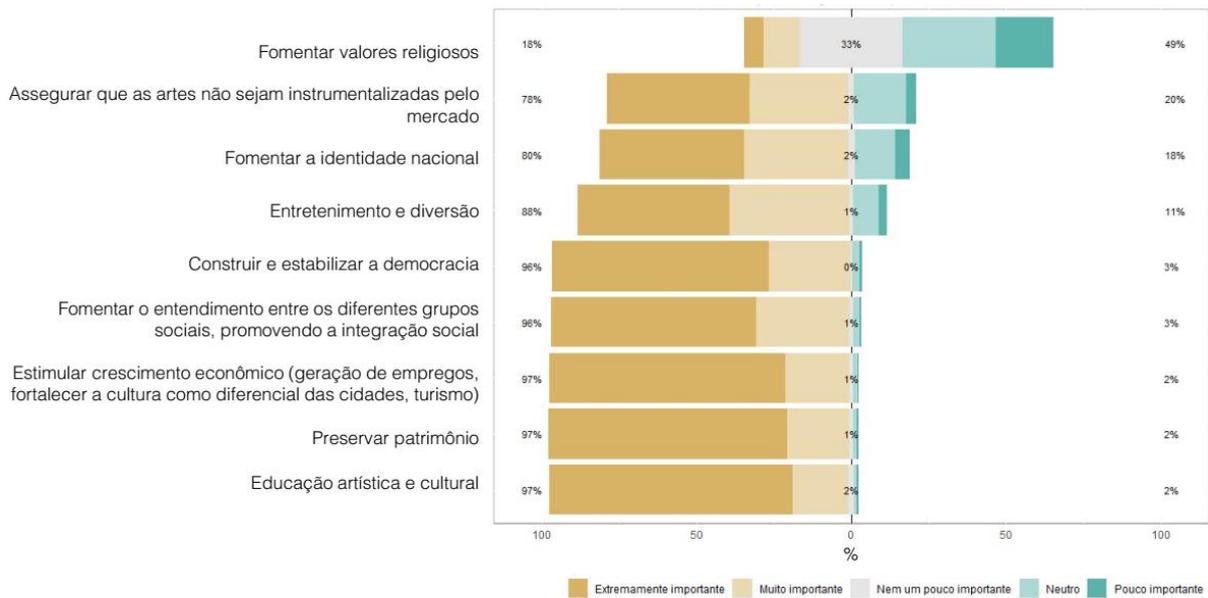
Fonte: o autor

Sob diferentes aspectos, as políticas de cultura desempenham um papel central na organização deste mercado. Este último bloco do survey *Perfis dos produtores e gestores culturais do Brasil* registrou as impressões da amostra com 517 participantes a respeito deste tema. O primeiro procedimento foi coletar as preferências a respeito das finalidades desejáveis para uma política cultural. O segundo procedimento foi identificar as associações ou negações a sentenças sobre as políticas de cultura. Da mesma forma como se procedeu na análise dos condições para se atuar na área, o primeiro conjunto de opções trata das finalidades de uma política cultural em termos mais amplos, ao passo que o segundo conjunto de questões pretende medir a associação pessoal do participante ao discurso exposto. Em ambos os casos a pesquisa pretende verificar as preferências dos participantes a respeito das diferentes agendas sobre a ação do Estado na cultura revisadas na Capítulo 1 desta tese.

O gráfico 36 permite observar que, quando os respondentes foram perguntados sobre as suas preferências por determinadas agendas para a política cultural de um país, esses registraram suas impressões com grande adesão, na maior parte dos casos. A única finalidade recusada foi a adoção de políticas destinadas a “Fomentar valores religiosos”. A taxa de rejeição (“pouco importante”, “nem um pouco importante”) e de neutralidade totalizaram 82% da amostra. Um grupo variado de temas foi avaliado como “extremamente importante” e “muito importante” sem reservas (“Fomentar o entendimento entre os diferentes grupos sociais, promovendo a integração social”, “Construir e estabilizar a democracia”, “Educação artística e cultural”, “Estimular crescimento econômico (geração de empregos, fortalecer a cultura como diferencial das cidades, turismo)”, “Preservar patrimônio”). Já nos casos “Assegurar que as artes não sejam instrumentalizadas pelo mercado”, “Fomentar a identidade nacional” e “Entretenimento e diversão”, figuraram ao lado da aprovação elevada alguns pequenos percentuais de neutralidade (20%, 18% e 11%, respectivamente).

De forma geral, as preferências apontam para uma abertura indiscriminada às diferentes direções das políticas de cultura, com excessão demarcada às questões religiosas. Aqui, parece ser correto relacionar tal repúdio à avaliação de que tal tipo de política representaria riscos de cerceamento das liberdades de pensamento e religião. Todavia, é importante identificar que tal repúdio derivaria das profissões de fé dos próprios participantes já dimensionadas como essencialmente antireligiosas. Desta forma, o repúdio a esse tema no âmbito das políticas vocaliza repúdios que já se encontram incorporados ao modo de vida dos participantes desta pesquisa.

Gráfico 36 - Preferências a respeito da política cultural



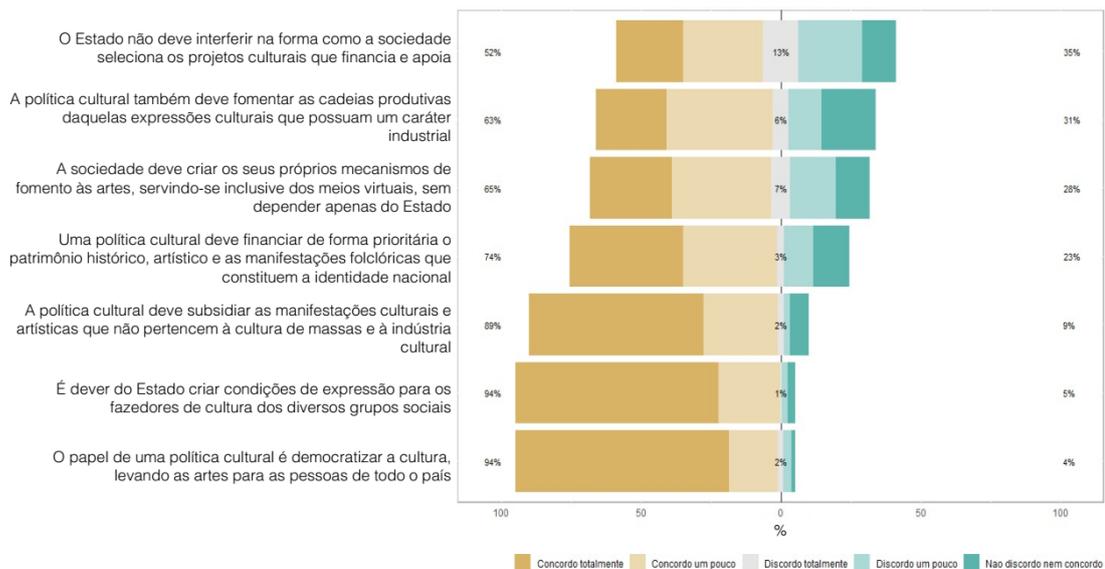
Fonte: o autor

O levantamento seguinte procurou mapear a adesão a enunciados sobre política cultural. Essas sentenças não foram localizadas em pessoas reais, mas construídas a partir das diferentes agendas e disputas em torno da cultura legítima que foram analisadas no capítulo 1 deste trabalho. Ao contrário da adesão praticamente irrestrita na análise anterior, o gráfico 37 aponta para associações mais matizadas entre os que “concordam totalmente” e aqueles que concordam ou discordam um pouco.

Uma preferência essencialmente liberal, que apregoa o afastamento do Estado da dinâmica pela qual a sociedade escolhe os projetos culturais que financia e apoia, encontra eco entre os participantes que assinalam a opção “concordo um pouco”, seguidos por uma faixa maior de participantes que “discordam totalmente” (13%) ou “discordam um pouco”. Esta asserção recebe a menor frequência de “concordo totalmente” de todas as sentenças. A sentença seguinte “A política cultural também deve fomentar as cadeias produtivas daquelas expressões culturais que possuam um caráter industrial” obtém maior adesão, aumentando a faixa de “concordo um pouco” e de “não discordo nem discordo”. Aqui estão evocadas as velhas guerras entre as políticas de cultura para fazer frente à cultura de massa, que levou ao surgimento dos sistemas paralelos de TVs educativas e evitar que o Estado, por meio da cultura, financiasse nos anos 1960 e mesmo antes os grupos nascentes de *mass media*. Por outro lado, em tal asserção contém a noção de que as manifestações industriais, como o cinema, devem ser fomentados pelo Estado.

Outro enunciado liberalizante que convoca a sociedade a criar meios de fomento “A sociedade deve criar os seus próprios mecanismos de fomento às artes, inclusive virtuais, sem depender apenas do Estado “ é visto com maior simpatia pelos participantes, com 65% da amostra assinalando concordar um pouco ou totalmente. Tal movimento, em linha com o desempenho das organizações culturais onde trabalhavam os participantes, evidencia o papel crescente que esses modos de arrecadação privada, como o *crowdfunding*, exercerá no fomento à cultura. Por outro lado, crescem para patamares de 74% e 89% os apoios à ação forte do Estado no “combate à cultura de massas” e no fomento à “identidade nacional”, de forma alinhada às agendas dos períodos autoritários, e beira à totalidade o apoio à políticas que ecoem o velho corporativismo benevolente iniciado por Paschoal Carlos Magno nos anos 1950 de “democratização da cultura”, seguido com igual grau de preferência pela nova perspectiva da “democracia cultural” que ganhou espaço na agenda global da cultura a partir dos anos 2000 com as convenções da UNESCO igualmente observadas no Capítulo 1. Ambas as alternativas registram manifestações de “concordo totalmente” e “concordo um pouco” na faixa de 94% dos participantes. A figura dos empreendedores sociais/ culturais que desponta neste estudo parece estabelecer um elo importante entre essas duas concepções, por meio de seus projetos destinados a melhorar as condições culturais locais, tanto por meio da habilitação dos *culture makers* existentes como pela ampliação da oferta cultural de arte legítima em localidades desprovidas.

Gráfico 37 - Preferências sobre as agendas da política cultural



Fonte: o autor

A caracterização dos produtores e gestores culturais brasileiros pretendida com esta pesquisa revelou nuances a respeito deste agente em suas propriedades sociais, familiares, e também em relação às suas práticas, estratégias, preferências e valores. Deste estudo emerge uma espécie de profissional, na sua maioria mulheres, altamente escolarizado e unido pelos cursos das humanidades a partir de suas origens sociais diversas. Além do papel de exclusão das mulheres de determinadas profissões – fenômeno não estudado neste levantamento – percebem-se dinâmicas familiares dedicadas a evitar o descenso social ou, ao contrário, buscar formas paralelas de ascensão pela via do estudo, que parecem impulsionar a forte participação feminina nestas carreiras. Em uma atuação viabilizada pelo recrutamento por parte de outras pessoas da área e pelo auto-empresendedorismo, este agente encontra no mecenato estatal o principal meio de mobilizar seu capital intelectual na formulação de projetos e na disputa em editais públicos e no mercado dos incentivos fiscais. Vendo a si próprio como um agente de transformação social pouco delimitado, o produtor e gestor cultural não deixa de desempenhar funções que foram se tornando mais claramente definidas dentro deste universo. Como Dubois também identifica na cena francesa contemporânea, este é um agente que, após as experiências de grande desemprego nos anos 1990, adquiriu maior pragmatismo em sua ação, assimilando rotinizações que conferiram a essa área uma racionalidade de administração combinada às aspirações pessoais (DUBOIS, p. 88).

Entusiastas do autodidatismo e de certa abertura de espírito, os produtores e gestores culturais brasileiros restringem-se com frequência ao consumo cultural de arte legitimada nos circuitos consagrados, tradicionais contemporâneos, ao mesmo tempo em que consome intensamente as novas soluções tecnológicas, mas sem creditar a este ambiente papel relevante na sua atuação profissional. As preferências normativas em relação à ação do Estado demonstram uma filiação desses agentes às agendas culturais definidas ao longo do século XX e início do XXI.

Na próxima seção será desenvolvida uma Análise de Correspondência Múltipla deste universo pesquisado, com o intuito de descobrir como este perfil médio do produtor e gestor cultural se distingue internamente dentro do espaço social da intermediação cultural.

### 3.2. Práticas culturais e distinção entre produtores e gestores culturais

O perfil do produtor e gestor cultural brasileiro nasce do encontro e combinação entre indivíduos de diferentes trajetórias. Como a natureza desta atividade tende a evitar classificações rígidas, termina por ser produzida a impressão segundo a qual todos os que se tornam intermediários culturais passam a ter um domínio sobre a sua própria classificação e correspondente posicionamento dentro deste campo. É possível que, em termos discursivos, tais estratégias sejam de fato mais viáveis no meio da produção e gestão cultural do que a outras áreas com cadeias produtivas mais estruturadas. Por outro lado, é mister da sociologia lançar luz para a apropriação desigual dos capitais envolvidos, invariavelmente escassos, mesmo em um caso como este, restituindo pela análise das práticas os processos de produção e reprodução dessas desigualdades. Com isso, ganha especial importância o olhar sobre elementos em geral considerados marginais na organização dos modos de vida.

Nesta seção será procedida uma nova análise dos resultados descritos e previamente discutidos na seção anterior, de forma a entender como os participantes da pesquisa Perfis dos produtores e gestores culturais do Brasil se distinguem internamente dentro do espaço social da intermediação cultural. Para tal exercício, como explicado no capítulo 2 desta tese, será realizada uma Análise de Correspondência Múltipla (ACM) com o propósito de produzir uma cartografia das posições desses agentes, ilustrando por meio de uma visualização geométrica o nível de proximidade e complementaridade, ou distanciamento e oposição entre os diferentes agentes estudados neste trabalho. O objeto desta observação são as predisposições identificadas em relação ao gosto dos participantes que, como justificado na parte que trata da metodologia desta pesquisa, é uma propriedade social dos agentes pouco sujeita à manipulação empreendida pelos discursos. Diferentes estudos, a começar com *A Distinção* (BOURDIEU, Op. cit.) que inaugura as análises do gênero, demonstram como em configurações sociais diversas o *asco* manifesto por seus membros em relação às práticas que não se alinham aos sistemas de gosto dominante opera as agregações e as segregações entre os indivíduos. A realização da ACM permite ver como as demais esferas da vida social caminham juntas nessas dinâmicas provocadas pelas “diferenças de gosto”. Mesmo nos dias atuais, quando novas abordagens defendem a superação deste tipo de distinção, em razão da ação de processos globais que obtiveram sucesso em remodelar as práticas culturais em diferentes países, tal análise baseada no gosto ainda se faz relevante para lançar luz sobre as hierarquias (DUVAL, 2019, Op. cit.) que sempre serão formadas, independentes dos termos nos quais os sistemas de gosto operem.

No caso em análise, seguindo algumas das recomendações de Klüger (Op. cit., p. 73), a realização da ACM percorreu etapas preliminares para a preparação dos dados. A primeira foi a de excluir as 23 questões de múltipla escolha que aceitavam mais de uma opção, a saber:

- Setor de atuação
- Subáreas da cultura onde atuou como profissional
- Funções desempenhadas como profissional
- Lugares onde atuou profissionalmente
- Subáreas da cultura onde atuou como voluntário
- Funções desempenhadas de forma voluntária
- Lugares onde atuou voluntariamente
- Possui outros familiares que atuam na área da cultura?
- As atividades culturais são fomentadas por
- A instituição tentou captar recursos por meio de repasse direto do Estado ou através de incentivos fiscais?
- Em quais anos buscou recursos por meio de repasses diretos
- Segmento do projeto cultural financiado por repasses diretos
- Selecione as políticas de editais pelas quais buscou recursos
- Em quais anos buscou recursos por meio de incentivos fiscais
- Segmento do projeto cultural financiado por incentivos fiscais
- Selecione as políticas de incentivos fiscais à cultura pelas quais buscou recursos
- Em quais anos buscou recursos por meio de crowdfunding/ arrecadações
- Segmento do projeto cultural financiado por crowdfunding/ arrecadações
- Selecione as formas de crowdfunding/ arrecadações adotadas
- A estratégia de mobilização de recursos ocorre por
- Qual tipo de formação
- Tipo de experiência
- Continente onde acumulou experiência

Igualmente, foram excluídos outros 27 campos de respostas descritivas, como “comente sobre esta outra área”, “Especifique” (18 casos), “Nome do curso (da área)” (6 casos), “Ocupação principal da mãe” e “Ocupação principal do pai”.

O passo seguinte foi a realização de testes preliminares que permitiram a recategorização de algumas das respostas prestadas pelos participantes, no sentido de reduzir a quantidade das modalidades visualizadas.<sup>106</sup> O único caso de modificação foi nas 7 frequências de consumo cultural, reduzidas para 3 (Tabela 16).

Tabela 16 - modalidades recodificadas

Variável	Modalidades atuais	Modalidades recodificadas
3 - Hábitos culturais. Com qual frequência você realiza essas atividades?	1) Nunca/ quase nunca	Frequência baixa ou nula
	2) Uma vez por ano ou menos	
	3) 2 vezes no último ano	Frequência intermediária
	4) Ao menos 3 a 4 vezes por ano	
	5) Ao menos 1 vez por mês	Frequência alta
	6) Ao menos uma vez por semana	
	7) Maioria dos dias	

Fonte: o autor

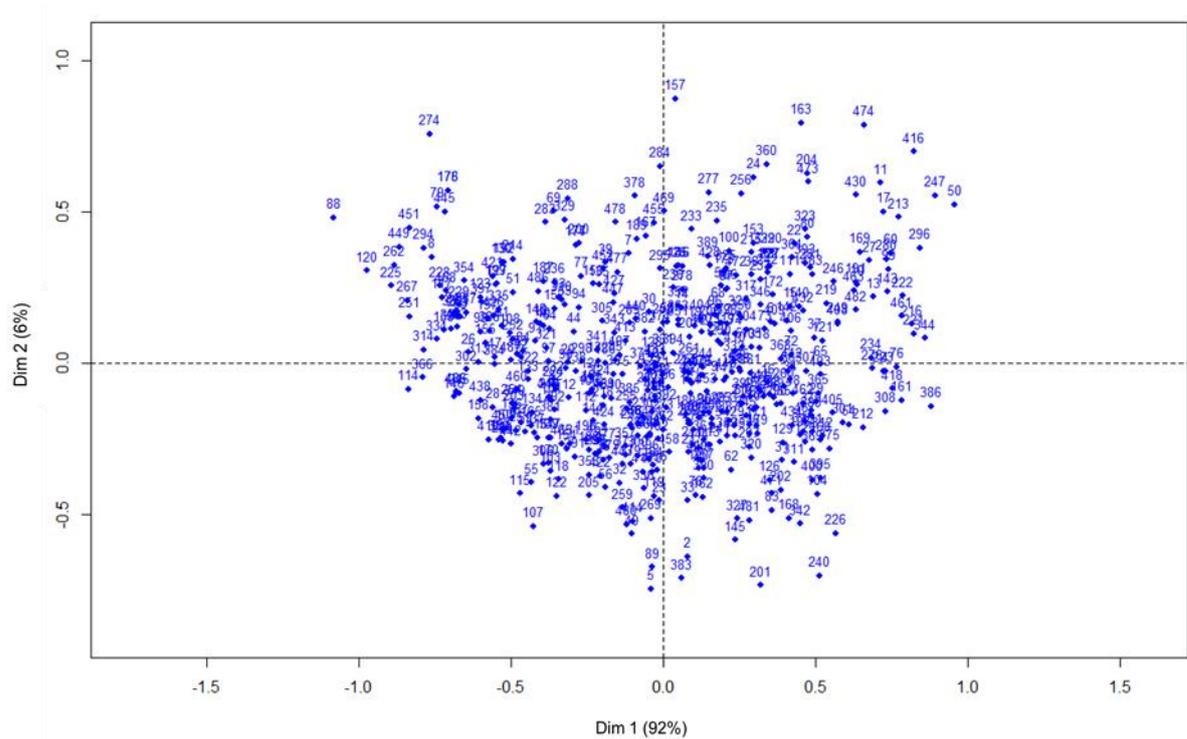
A etapa seguinte, com base na discussão desenvolvida e nas premissas teórico-metodológicas do trabalho, definiu-se as práticas culturais apresentadas aos participantes do survey como *variáveis ativas*<sup>107</sup> e todas as demais como *variáveis suplementares*. Após a geração de uma primeira ACM verificou-se que 29 agentes estressavam os limites do espaço social em direções discrepantes, diminuindo a visualização dos eixos principais, e foram excluídos. Com isso, chegou-se à visualização ilustrada pelo gráfico 38 e a análise apresentada nesta tese foi realizada a partir da observação de 488 casos. Em relação aos eixos, com a aplicação de um fator de correção no cálculo dos *Eigenvalues* gerados pelo programa FactoMineR, confirmou-se que os eixos 1 e 2 eram representativos do espaço social projetado<sup>108</sup>. Este corte sobre os eixos 1 e 2 também foi dado pela análise hierárquica da ACM, que permite uma visualização tridimensional da cartografia projetada.

<sup>106</sup> Como explicado no capítulo 2, “modalidade” é o termo que denomina as opções de resposta que aparecerão agregadas e segregadas na nuvem de pontos gerada.

<sup>107</sup> Variáveis ativas são as principais variáveis (questões) – e suas respectivas modalidades (respostas) mobilizadas para a construção do espaço social possível de ser visualizado pela Análise de Correspondência Múltipla (ACM). As demais variáveis de um questionário podem ser mobilizadas em um momento seguinte na condição de *suplementares*, cuja disposição no espaço social enriquece a análise das correlações, respeitando-se a proporcionalidade dos eixos previamente traçados com as variáveis ativas (LE ROUX; ROUANET, 2010; KLÜGER, 2018; BERTONCELO, 2019).

<sup>108</sup> Com a adição da fórmula  $=(Eigenvalue-0,1)^2$  o Eixo 1 passou a representar 92% da amostra selecionada e o Eixo 2 outros 6%. Sou especialmente grato a Marcello Giovanni Pocai Stella pelos esclarecimentos. As taxas originais e as modificadas se encontram em anexo.

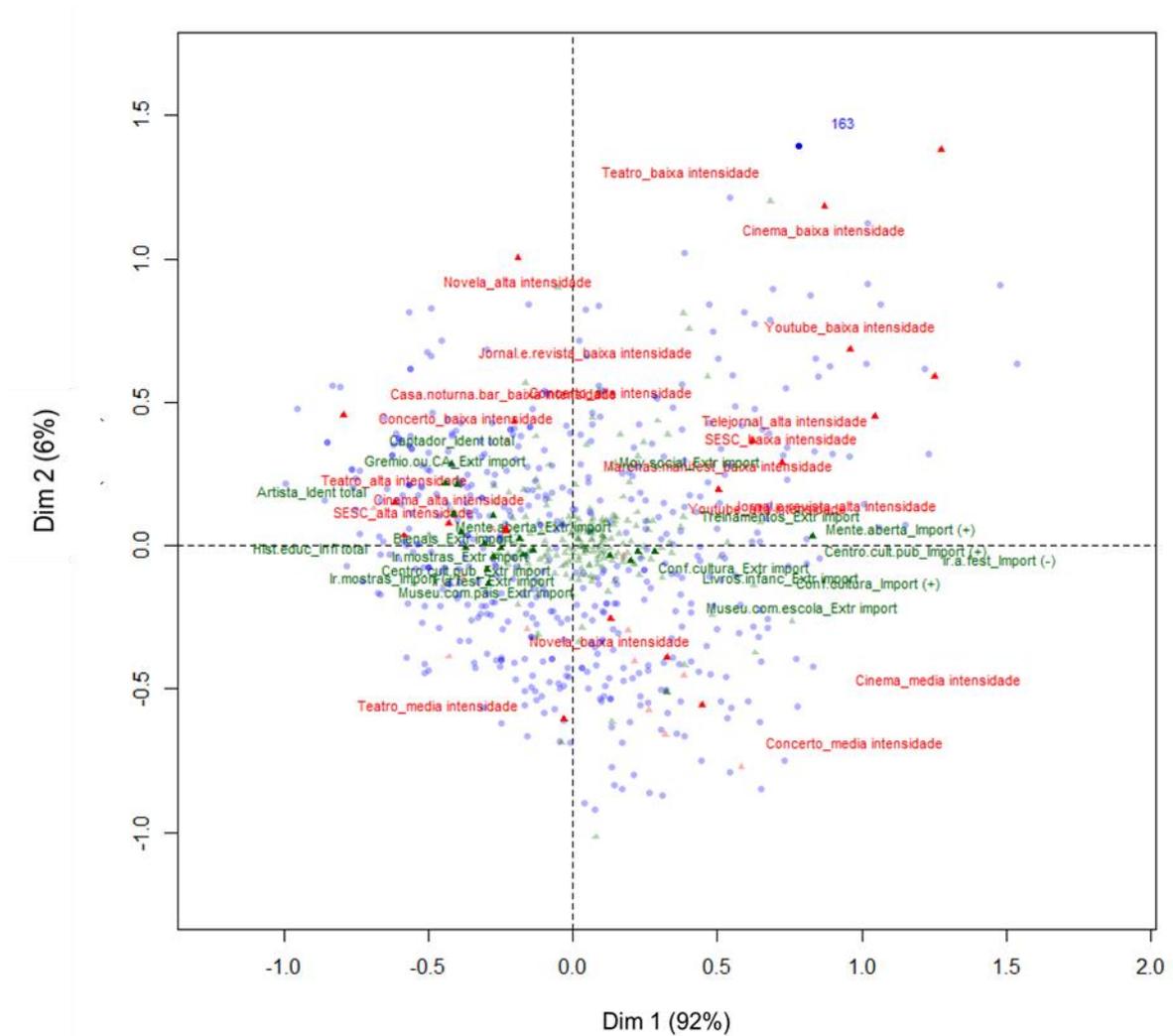
Gráfico 38 - Nuvem de agentes redimensionada



Fonte: o autor

O gráfico inicial da Análise de Correspondência Múltipla foi gerado a partir dos 40 registros de maior significância para a construção do espaço sociais. Esta redução na quantidade de pontos tem o propósito de contribuir com a melhor visualização dos resultados. O Eixo 1, horizontal, agrega o maior volume de modalidades. À esquerda e acima deste eixo estão reunidas, na cor vermelha, as práticas culturais desempenhadas com maior intensidade. À medida que os agentes se distribuem abaixo deste eixo e para o lado direito, as intensidades e valores tendem a diminuir. O gráfico 39 também demonstra que as variáveis suplementares, na cor verde, apesar de menos separadas neste espaço, em comparação com as variáveis ativas, se organizam com a mesma tendência de agregação. À esquerda estão as modalidades mais intensas ou de maior valor relacionadas ao perfil dos agentes, bem como à sua atuação na área e às suas preferências.

Gráfico 39 - Análise de Correspondência Múltipla (var ativas, supl e indivíduos)



Fonte: o autor

A demonstração geométrica das distâncias entre os agentes em cada uma das práticas culturais (variáveis ativas) se encontra disponível no Anexo VI desta tese. A seguir é apresentado de maneira isolada o mapa de cada um dos grupos de variáveis, tanto das ativas (práticas culturais), como das suplementares (dados de perfil, formação, posição ocupacional, autopercepção dos agentes, posições sobre a influência de fatores externos, condições para a própria atuação, preferências a respeito de política cultural). O intuito da desconstrução é permitir a visualização das dispersões em cada caso, bem como a concentração espacial de determinadas modalidades, que as torna potencialmente homólogas. A leitura da esquerda para a direita dos gráficos 40 a 46 permite compreender quais são essas variáveis mais próximas e mais distantes umas das outras dentro desse espaço social, e como essas disposições tendem a recompensar ou punir os perfis que demonstram maior ou menor afinidade com elas.

Gráfico 40 - Práticas culturais

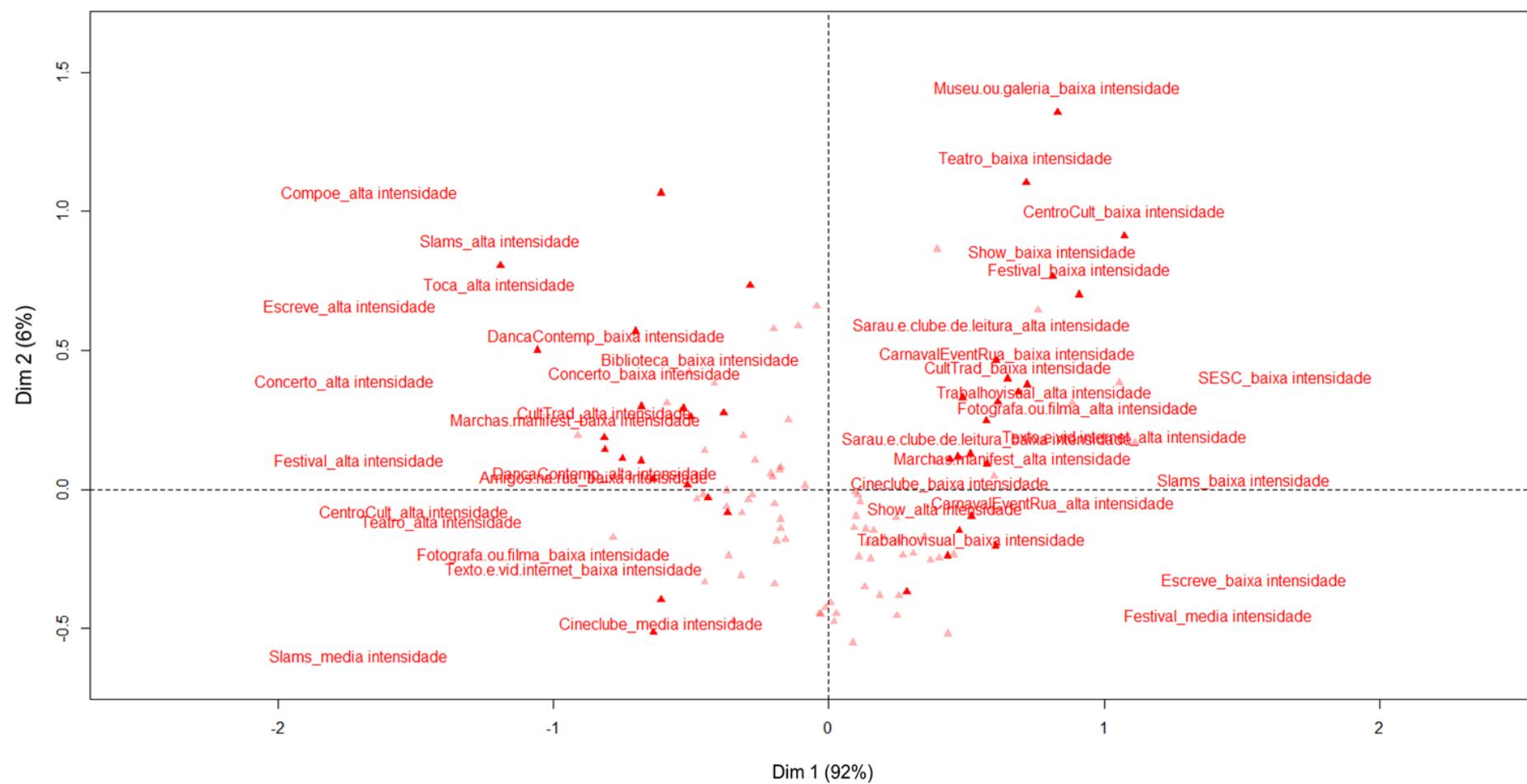
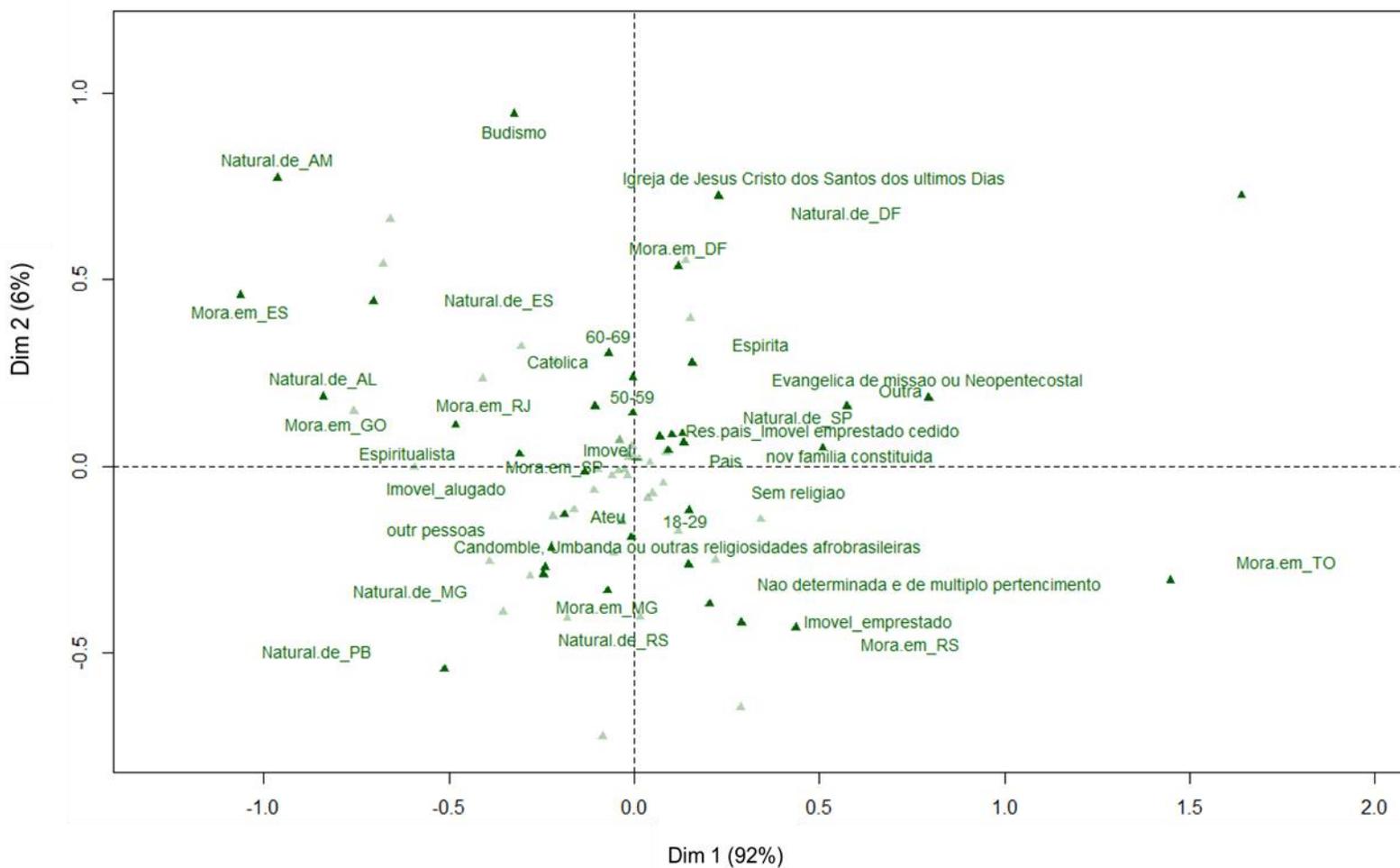


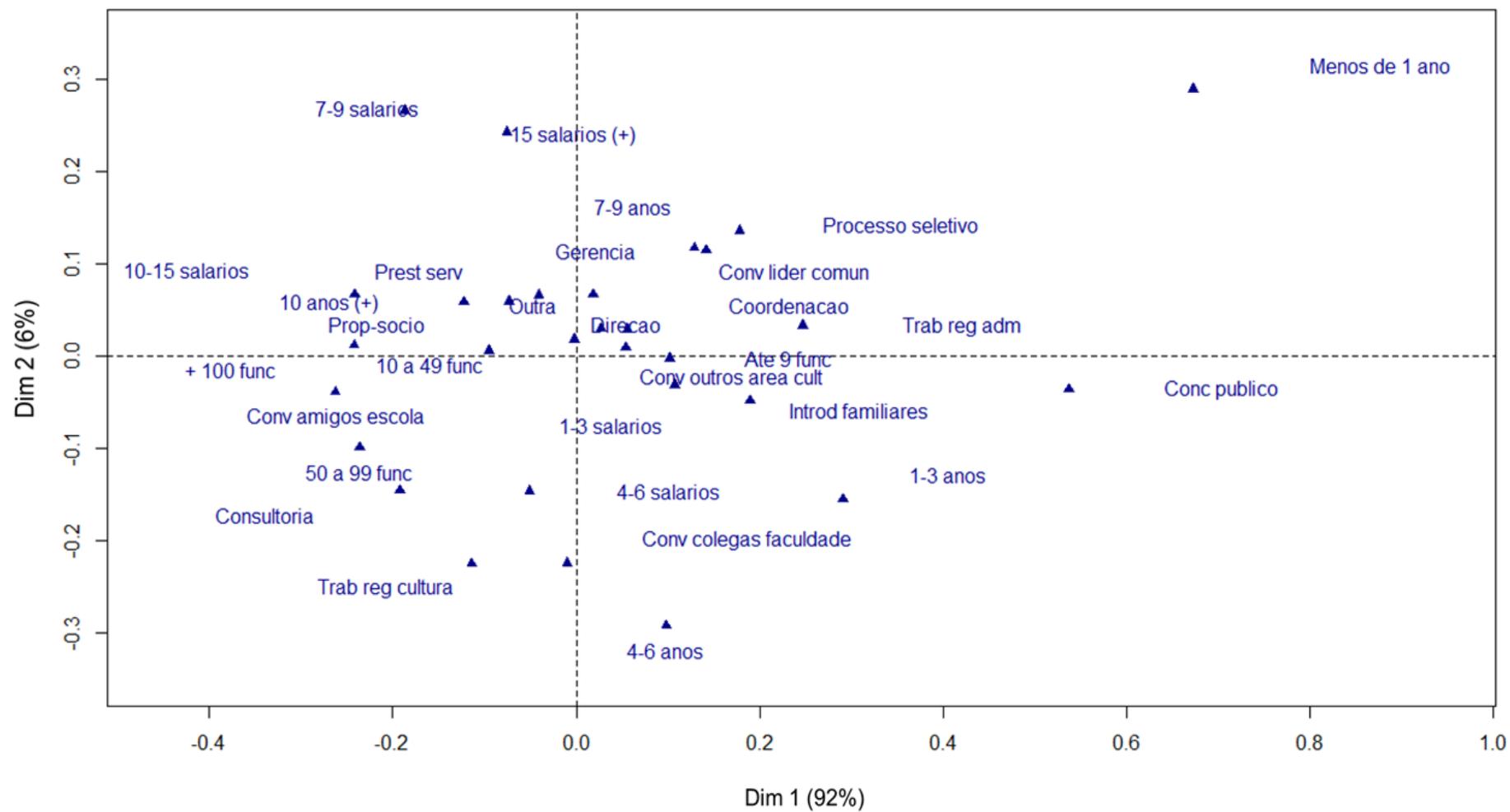
Gráfico 41 - Perfis dos agentes (dados gerais)



Fonte: o autor

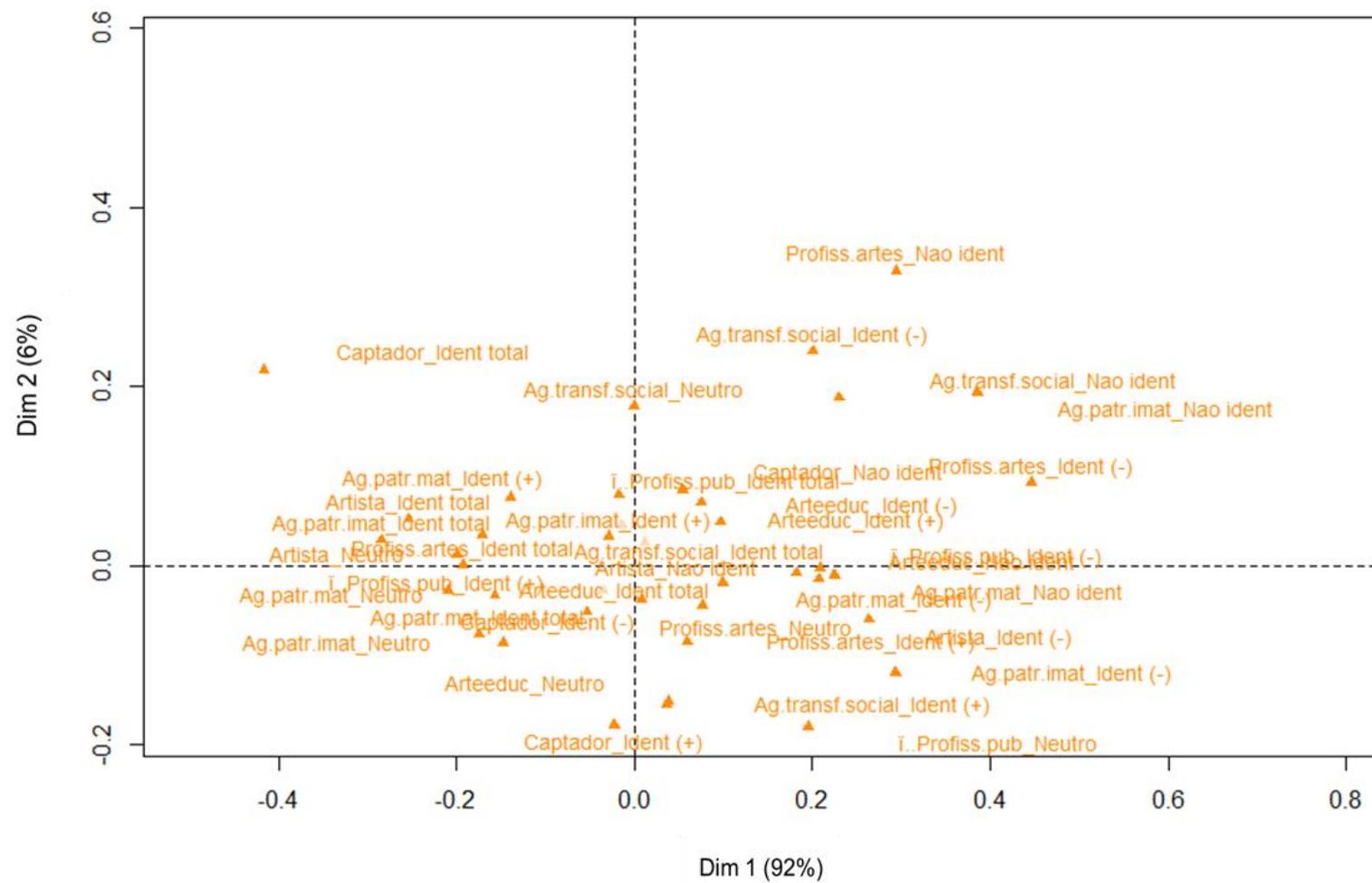


Gráfico 43 - Atuação e posições ocupacionais



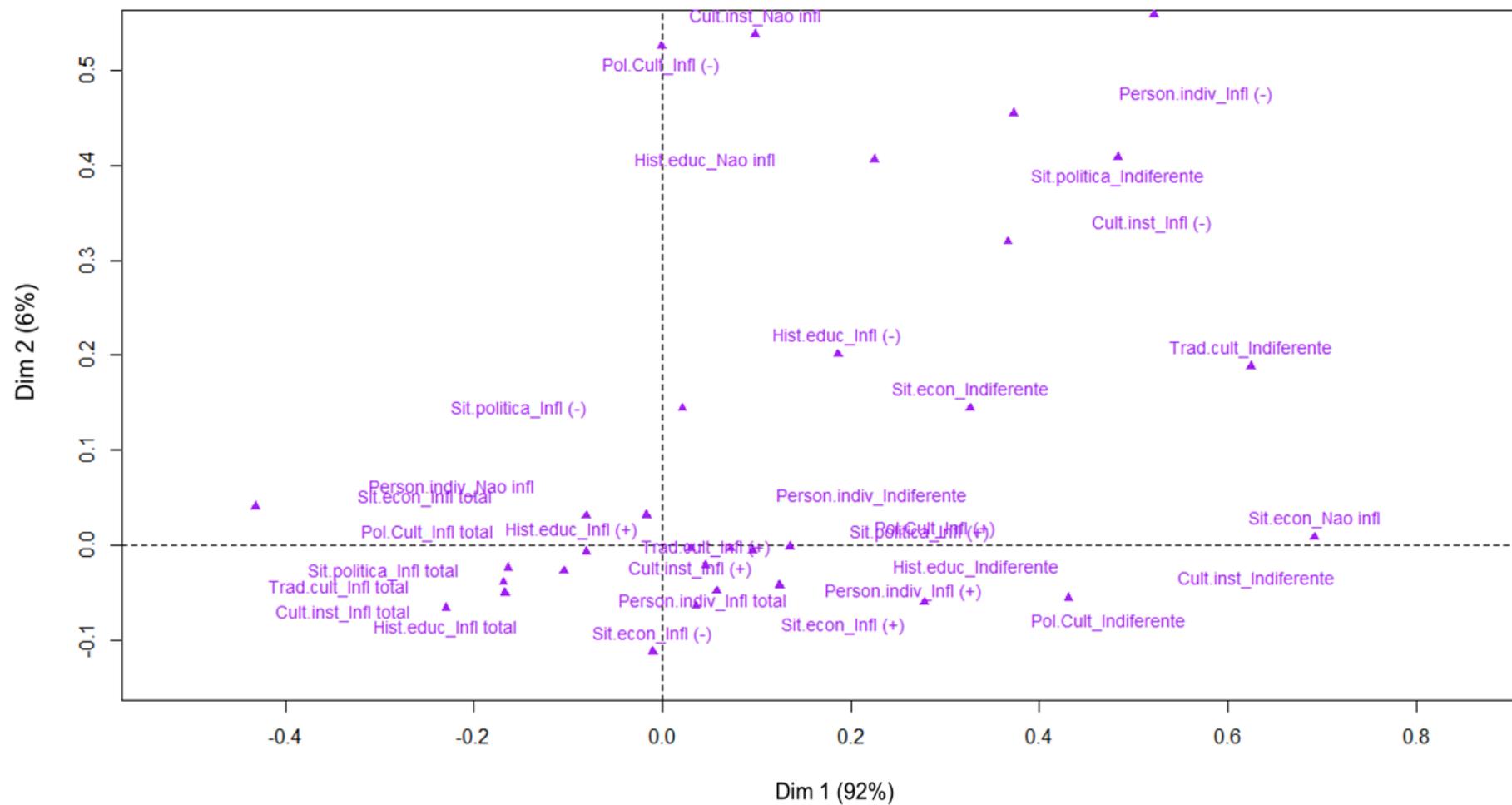
Fonte: o autor

Gráfico 44 - Auto percepção dos agentes



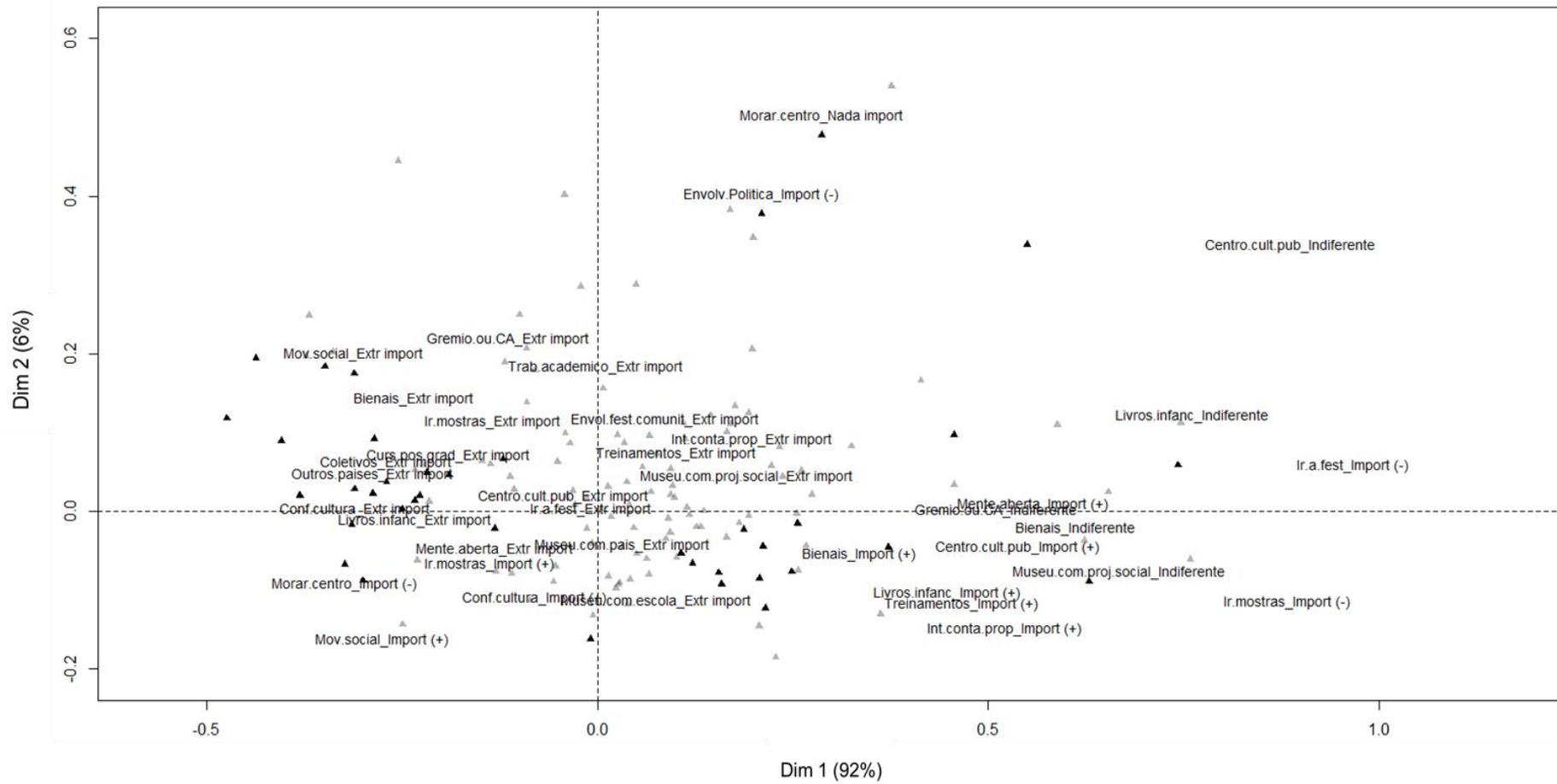
Fonte: o autor

Gráfico 45 - Influência de fatores externos na prática da intermediação cultural



Fonte: o autor

Gráfico 46 - Condições pessoais para atuar na área



Fonte: o autor

A reorganização dos dados sobre os agentes em uma disposição geométrica segregou as diferentes afinidades em grupos separados, permitindo ver áreas antagônicas dentro do espaço comum do trabalho cultural. Em algumas reuniram-se as afinidades eletivas mais proeminentes, como o consumo de cultura legítima em alta intensidade, as altas qualificações, posições ocupadas e altos rendimentos percebidos, ao passo que em outras agregaram-se as propriedades que legam aos seus possuidores posições mais subalternizadas. Na passagem de um extremo a outro, a Análise de Correspondência Múltipla revela perfis de transição. Iniciantes que, pela faixa etária, reúnem algumas das propriedades de maior prestígio, como a escolaridade elevada, mas se encontram a meio caminho entre as melhores e as piores remunerações.

Nesta disposição cartográfica dos agentes, suas preferências e disposições pessoais, a pesquisa produziu uma segunda visualização tridimensional do espaço social, que permite também observar como não são apenas diferentes os diferentes subgrupos dentro da arena, mas são superiores uns aos outros. O gráfico 47 representa esses internos na forma de clusters. Entre eles, o cluster 1 (na cor preta), que reúne a fração mais bem-sucedida na reunião de capitais e disposições favoráveis, de fato “se coloca” sobre os demais, esparramando suas propriedades por sobre os demais subgrupos, nas cores vermelha e verde, como representado nos gráficos 48 e 49.

Gráfico 47 - Espaço social reorganizado por clusters

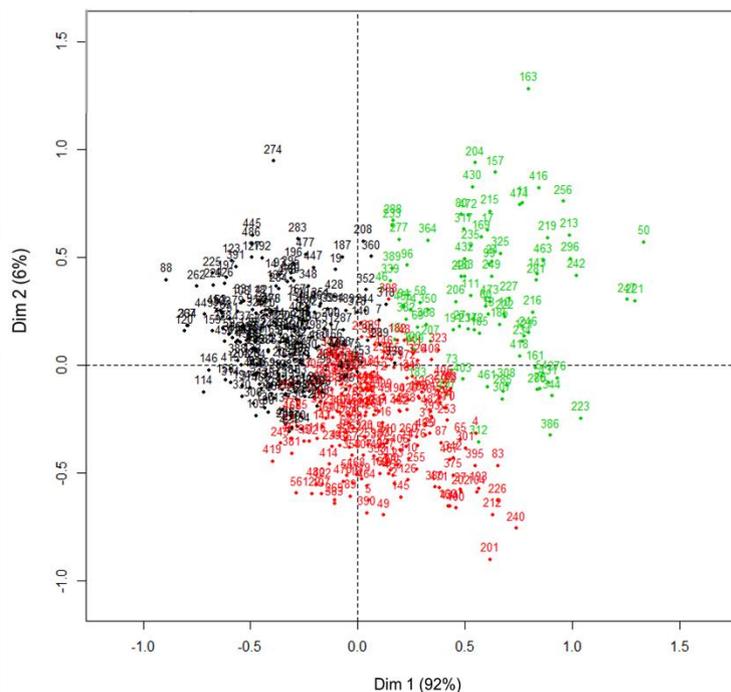
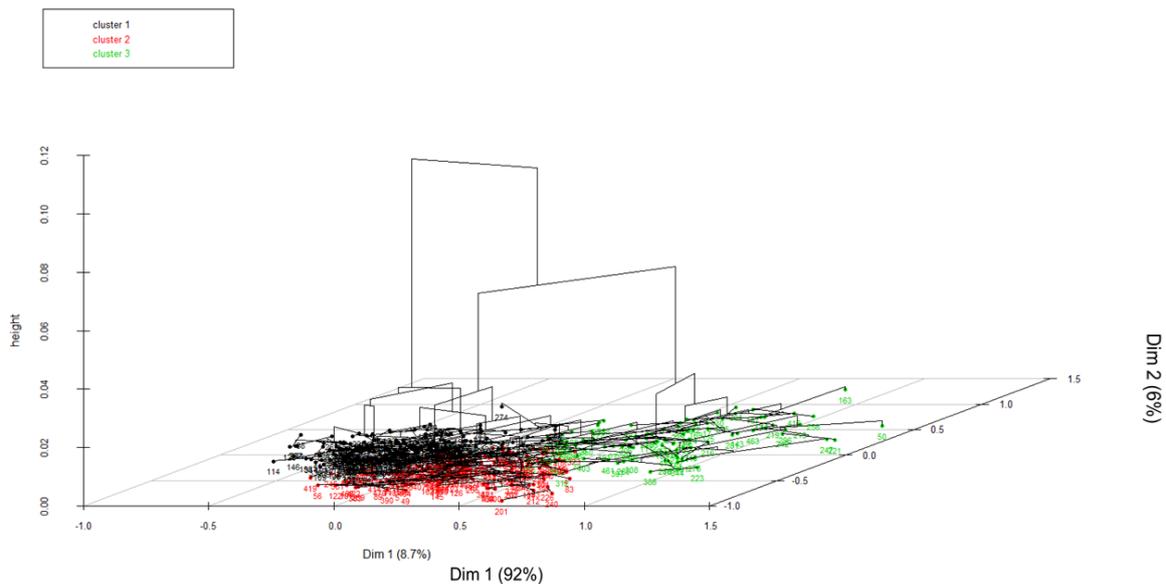


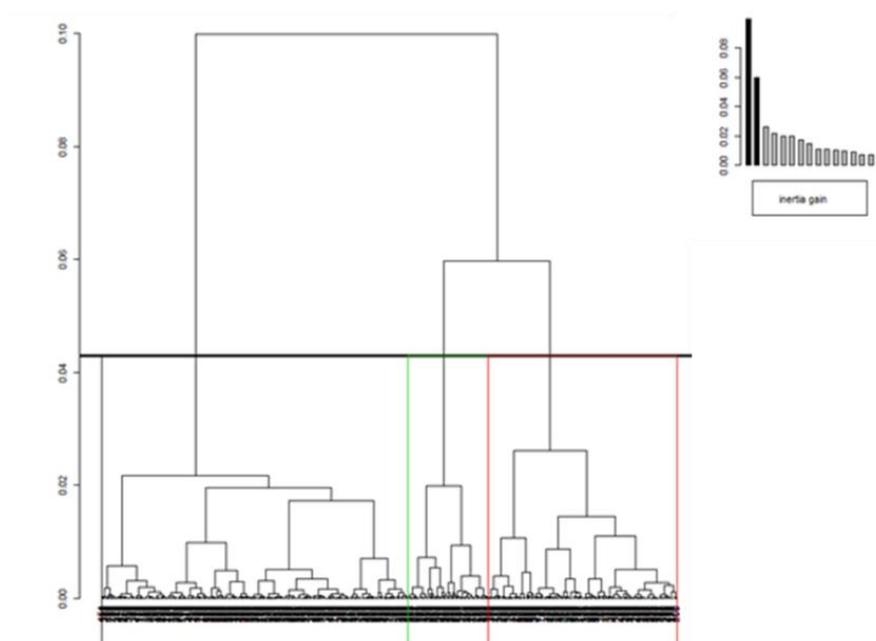
Gráfico 48 - Hierarquização dos clusters



Fonte: o autor

Nesta segunda disposição, também representada pelo gráfico 21, é possível observar como os eixos 1 e 2 exercem peso inercial para além do cluster 1 na definição dos limites do espaço social. Essas representações hierarquizantes contribuem para que se entenda o espaço social como um espaço não somente de diferenças, mas de forças e alcances desiguais, dentro do qual são estabelecidas relações de dominação por patê daqueles que reúnem as propriedades sociais mais valorizadas na direção daqueles que não as possuem.

Gráfico 49 - Força inercial x limites do espaço social



Fonte: o autor

A realização deste levantamento permitiu a reunião de elementos a respeito dos produtores e gestores culturais brasileiros, contribuindo para uma agenda de estudos sobre a natureza do trabalho criativo no Brasil. Suas origens sociais diversas, mediadas por um lado pelo ensino superior e as áreas de humanas, e, por outro, pelas diferentes formas de empreendedorismo, revela uma profissão que se constitui em torno de compreensões e práticas comuns, mas trazendo consigo um grande contingente de indivíduos que, com autodidatismo e ímpeto, reinventam-se como agentes de transformação social, pela cultura, em uma realidade de escassez material.

Como provocado no início desta tese e no título do trabalho, a *Musa*, uma alegoria das manifestações do gosto legítimo, exerce imensa força sobre as vidas desses aspirantes, como o penúltimo gráfico deste capítulo permite ver. Demandando “interesse por conta própria”, muitas vezes desacompanhado de ofertas públicas para o desenvolvimento do gosto que os credencia, cobra dos agentes boa vontade e alinhamentos às práticas culturais definidas como legítimas pelas autoridades institucionais, como condição para o acesso às melhores posições deste mercado. Por outro lado, a aceitação desta dominação por parte dos agentes mais subalternizados também se explica por uma mobilidade social que de alguma maneira se efetiva, já não sob a perspectiva interna do campo, mas na comparação que esses podem fazer entre as suas posições de origem e as suas realidades presentes, caracterizadas pela melhor escolaridade e pelo acesso a uma renda média acima do mínimo praticado neste país.

Muitos outros aspectos careceram de ser investigados ou aprofundados com os próprios participantes do levantamento, o que coloca este trabalho mais como início de uma investigação do que como a sua conclusão.

## CONSIDERAÇÕES: NOVAS OCUPAÇÕES, VELHAS SEGREGAÇÕES

Esta tese empenhou-se em produzir uma investigação a respeito dos trabalhadores da cultura no Brasil, a partir de uma abordagem que não se ocupou em produzir recortes em torno dos grupos específicos. De visada mais ampla, procurou-se produzir conhecimento, na forma de um *continuum*, a respeito dos diferentes perfis que se aventuram no trabalho cultural, estando nele contidas das frações mais elitizadas dos dias atuais – agentes egressos dos estratos médios, com elevado capital cultural e material em suas famílias, possuidores de titulação em instituições de ensino consagradas, e envolvidos em trabalhos culturais inovadores – até os estratos sociais mais empobrecidos e as suas estratégias de mobilidade social caracterizadas pelo aumento da escolaridade e pelo auto empreendedorismo.

O capítulo 1 deste trabalho procurou demonstrar como, regulando a ação desses sujeitos de um extremo a outro atuam noções historicamente construídas de cultura legítima, e como essas foram forjadas, principalmente, através das disputas travadas no interior do Estado brasileiro. Chegou-se a uma periodização que organiza essas ideias-força em, ao menos, cinco grandes noções, a saber:

*Cultura como identidade nacional* – empreendida pelo governo varguista até o final da segunda guerra. A construção de museu, de um mercado editorial e de inovações nas radiocomunicações dedicados à celebração de símbolos pátrios, das figuras hieráticas da história brasileira, do folclore surgem como primeiro movimento de real alcance nacional, que se cristalizará com o tempo no imaginário da população, de maneira sobreposta às demais ideias-forças surgidas.

*Democratização da cultura* – incorpora como um valor a necessidade de se levar a um contingente de pessoas desprovidas do acesso às produções artísticas comuns aos grandes centros novas propostas itinerantes. Caravanas, casas da cultura, centros culturais públicos e privados são frutos dessa ideologia construída entre os anos 1950 e 1960, que moldaria a ação do Estado pelos anos seguintes, bem como as preferências dos agentes que se interessariam a empreender, décadas mais tarde, projetos socioculturais voltados ao interior e às periferias das grandes cidades. O surgimento desta ideologia ocorre em paralelo à expansão das inovações culturais nas grandes metrópoles, como os museus de arte moderna e as bienais.

*Combate à indústria cultural* – emerge no bojo da modernização conservadora conduzida pelo regime autoritário entre 1964 e 1984. Em que pese o investimento dos governos militares deste período para assumirem o controle do processo de criação e expansão de grupos de telecomunicação alinhados ao regime – acompanhado do desmonte e falência dos seus opositores – esses mesmos governos criaram nichos dedicados ao fomento de circuitos artísticos brasileiros, orientados por conselhos de notáveis. Da mesma forma, em que pese a violenta censura exercida sobre toda forma de produção cultural que fosse considerada afrontosa à ordem política vigente, o regime foi bem-sucedido em desenvolver uma burocracia cultural especializada, inovadora para os padrões da época, que seria responsável por este projeto de conter o avanço da influência estrangeira e do interesse puramente mercadológico sobre a arte e a cultura brasileiras.

*Cultura é democracia* – com a transição para a democracia na segunda metade da década de 1984, e com a ascensão ao poder de grupos e agentes políticos rivais ao regime autoritário, ganha espaço uma compreensão negativa a respeito da presença do Estado na cultura como fomentador direto. Este, dirão os seus críticos, será sempre “dirigista”, sufocando as forças criativas do país em razão do aparelhamento político. Tal compreensão avançou para os períodos seguintes, impulsionada por uma grave crise inflacionária que reduziu a capacidade de investimento do Estado. Sobreposta às quatro ideologias anteriores, esta quarta ideia-força desempenhou papel central na concepção de novos modelos de financiamento às artes baseado no uso de incentivos fiscais sobre os quais a burocracia da cultura possui pouca ou nenhuma ingerência. Desde então, com a adoção da Lei Sarney, posteriormente convertida na Lei Rouanet, tem-se o mais bem-sucedido instrumento de aporte de recursos públicos para o setor das artes e da cultura, eficiente em alocar somas vultosas e resiliente às mudanças de governo. Seu desempenho segue tensionado com avaliações que julgam o uso de incentivos fiscais discriminatório com expressões de menor interesse aos potenciais patrocinadores, e com o direcionamento dos patrocínios ao eixo Rio-São Paulo.

*Cultura é diversidade* – ideologia que acompanha as transformações ocorridas no cenário cultural, a partir das novas diretrizes aprovadas em fóruns multilaterais, como a UNESCO. Localmente, esta nova compreensão é acompanhada da noção que cabe ao Estado equalizar os problemas de representatividade por parte dos grupos sociais minoritários e marginalizados, através de políticas culturais. Essas políticas, por um lado, devem ser direcionadas à incorporação de grupos identitários (mulheres, negros, indígenas, LGBT etc) aos circuitos

artísticos, com o financiamento e a circulação de suas produções, e, por outro, devem ser promovidas no sentido de reconhecer como expressões culturais grupos sociais que não guardam relação necessária com a arte, mas cujas produções se configuram em bens imateriais, dotados de valor por seus conteúdos que remetem a saberes e modos de vida distintos.

Como resultado dessas ideologias, um mercado de bens culturais relativamente diverso foi constituído ao longo do século XX e a virada do XXI, mobilizando investimentos públicos e privados. Como consequência, chegou-se a um mercado de postos que combina ocupações nas burocracias, em grandes e médios empreendimentos privados, e em uma miríade de pequenos e micro-empresendimentos.

O Capítulo 2 discutiu como, dada esta base de valores, poderiam ser estudados os agentes que aspiravam ao trabalho no mercado de bens culturais. Para isto percorreu a literatura relacionada aos agentes culturais brasileiros, analisando dos primeiros mapeamentos realizados por José Carlos Durand acerca dos profissionais nas galerias de arte na década de 1960, até os estudos de Maria Helena Cunha acerca de um novo tipo de trabalhador da cultura que surgia na figura dos produtores e gestores culturais, na passagem dos anos 1980 até os dias atuais. O capítulo também revisou criticamente as noções de produtor cultural cultivadas por instituições públicas e privadas que atuam no sentido de possuir o controle dessa classificação. Buscou-se analisar como o instituto privado *Itaú Cultural*, o *Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura/CULT*, pertencente à Universidade Federal da Bahia, e a *Fundação Casa de Rui Barbosa*, vinculada ao Ministério da Cultura, alternavam entre si estratégias de competição e colaboração em torno de uma definição normativa do que deveriam ser os produtores culturais, sem levar em conta os aspectos propriamente relacionais que definem esses agentes em suas práticas. Para lançar mão de um estudo empírico, realizado com a coleta de dados primários junto a essa população, o capítulo revisou criticamente o debate existente na literatura internacional, coletando elementos que pudessem colaborar com a criação de um instrumento analítico próprio, chegando-se à conclusão pela importância de se criar uma investigação que mensurasse tanto os aspectos constitutivos deste grupo social, como os fatores que os levam à segregações internas. A observação das práticas culturais e das preferências dos agentes deveria levar em conta o arcabouço das ideologias a respeito da cultura legítima reunido no Capítulo 1. O capítulo é concluído com a apresentação de um survey que procurou aferir junto a um contingente de indivíduos envolvidos com o trabalho na área da cultura – e selecionados através de diferentes estratégias de mobilização – quais foram as condições de ingresso na área, tipo de

atividade desenvolvida, locais de trabalho, posições ocupadas e outros dados relativos ao exercício da profissão de produtor e gestor cultural. No mesmo questionário, procurou-se saber a respeito das práticas culturais desses agentes, em opções que foram agregadas em três modalidades: a) práticas legítimas tradicionais, b) práticas legítimas contemporâneas, e c) práticas ilegítimas. Junto com elas, os participantes foram também perguntados a respeito de suas impressões a respeito da área onde atuavam, do que consideravam ser condições necessárias para a atuação na cultura, e das suas preferências no que diz respeito às políticas públicas de cultura. Por fim, o questionário levantou os dados socioeconômicos dos participantes, com ênfase no histórico educacional próprio, do pai e da mãe, tendo em vista reunir elementos que permitissem analisar as trajetórias dos agentes em linha com os capitais pré-existentes e as condições oferecidas por suas famílias.

O capítulo 3 apresentou os resultados do survey realizado com 517 produtores e gestores culturais, a partir das respostas obtidas entre os meses de novembro de 2018 e abril de 2019. A primeira seção apresentou as frequências identificadas, a começar do perfil socioeconômico dos participantes do survey. Com isso, a pesquisa compreendeu que o universo de participantes era composto na sua maioria por mulheres, com destaque às brancas, seguido de homens brancos, mulheres negras (pretas e pardas) e homens negros (pretos e pardos). A maior concentração das participações se deu nos estados do Sudeste, seguidos dos estados do Nordeste, do Sul e do Centro-Oeste. Em relação à moradia, a pesquisa capturou uma tendência à migração interna entre os participantes, tendo quase a metade mudado de endereço em algum momento, tanto do local de nascimento para o endereço atual, como deste para locais de trabalho. A maioria dos participantes declarou residir com nova família constituída ou só. Apesar de a maioria fazê-lo em imóvel próprio, a outra metade declarou morar imóvel alugado. Em comparação com os pais/ responsáveis pela criação, os participantes registraram baixa capacidade de adquirirem seus próprios imóveis, sinalizando dificuldade de reproduzirem as condições materiais de origem e a incapacidade de superá-la, quando esta se revelou adversa, com pais vivendo de aluguel. O capital escolar/ educacional dos participantes é elevado em comparação aos pais, tendo um contingente expressivo obtido títulos de pós-graduação *strico sensu* e *lato sensu*, mesmo nos casos em que o capital escolar dos pais era baixo. Em uma análise de trajetória, a pesquisa revela um movimento de confluência entre participantes de diferentes origens sociais que terão como solo comum os cursos de comunicação social, produção cultural e artes. Refletindo sobre as estratégias familiares, constatou-se uma forte presença de mães pedagogas e professoras e pais engenheiros e advogados, entre as frações mais escolarizadas. Entre as

frações menos escolarizadas, predominaram as mães donas de casa, do lar, falecida, professora de magistério ou aposentada e pais na sua maioria já falecidos, seguidos de comerciantes e profissionais autônomos. Entre os diplomados, discutiu-se a proeminência das mães pedagogas no direcionamento das carreiras dos filhos, assim como o exemplo negativo oferecido pelos pais engenheiros que viram suas ocupações sofrerem uma forte desclassificação na década de 1990. Uma parcela expressiva dos participantes declarou possuir alguma forma de experiência profissional, em geral de curta duração e para compromissos acadêmicos. A fração mais elitizada dos trabalhadores da cultura pode ser identificada neste tópico pelos intercâmbios mais prolongados, em razão de emprego, projeto de cooperação internacional ou residência artística. O perfil socioeconômico revelou ainda a adesão a formas de religiosidade diversas do padrão da população brasileira, com forte presença dos ateus e sem religião e dos adeptos do candomblé, da umbanda e de outras religiosidades afro-brasileiras, sendo esses últimos na sua maioria brancos.

O survey identificou ainda um predomínio do ingresso na área por meio do convite de outras pessoas já atuantes, assim como uma maior taxa de atuação em projetos socioculturais. A maior parte da atuação profissional ocorreu em produtora e secretaria/ departamento de cultura, enquanto a maior taxa de atuação voluntária se deu em associações. As experiências profissionais ocorrem principalmente com produção, gestão de organização ou projeto cultural, enquanto o trabalho voluntário é mais frequente em produção e elaboração de projetos. Em comparação com outros mercados de bens culturais, como o francês, a taxa de transferência intergeracional de posições é baixa, não alcançando um décimo dos casos. Os trabalhadores da cultura também são, na sua maioria, contratados pela CLT, seguidos da inscrição como Microempreendedor Individual – MEI e da propriedade de micro e pequena empresa. Os lugares nos quais trabalham se beneficiam do mecenato estatal, na maior parte por recursos mobilizados através de incentivos fiscais. Em relação à autopercepção, esses agentes tendem a se associar às posições de maior indeterminação, como “agente de transformação social”, seguida de “profissional do mundo das artes”. Os mesmos compreendem que as políticas públicas de cultura influenciam totalmente o mercado onde atuam, seguidas da situação política e econômica do país. Como condições pessoais de atuação, declaram ser extremamente importante “ser uma pessoa interessada por conta própria em arte e cultura” e “ter a mente aberta”, permitindo captar o papel central do autodidatismo e do comportamento empreendedor em sua ação social. Por outro lado, repudiam o pertencimento a partidos políticos e a participação em festividades religiosas. Quando questionados sobre as suas preferências a respeito das políticas públicas de cultura, os participantes se associam de maneira expressiva às

premissas formuladas pelas ideologias mapeadas no capítulo 1, ainda que a noção de combate à indústria cultural seja menos considerada, em comparação com as demais opções.

O capítulo 3 é concluído com a geração de uma representação visual dessas preferências assinaladas e dos dados de perfil levantados, gerando uma nuvem de pontos dispersos entre dois eixos. Cada um desses pontos representa uma das variáveis observadas, e elas se aproximam ou distanciam dos eixos. Com esta Análise de Correspondência Múltipla foi possível observar como um grupo de variáveis se reuniram na parte superior do plano, à esquerda, representando as propriedades sociais, práticas de consumo cultural e preferências mais próximas das melhores posições ocupacionais do mercado de bens culturais. Neste agrupamento – ou cluster – frequentar assiduamente as expressões culturais consideradas legítimas, junto com elevada escolaridade pessoal e dos pais, com a consideração da importância de se militar em movimentos sociais, com a adesão a crenças espiritualistas, aumentam a probabilidade de associação a posições gerenciais ou de gestão e a rendimentos elevados para este grupo, na faixa superior a 15 mil reais. Da mesma forma, as práticas de consumo cultural desclassificadas, como assistir telenovelas, se agrupa a outras variáveis consideradas pouco valiosas neste meio, como o pertencimento a religiões neopentecostais, o convite para atuar feito por lideranças comunitárias, a não-identificação como agente de transformação, a indiferença em relação à visitação de centros culturais, ao recebimento de livros infantis quando criança, aumenta a probabilidade deste agente ocupar posições inferiores e de menor remuneração. Neste espaço social geometricamente projetado há ainda as posições intermediárias, onde estão os mais jovens, que ingressaram na área por convite dos amigos de escola, possuem formação superior incompleta, acreditam mais na influência da situação política, estão mais próximos de remunerações entre 4 e 6 salários.

Desta forma, não somente as frequências descritas no início do capítulo 3 apresentou o perfil dos trabalhadores da cultura, como o trabalho complementar de projetá-las em uma representação geométrica permitiu analisar as segregações internas deste grupo social. Com uma abordagem empírica que buscou compreender quem são os intermediários culturais brasileiros a partir das relações que estabelecem e do sentido que essas lhes conferem, este trabalho buscou fazer a crítica aos principais atores que hoje conduzem o debate e a criação de cursos para a formação dos produtores e gestores culturais. Longe das composições teóricas ecléticas discutidas no capítulo 2, chegou-se a uma variedade de agentes que, ao mesmo tempo que reúnem características constitutivas e preferências manifestas comuns, se diversificam e distribuem em diferentes direções dentro do mercado de bens culturais brasileiro. Se, por um lado, as instituições hoje envolvidas na classificação dos produtores e gestores culturais

defendem o avanço da formação, a pesquisa constatou que abunda nesta área uma mão-de-obra ultra especializada, mas que, por razões a serem debatidas – como a incapacidade de o mercado do ensino assimilá-la por completo, ou pela área onde se deu a titulação – desaguam no mercado de bens culturais. Em linha com o pensamento weberiano que inspirou esta investigação, buscou-se produzir conhecimento empírico lastreado em teorias e em métodos passíveis de replicação, de forma a se superar os tipos ideais, cuja função epistemológica é e deve ser sempre provisória. O estudo evitou atribuir “nomes de efeito” às agregações e regularidades que encontrou, compreendendo que esse tipo de recurso, ao mesmo tempo que contribui para sintetizar as características do objeto estudado e facilitar a sua difusão, também pode empobrecê-lo. Tais sínteses e caracterizações podem ser oportunamente alcançadas por meio do debate continuado dos resultados deste trabalho.

## REFERÊNCIAS

ABREU, M. P. (2011) “A Economia brasileira: 1930 – 1964”. In: *Textos para Discussão nº 585 – PUC Rio Departamento de Economia*. Disponível em <http://www.econ.puc-rio.br/pdf/td585.pdf>. Acessado em 10/08/2016.

ABREU, A. R. P.; HIRATA, H.; LOMBARDI, M. R. (org.) *Gênero e Trabalho no Brasil e na França – perspectivas interseccionais*. São Paulo: Boitempo, 2019.

ABRUCIO, F. L. “Os avanços e os dilemas do modelo pós-burocrático: a reforma da administração pública à luz da experiência internacional recente”. In: BRESSER PEREIRA, L. C. & SPINK, P. K. (org.) *Reforma do Estado e Administração Pública Gerencial*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1999.

AJZENBERG, E. (2006). “Francisco Matarazzo Sobrinho - A Constituição do MAC USP”. *Revista Museu – cultura levada a sério*. Disponível em [http://revistamuseu.com/artigos/art\\_.asp?id=8074](http://revistamuseu.com/artigos/art_.asp?id=8074). Acessado em 10/08/2016.

ARENDRT, Hannah. *Entre o Passado e o Futuro*. – 6ª edição – São Paulo: Perspectiva, 2009.

ARRUDA, M. A. N. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio do século XX* – 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2015.

\_\_\_\_\_. “Modernismo e regionalismo no Brasil: entre inovação e tradição, pp. 191-212”. In: *Tempo Social - revista de sociologia da USP*, v. 23, n. 2, p.

\_\_\_\_\_. “Pensamento brasileiro e sociologia da cultura: questões de interpretação”. In: *CLIO – Revista do Centro de História da Universidade de Lisboa*, 14, 2006. 9. 11-141.

\_\_\_\_\_. “Empreendedores culturais imigrantes em São Paulo de 1950”. In: *Tempo Social - revista de sociologia da USP*, vol.17 nº1, p. 135-158. São Paulo, junho de 2005.

\_\_\_\_\_. *A Embalagem do Sistema - A Publicidade no Capitalismo Brasileiro*. Bauru: EDUSC, 2004.

\_\_\_\_\_. “A política cultural: regulação estatal e mecenato privado”. In: *Tempo Social - revista de sociologia da USP*, v. 15, nº 2, p. 177-193, novembro de 2003.

BADARÓ, M. Gustavo Capanema: a revolução na cultura. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

BARBATO Jr., R. Missionários de uma utopia nacional-popular: os intelectuais e o departamento de cultura de São Paulo. AnnaBlume; FAPESP, 2004.

BASTOS, M. T.; RAMOS, M. G. “Entre fotografia e cinema: Ruy Santos e o documentário militante no Brasil dos anos 1940”. In: *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, Ano 2 nº 3, janeiro-junho 2013.

BECKER, H. *Art Worlds*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1982.

BENJAMIN, W. (1934) “O autor como produtor: conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo em 27 de abril de 1934”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura - Volume 1. Série Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERTONCELO, E. “Consumo cultural e manutenção das distâncias sociais no Brasil”. In: PULICI, C.; FERNANDES, D. C. (orgs) *As Lógicas Sociais do Gosto*. São Paulo: Editora Unifesp, 2019.

\_\_\_\_\_. “O uso da Análise de Correspondências Múltiplas nas Ciências Sociais: possibilidades de aplicação e exemplos empíricos”, 2016. In: 40. ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, Caxambu, 2016. Anais (online). Caxambu: ANPOCS, 2016. Disponível em <https://www.anpocs.com/index.php/encontros/papers/40-encontro-anual-da-anpocs/st-10/st16-7/10296-o-uso-da-analise-de-correspondencias-multiplas-nas-ciencias-sociais-possibilidades-de-aplicacao-e-exemplos-empiricos/file>. Acessado em 02/07/2018.

BOURDIEU, P. *A Distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2017.

\_\_\_\_\_. *A Economia das trocas linguísticas: O que falar quer dizer*; prefácio de Sergio Miceli. – 2ª ed., 1ª reimpr. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

\_\_\_\_\_. *A Economia das trocas simbólicas*; introdução, organização e seleção Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. *Questões de Sociologia*. Lisboa: Fim de Século – Edições, Sociedade, Unipessoal, LDA, 2003.

\_\_\_\_\_. *As Regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_.; WACQUANT, L. J. D. *An invitation to reflexive sociology*. Cambridge: Polity Press, 1992.

BOTELHO, I. *Romance de Formação: FUNARTE e a política cultural, 1976-1990*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2001.

\_\_\_\_\_. “Dimensões da Cultura e Políticas Públicas”. In *São Paulo em Perspectiva*, 15(2). São Paulo, 2001.

BRANDÃO, J. L. “As musas ensinam a mentir (Hesíodo, Teogonia, 27-28)”. In: *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 2 (2000) 7-20. Aveiro, 2000.

BRASIL. Constituição, 1988.

BRASIL. Lei 7.505/86.

BRASIL. Lei nº 8.313/91.

BRASIL. Plano Diretor de Reforma do Aparelho do Estado. Presidência da República, Câmara da Reforma do Estado, Ministério da Administração Federal e Reforma do Estado, Brasília, 1995.

BRASIL. Programa de Estabilidade Fiscal. Presidência da República, Ministério da Fazenda, Brasília, 1998.

BRESSER-PEREIRA, L. C. “Gestão do setor público: estratégia e estrutura para um novo Estado”. In: BRESSER PEREIRA, L. C. & SPINK, P. K. (org.) *Reforma do Estado e Administração Pública Gerencial*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1999.

CALABRE, L. “Profissionalização no campo da gestão pública da cultura nos municípios brasileiros: um quadro contemporâneo”. In: *Revista Observatório Itaú Cultural / OIC*. São Paulo, julho a setembro de 2008, no. 6.

\_\_\_\_\_. “Políticas e Conselhos de Cultura no Brasil: 1967-1970”. In *IV ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. UFBA, 2008.

\_\_\_\_\_. “Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas”. In III ENECULT. Salvador: UFBA, 2007.

\_\_\_\_\_. “O Conselho Federal de Cultura, 1971-1974”. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, nº 37, janeiro-junho de 2006, p. 81-98.

CAMPOS, H. de. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. Salvador: FCJA, 1989.

CANCLINI, N. G. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

\_\_\_\_\_. *Culturas Híbridas*. São Paulo: EDUSP, 2006 b.

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6 ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1981. v.1 e v.2

CARDOSO, F. H. *Empresário industrial e desenvolvimento econômico*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964.

CARLOMAGNO, M. C. “Conduzindo pesquisas com questionários online: uma introdução às questões metodológicas”. In: SILVA, T.; BUCKSTEGGE, J.; ROGEDO, P. (orgs.) *Estudando cultura e comunicação com mídias sociais*. Brasília: IBPAD, 2018.

CARTIER, M.; COUTANT, I.; MASCLÉ, O.; SIBLOT, Y. “From the ‘petite bourgeoisie’ to the ‘little-middles’: an invitation to question small-scale social mobility”. In: COULANGEON, P.; DUVAL, J. *The Routledge companion to Bourdieu’s Distinction*. New York: Routledge, 2015.

CASTELLO, J. “Cultura”. In: LAMOUNIER, B. & FIGUEIREDO, R. (org.) *A era FHC, Um balanço*. São Paulo: Cultura Editores Associados, 2002.

CENNI, R. *Italianos no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2003.

CHALOUB, J.; PERLATTO, F. *Intelectuais da “nova direita” brasileira: ideias, retórica e prática política*. ANPOCS 2015. Disponível em: <[http://www.anpocs.org/portal/index.php?option=com\\_docman&task=doc\\_view&gid=9620&Itemid=461](http://www.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=9620&Itemid=461)>. Acesso em: 15 nov. 2018.

COELHO NETTO, J. T. *Da política cultural à cultura política - proposta para uma política cultural continental*. Documento preparado para o Fórum Internacional de Integração Cultural Arte Sem Fronteiras, São Paulo, 1998. p. 27.

\_\_\_\_\_. *Dicionário Crítico de Política Cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

\_\_\_\_\_. *O que é Ação Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

\_\_\_\_\_. *Usos da Cultura: políticas de ação cultural*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

COHN, G. “A concepção oficial da política cultural nos anos 70”. In: *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

\_\_\_\_\_. *Crítica e Resignação*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.

COULANGEON, P.; DUVAL, J. *The Routledge companion to Bourdieu’s Distinction*. New York: Routledge, 2015.

\_\_\_\_\_. *Sociologia das práticas culturais*. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2014.

COMIN, A. A. “Desenvolvimento econômico e desigualdades no Brasil: 1960-2010”. In: ARRETCHE, M. (org.). *Trajetórias das desigualdades – Como o Brasil mudou nos últimos cinquenta anos*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

COSTA, G. J.; ALLUCCI, R. R.; BIRCHE, L. *Mapeamento dos cursos de gestão e produção cultural no Brasil: 1995-2015*. São Paulo: Itaú Cultural, 2016.

\_\_\_\_\_. *Panorama setorial da cultura brasileira 2011-2012*. São Paulo: Allucci & Associados Comunicações, 2012.

COSTA, L. A. L da. *A Política Cultural do Conselho Federal de Cultura 1966-1976*. 2011. 127 f. Dissertação. (Mestrado em História, Política e Bens Culturais). Fundação Getúlio Vargas – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil/ CPDOC.

COSTA, L. F. “Profissionalização da organização da cultura no Brasil: uma análise da formação em produção, gestão e políticas culturais”. 239f. 2011. Tese (Doutorado Multidisciplinar em Cultura e Sociedade). Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

CRISTOPHE, C. *Homo historicus: reflexões sobre a história, os historiadores e as ciências sociais*. São Paulo: Ed. FGV/ Ed. UFRG, 2018.

\_\_\_\_\_. “Como anda a história social das elites e da burguesia? Tentativa de balanço crítico da historiografia contemporânea”. In HEINZ, F. (org.) *Por Outra História das Elites*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

\_\_\_\_\_. “Le temps des hommes doubles”. In: *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 39 N°1, Janviermars 1992. Pour une histoire culturelle du contemporain. pp. 73-85.

CUNHA, M. H. M. “Gestão cultural: profissão em formação”. 210 f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

DANTAS; MONTROSE; CALABREZ; CODATO. *Prosopografia dos ajudantes do Ministério da Fazenda: uma análise das lógicas de recrutamento, dos itinerários profissionais e do perfil social do segundo escalão*. ANPOCS, 2017.

DUARTE, R., CALABRE L. “Lei Sarney em Números: Primeiras Análises”, *Anais do VII Seminário Internacional de Políticas Culturais, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de maio*, 2016, p 1806 – 1821.

\_\_\_\_\_., “A fiscalização da Lei Sarney”, *Anais do IV Seminário Internacional de Políticas Culturais, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro*, 2015, p. 1295 – 1310

DUBOIS, V. “What has become of the ‘new petite bourgeoisie’?: The case of cultural managers in late 2000s France”. In: COULANGEON, P.; DUVAL, J. *The Routledge companion to Bourdieu's Distinction*. New York: Routledge, 2015.

DURAND, J. C. G. *Política cultural e economia da cultura*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Edições SESC SP, 2013.

\_\_\_\_\_. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil (1855/1985)*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_. “Cultura como objeto de Política Pública”. In: *São Paulo em Perspectiva*, 15(2). São Paulo, 2001.

\_\_\_\_\_. “Profissionalizar a administração da cultura”. In: *Revista de Administração de Empresas*. São Paulo, v. 36, nº 2, 1996, p. 6-11.

DUVAL, J. “Sobre a transformação do Sistema de gostos na França”. In: PULICI, C.; FERNANDES, D. C. (orgs) *As Lógicas Sociais do Gosto*. São Paulo: Editora Unifesp, 2019.

FARIA, A. L. G. “A contribuição dos parques infantis de Mário de Andrade para a construção de uma pedagogia da educação infantil”. In: *Educação & Sociedade*, ano XX, nº 69, 1999, p. 60-91.

FERNANDES, D. C.; MESSEMBERG, D. “Um espectro ronda o Brasil (à direita)” in: *Plural. Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo*, vol. 25, n. 1, 2018 (publicado em julho de 2018).

FERRON, F. M. “O primeiro fim do MinC”. 179f. Dissertação (Mestrado). Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

FURTADO, C. *Formação Econômica do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. *Obra autobiográfica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

\_\_\_\_\_. *Criatividade e dependência na civilização industrial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

FURTADO, R. F. D. (Org.) *Arquivos Celso Furtado: Ensaios sobre cultura e o Ministério da Cultura*. Contraponto: Centro Internacional Celso Furtado, Rio de Janeiro, 2012.

GALVÃO, W. N. *As musas sob assédio – literatura e indústria cultural no Brasil*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.

\_\_\_\_\_. “As musas sob assédio: indústria cultural e globalização”. In: *Iberoamericana*, IV, 14 (2004), 95-12

GASPARI, E. *A Ditadura Derrotada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *A Ditadura Envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. *A Ditadura Escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GIANNECCHINI, A. C. “O IPHAN e o Programa Monumenta – lições para a gestão do patrimônio cultural”. Escola Nacional de Administração Pública – ENAP. Brasília, 2014.

GIOVANNETTI NETO, E. *A bancada do PCB na Assembleia Constituinte de 1946*. São Paulo: Novos Rumos, 1986.

GOLDSTEIN, I. S. “Arte em contexto: o estudo da arte nas ciências sociais”. In: *IV ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Salvador: Faculdade de Comunicação/UFBA, 2008.

GOMES, A. C.; HANSEN, P. S. (2016). *Intelectuais Mediadores – práticas culturais e ação política*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2016.

GUIMARÃES, N. A.; BRITO, M. M. A. “Mercantilização no feminino: a visibilidade do trabalho das mulheres no Brasil”. In: ABREU, A. R. P.; HIRATA, H.; LOMBARDI, M. R. (org.) *Gênero e Trabalho no Brasil e na França – perspectivas interseccionais*. São Paulo: Boitempo, 2019.

HAAG, C. (2009). “A aventura brasileira de Nelson Rockefeller”. In: *Revista Pesquisa FAPESP* nº 57, março de 2009.

HEINZ, F. (org.) *Por Outra História das Elites*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

HOBBSAWM, E. *et al.* *A invenção das tradições*. Tradução de Celina Cavalcanti. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOLLANDA, C. B. “Os *Cadernos do Nosso Tempo* e o Interesse Nacional”. *Dados – Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, vol. 55, nº 3, 2012, p. 607-640.

HONNETH, A. *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. São Paulo: Editora 34, 2009.

HUSSON, F.; PAGÈS, J.; LÊ, S. *Exploratory multivariate analysis by example using R*. CRC Press, 2010.

JUNIOR, C. Z. F. S. *Os Impasses da Estratégia: os comunistas e os dilemas da União Nacional na revolução (im)possível*. 2007, 465 f. Tese (Doutorado em História do Norte e do Nordeste do Brasil). Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, 2007.

KLÜGER, Elisa. “Análise de correspondências múltiplas: fundamentos, elaboração e interpretação”. *BIB*, São Paulo, n. 86, 2/2018 (publicada em outubro de 2018), p. 68-97.

KOHLER, H. M.; RODRIGUES, H. *Travessias e Cruzamentos culturais – a mobilidade em questão*. São Paulo: FGV, 2008.

LAHIRE, B. “O jogo literário e a condição de escritor em regime de mercado”. In: *Forum Sociológico* [Online], 19 | 2009, posto online no dia 20 julho 2012, consultado o 30 abril 2019. URL <http://journals.openedition.org/sociologico/321>; DOI: 10.4000/sociologico.321

LINS, L. M. “A construção institucional da engenharia nacional: proteção, incentivos e escassez”. 284f. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

MANDEL, B. *Arts/Cultural Management in International Contexts*. Hildesheim: Georg Olms Verlag AG, 2017.

MARX, K. *Prefácio Para a Crítica da Economia Política*. In: *Manuscrtos Econômico - Filosóficos e Outros Textos Escolhidos. Os Pensadores. V. XXXV*. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

MICELI, S. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. (org.). *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

MICHETTI, M.; BURGOS, F. “Fazedores de cultura ou empreendedores culturais? Precariedade e desigualdade nas ações públicas de estímulo à cultura”. *Pol. Cult. Rev.*, Salvador, v. 9, n. 2, p. 582-604, jun./dez. 2016.

MOISÉS, J. A. “Estrutura Institucional do setor cultural no Brasil”. In: MOISÉS, J. A. [et al.]. *Cultura e Democracia*. Rio de Janeiro: Edições Fundo Nacional de Cultura, 2001. 2 v. (Cadernos do nosso tempo. Nova Série: 5).

MORAES, U. Q. (2013). “Políticas públicas para o audiovisual: As Isenções Fiscais e os Limites entre o Estado e a Iniciativa Privada (1986-2010)”. São Paulo, 2013. 350 f. Tese (Doutorado em História) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

MUNIAGURRIA, L. A. “As políticas da cultura: uma etnografia de trânsitos, encontros e militância na construção de uma política nacional de cultura”. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 199 f., 2016.

NERI, M; CAMARGO, J. M; REIS, M. C. *Texto para Discussão (TD) 743: Mercado de trabalho nos anos 90: fatos estilizados e interpretações*. Rio de Janeiro, Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada/ IPEA, 2000.

O'DONNELL, G.; SCHMITTER, P. C. *Transições dos regimes autoritários: primeiras conclusões*. São Paulo, Vértice, 1988.

\_\_\_\_\_. *Reflexões sobre os Estados burocrático-autoritários*. São Paulo, Vértice, 1987.

OLIVEIRA, F. V. “Intelectuais, cultura e política na São Paulo dos anos 30: Mário de Andrade e o Departamento Municipal de Cultura”. In: *PLURAL*, Revista de Ciências Sociais, São Paulo, v.12, 2005, p.11-19.

OLIVEIRA, F. *A navegação venturosa – ensaios sobre Celso Furtado*. São Paulo: Boitempo, 2003.

PAIS, J. M. "A captação do social e as armadilhas do método: aprendendo com Ruth Cardoso e seu jeito de ser". In: *Análise Social*, 222, lii (1.o), 2017.

PARANHOS, R.; FILHO, D. B. F.; ROCHA, E. C.; JUNIOR, J. A. S. “Corra que o survey vem aí. Noções básicas para cientistas sociais”. In: *Revista Latinoamericana de Metodología de la Investigación Social*. Nº6. Año 3. Oct. 2013 - Marzo 2014. Argentina. ISSN: 1853-6190. Pp. 07-24

PONTES, H. “Entrevista com Antonio Candido”. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol.16, nº.47, São Paulo, Outubro de 2001.

PRIEUR, A.; SAVAGE, M. “On ‘knowingness’, cosmopolitanism and busyness as emerging forms of cultural capital”. In: COULANGEON, P.; DUVAL, J. *The Routledge companion to Bourdieu’s Distinction*. New York: Routledge, 2015.

\_\_\_\_\_. “Contemporary Cultural Capital: Two New Tendencies”. In: *Emerging Cultural Capital and New Forms of Distinction Workshop*, LSE, September 2013.

PULICI, C; FERNANDES, D. C. “Por uma sociologia do gosto no Brasil”. In: PULICI, C.; FERNANDES, D. C. (orgs) *As Lógicas Sociais do Gosto*. São Paulo: Editora Unifesp, 2019.

\_\_\_\_\_. “O charme (in)discreto do gosto burguês paulista”. 326f. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

QUEIROZ, I. A. “Projeto cultural: as especificidades de um novo gênero discursivo”. 199f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

QUINTELLA, M. M. D. “Cultura e Poder ou Espelho, Espelho Meu: Existe Alguém Mais Culto do que Eu?”. In MICELI, S. (org.). *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

RIBEIRO, M. “Arquivo CFC/MINC: um estudo de caso, o Trem/Caravana da Cultura”. In: *Revista Museu*, 2007.

RIDENTI, M. “Mudanças culturais e simbólicas que abalam o Brasil”. In: *Plural Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP*, São Paulo, v.25.1, 2018, p.45-62.

\_\_\_\_\_. *Em busca do povo brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

\_\_\_\_\_. “Caleidoscópio da Cultura Brasileira (1964 – 2000). In: MICELI, S.; PONTES, H. (orgs.). *Cultura e sociedade: Brasil e Argentina*. São Paulo: Edusp, 2014. 426 pp.

\_\_\_\_\_. “Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960”. In: *Tempo Social*. São Paulo, junho de 2005, vol.17, no.1.

ROCHA, S. *Texto para Discussão (TD) 721: Pobreza e Desigualdade no Brasil: O Esgotamento dos Efeitos Distributivos do Plano Real*. Rio de Janeiro, Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada/ IPEA, 2000.

\_\_\_\_\_. *Texto para Discussão (TD) 439: Renda e pobreza: os impactos do Plano Real*. Rio de Janeiro, Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada/ IPEA, 1996.

ROCHA, R; COSTA, L. F. “A Formação e a profissionalização do gestor cultural: emergências, políticas e desafios”. In: XVI Congresso Internacional do Fórum Universitário Mercosul – FoMerco, UFBA, Salvador, 2017.

ROMANELLI, G. “O pai e a escolarização dos filhos”. In: *Doxa: Revista brasileira de psicologia e educação*. Vol 19, n.2, jul/dez. (2017).

RUBIM, L. “Produção Cultural”. In: RUBIM, L. (Org.). *Organização e produção da cultura*. Salvador: EDUFBA, 2005.

RUBIM, A. A. C. “Políticas culturais no primeiro governo Dilma: patamar rebaixado”. In: RUBIM, A. A. C.; BARBALHO, A.; CALABRE, L. (Orgs.). *Políticas culturais no governo Dilma*. Salvador: EDUFBA, 2015.

\_\_\_\_\_. “Formação em organização da cultura no Brasil”. In: *Revista Observatório Itaú Cultural / OIC*. São Paulo, julho a setembro de 2008, no. 6.

\_\_\_\_\_. “Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios”. In: RUBIM, A. A. C. e BARBALHO, A. (Orgs.). *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007.

SALA, D. “Mário de Andrade e o anteprojeto do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, 1990, no. 31.

SASAKI, D. L. *Pouso forçado*. São Paulo: Record, 2005.

SILVA, C. M. “Nelson Rockefeller e a atuação da American International Association for Economic and Social Development: debates sobre missão e imperialismo no Brasil, 1946-1961”. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.20, n.4, out.-dez. 2013, p.1695-1711.

SILVA, F. A. B. “Aspectos da Política de Financiamento Cultural nos anos 1999 e 2000. In V ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Bahia: UFBA, 2009.

\_\_\_\_\_.; ARAÚJO, H. E.; SOUZA, A. L. “O consumo cultural das famílias brasileiras”. In: SILVEIRA, F. G.; SERVO, L. M.; MENEZES, T.; PIOLA, S. F. (orgs.). *Gasto e consumo das famílias brasileiras contemporâneas (Vol. 2)*. Brasília: IPEA, 2007.

SILVA, V. M. (2001) “A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978)”. São Paulo, 2001. 201 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

SIMIS, A.; AMARAL, R. C. “Mecenato no Brasil democrático”. In: *Revista Electrónica Internacional de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación – Eptics*. Vol XIV, n.3, sep-dic 2012.

\_\_\_\_\_. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: ANNABLUME, 1996.

SINGER, A. “A Segunda Alma do Partido dos Trabalhadores”. In: *Novos estudos – CEBRAP*, nº 88, São Paulo, Dezembro de 2010.

SCHWARZ, R. “Cultura e Política: 1964-1969”. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 61-92.

SCHWARTZMAN, S.; BOMENY, M.; COSTA, V. R. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.

SOARES, I. P. A crítica como forma: Argumento, Almanaque e a vida intelectual paulista na década de 1970. 129f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

SOUZA, A. S. B. “O Aprendiz das Musas: a relação entre Hesíodo a as Musas a partir de uma interpretação histórico-filosófica”. In: *VII Encontro Estadual de História*. Feira de Santana: ANPUH BA, 2016.

SOUZA, J. *Ralé brasileira: quem é e como vive / Jessé Souza; colaboradores André Grillo ... [et al.]* — Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

SOUZA, V. A. “Os tambores das ‘Yabás’: raça, sexualidade, gênero e cultura no Bloco Afro Ilu Obá De Min”. 127f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

STELLA, M. G. P. “Literatura como vocação: escritores contemporâneos brasileiros no pós-redemocratização”. 232f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

TOTA, A. P. *O amigo americano – Nelson Rockefeller e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

TURINO, C. “Era uma vez o Programa Cultura Viva”. In: *Observatório Itaú Cultural* nº 15 (dez. 2013/ maio 2014). São Paulo: Itaú Cultural, 2013.

\_\_\_\_\_. *Ponto de cultura: o Brasil de baixo para cima*. São Paulo: Anita Garibaldi, 2010.

VALARINI, E.; ELIAS, F.; POHLMANN, M. (2015) “O espírito capitalista neoliberal na América Latina: o papel da orientação para o mercado financeiro...”. In: *PLURAL*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v.22.2, 2015, p.37-80.

VIANNA, L. W. “Caminhos e Descaminhos da Revolução Passiva à Brasileira”. In: *Dados*, vol. 39, nº. 3, Rio de Janeiro, 1996.

URFALINO, P. *A invenção da política cultural*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

WEBER, M. *Metodologia das Ciências Sociais*. Tradução de Augustin Wernet; introdução à edição brasileira de Maurício Tragtemberg. – 5. ed. – São Paulo: Cortez; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016.

\_\_\_\_\_. *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*. Tradução de José Marques Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. *Economia e Sociedade – Fundamentos da sociologia compreensiva*. Vol. 2. Tradução de Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

WEFFORT, F. C., 1984. Nordestinos em São Paulo: notas para um estudo sobre cultura nacional e cultura popular. In: *Cultura do Povo* (E. Valle & J. J. Queiróz, org.), 3a ed., pp.13-24. São Paulo: Cortez

WILLIAMS, R. *Cultura e Sociedade: de Coleridge a Orwell*. Tradução de Vera Joscelyne. Petrópolis: Vozes, 2011.

\_\_\_\_\_. *Cultura e Materialismo*. Tradução de Andre Glase. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e literatura*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

\_\_\_\_\_. *Television: technology and cultural form*. London: Fontana, 1974.



## ANEXO I

Questionário do *survey* “Perfis dos Produtores e Gestores Culturais do Brasil”<sup>109</sup>

## Bloco/ rubrica 1 – Atuação na área

Questão/ variável	Opções de respostas/ modalidades
1.1. Já atuou de algumas dessas maneiras na área da cultura? (A)	Nunca atuei Apenas de forma profissional (remunerada) Apenas de forma voluntária (não remunerada) De forma voluntária e profissional
1.2. Como você iniciou na área da cultura? (A)	Fui introduzido por familiares Fui convidado por amigos da escola Fui convidado por colegas da faculdade Fui convidado por outras pessoas da área cultural Fui convidado por lideranças da minha comunidade Passei em concurso público Passei em processo seletivo para vaga de emprego Outra
Se outra/o, especifique (T)	[Descrever]
1.3. Setor de atuação (ME)	Setor público Setor privado (com fins lucrativos) ONG (sem fins lucrativos) Freelancer Outro
Se outra/o, especifique (T)	[Descrever]
1.4. Subáreas da cultura onde atuou como profissional (ME)	Instituições de arte Direção/ coordenação de festivais Diplomacia cultural Treinamento/ ensino/ pesquisa Política Cultural Turismo cultural Companhia artística Ensino superior Projetos socioculturais Outra
Se outra/o, especifique (T)	[Descrever]
1.5. Funções desempenhadas como profissional (ME)	Criação artística Curadoria Produção Elaboração de projeto Gestão de organização ou projeto Gestão financeira Assessoria de comunicação Mobilização junto ao público Atividade educacional/ treinamento Assessoria jurídica Outro
Se outra/o, especifique (T)	[Descrever]
1.6. Lugares onde atuou profissionalmente (ME)	Associação Ateliê Biblioteca Coletivo Centro cultural

<sup>109</sup> As questões dividem-se em quatro tipos de resposta: Alternativa (A), Múltipla Escolha (ME), Texto (T) e Escala (E)

	Companhia artística Editora Estúdio de fotografia Galeria Grupo artístico Instituto Cultural privado Instituição de ensino/ treinamento Livraria Museu Orquestra Produtora Secretaria/ departamento de cultura Teatro/ casa de espetáculo Outro
Se outra/o, especifique (T)	[Descrever]
1.7. Tempo médio de atuação profissional (A)	Menos de 1 ano 1 a 3 anos 4 a 6 anos 7 a 9 anos 10 anos ou mais
1.8. Faixa de remuneração no último salário (A)	1 e 3 salários 4 e 6 salários 7 e 9 salários 10 e 15 salários Acima de 15 salários
1.9. Modelo de contratação do trabalho mais recente (A)	CLT Contrato de serviços pessoa física (autônomo) Contrato por cooperativa Contrato pessoa jurídica - MEI Contrato pessoa jurídica (ME/ EI/ EIRELI/ S.A./ LTDA) Cotas societárias (propriedade)
1.10. Subáreas da cultura onde atuou como voluntário (ME)	Instituições de arte Direção/ coordenação de festivais Diplomacia cultural Treinamento/ ensino/ pesquisa Política Cultural Turismo cultural Companhia artística Ensino superior Projetos socioculturais Outra
Se outra/o, especifique (T)	[Descrever]
1.11. Funções desempenhadas de forma voluntária (ME)	Criação artística Curadoria Produção Elaboração de projeto Gestão de organização ou projeto Gestão financeira Assessoria de comunicação Mobilização junto ao público Atividade educacional/ treinamento Assessoria jurídica Outra
Se outra/o, especifique (T)	[Descrever]
1.12. Lugares onde atuou voluntariamente (ME)	Associação Ateliê Biblioteca Coletivo Centro cultural Companhia artística

	Editora Estúdio de fotografia Galeria Grupo artístico Instituto Cultural privado Instituição de ensino/ treinamento Livraria Museu Orquestra Produtora Secretaria/ departamento de cultura Teatro/ casa de espetáculo Outro
Se outra/o, especifique (T)	[Descrever]
1.13. Tempo médio de atuação voluntária (A)	Menos de 1 ano 1 a 3 anos 4 a 6 anos 7 a 9 anos 10 anos ou mais
1.14. Trabalha de forma remunerada em área não diretamente relacionada à cultura (A)	Sim Não
Comente sobre essa outra área (T)	[Descrever]
1.15. Possui outros familiares que atuam na área da cultura? (ME)	Não possuo Somente eu Cônjuge Filha Filho Mãe Pai Irmão Irmã Avó Avô Tia Tio Prima Primo
A respeito do seu último trabalho, ou trabalho atual, na área da cultura, informe:	
1.16. Sede da Instituição (UF) (A)	AC, AL, AM, AP, BA, CE, DF, ES, GO, MA, MG, MT, MS, PA, PB, PE, PI, PR, RJ, RN, RO, RR, RS, SC, SE, SP, TO
1.17. Cidade em (UF) (A)	[lista de municípios para cada estado]
1.18. As atividades culturais são fomentadas por (ME)	Recursos próprios Recursos públicos Doações
1.19. Quantidade de funcionários (A)	Até 9 10 a 49 50 a 99 Acima de 100
1.20. Posição que ocupa na instituição (A)	Proprietário/ sócio Direção Gerência Coordenação Trabalho regular em atividade administrativa Trabalho regular em atividade cultural Consultoria/ assessoria Outras prestações de serviço
Se outra/o, especifique (T)	[Descrever]

1.21. A instituição tentou captar recursos por meio de repasse direto do Estado ou através de incentivos fiscais? (A)

Não buscou recursos por nenhuma dessas alternativas  
Apenas por meio de transferências diretas do Estado  
Apenas por meio de incentivos fiscais  
Apenas por meio de arrecadações/ *crowdfunding*  
Por todas as alternativas  
Não sei dizer

1.22. Em quais anos buscou recursos por meio de repasses diretos (ME)

1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, Não sei dizer

1.23. Faixa de recursos mobilizados por meio de repasses diretos (em reais) (A)

Nunca captou  
Entre 1 mil e 9,9 mil  
Entre 10 mil e 59,9 mil  
Entre 60 mil e 99,9 mil  
Entre 100 e 499,9 mil  
Entre 500 mil e 999,9 mil  
Entre 1 milhão e 4,9 milhões  
Entre 5 milhão e 9,9 milhões  
Acima de 10 milhões  
Não sei dizer

1.24. Segmento do projeto cultural financiado por repasses diretos (ME)

Acervo  
Acervo bibliográfico  
Acervos museológicos  
Áreas integradas  
Arquitetônico  
Arquivo  
Artes integradas  
Artesanato/ folclore  
Biblioteca  
Carnaval  
Carnaval fora de época  
Cartazes  
Circo  
Cultura Afro-brasileira  
Cultura Indígena  
Cultura popular  
Dança  
Difusão  
Difusão de acervo audiovisual  
Distribuição cinematográfica  
Edição de livro  
Evento Literário  
Exibição cinematográfica  
Exposição itinerante  
Filatelia  
Filosofia  
Formação/ pesquisa/ informação  
Fotografia  
Gráficas  
Gravura  
História  
Infraestrutura técnica audiovisual  
Multimídia  
Museu  
Música Erudita  
Música instrumental  
Música Popular

	<p>Obras de Referência</p> <p>Ópera</p> <p>Orquestra</p> <p>Periódicos</p> <p>Plásticas</p> <p>Preservação/ Restauração da memória cinematográfica</p> <p>Produção cinematográfica</p> <p>Produção radiofônica</p> <p>Produção televisiva</p> <p>Rádio/ TVs educativas</p> <p>Teatro</p> <p>Videofonográfica</p> <p>Outro</p> <p>Não sei dizer</p>
Se outra/o, especifique (T)	[Descrever]
1.25. Selecione as políticas de editais pelas quais buscou recursos (ME)	<p>Edital do Ministério da Cultura ou de suas agências (Funarte, Fundação Palmares, etc.)</p> <p>Edital da secretaria estadual de cultura (ou equivalente)</p> <p>Edital da secretaria municipal de cultura (ou equivalente)</p> <p>Não sei dizer</p>
1.26. Em quais anos buscou recursos por meio de incentivos fiscais (ME)	<p>1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, Não sei dizer</p>
1.27. Faixa de recursos mobilizados por meio de incentivos fiscais (A)	<p>Nunca captou</p> <p>Entre 1 mil e 9,9 mil</p> <p>Entre 10 mil e 59,9 mil</p> <p>Entre 60 mil e 99,9 mil</p> <p>Entre 100 e 499,9 mil</p> <p>Entre 500 mil e 999,9 mil</p> <p>Entre 1 milhão e 4,9 milhões</p> <p>Entre 5 milhão e 9,9 milhões</p> <p>Acima de 10 milhões</p> <p>Não sei dizer</p>
1.28. Segmento do projeto cultural financiado por incentivos fiscais (ME)	<p>Acervo</p> <p>Acervo bibliográfico</p> <p>Acervos museológicos</p> <p>Áreas integradas</p> <p>Arquitetônico</p> <p>Arquivo</p> <p>Artes integradas</p> <p>Artesanato/ folclore</p> <p>Biblioteca</p> <p>Carnaval</p> <p>Carnaval fora de época</p> <p>Cartazes</p> <p>Circo</p> <p>Cultura Afro-brasileira</p> <p>Cultura Indígena</p> <p>Cultura popular</p> <p>Dança</p> <p>Difusão</p> <p>Difusão de acervo audiovisual</p> <p>Distribuição cinematográfica</p> <p>Edição de livro</p> <p>Evento Literário</p> <p>Exibição cinematográfica</p> <p>Exposição itinerante</p> <p>Filatelias</p>

	Filosofia Formação/ pesquisa/ informação Fotografia Gráficas Gravura História Infraestrutura técnica audiovisual Multimídia Museu Música Erudita Música instrumental Música Popular Obras de Referência Ópera Orquestra Periódicos Plásticas Preservação/ Restauração da memória cinematográfica Produção cinematográfica Produção radiofônica Produção televisiva Rádio/ TVs educativas Teatro Videofonográfica Outro Não sei dizer
Se outra/o, especifique (T)	[Descrever]
1.29. Selecione as políticas de incentivos fiscais à cultura pelas quais buscou recursos (ME)	Lei Rouanet Lei estadual de incentivo à cultura Lei municipal de incentivo à cultura Não sei dizer
1.30. Em quais anos buscou recursos por meio de <i>crowdfunding</i> / arrecadações (ME)	1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, Não sei dizer
1.31. Faixa de recursos mobilizados por meio de <i>crowdfunding</i> / arrecadações (A)	Nunca captou Entre 1 mil e 9,9 mil Entre 10 mil e 59,9 mil Entre 60 mil e 99,9 mil Entre 100 e 499,9 mil Entre 500 mil e 999,9 mil Entre 1 milhão e 4,9 milhões Entre 5 milhão e 9,9 milhões Acima de 10 milhões Não sei dizer
1.32. Segmento do projeto cultural financiado por <i>crowdfunding</i> / arrecadações (ME)	Acervo Acervo bibliográfico Acervos museológicos Áreas integradas Arquitetônico Arquivo Artes integradas Artesanato/ folclore Biblioteca Carnaval Carnaval fora de época Cartazes Circo

	<p>Cultura Afro-brasileira  Cultura Indígena  Cultura popular  Dança  Difusão  Difusão de acervo audiovisual  Distribuição cinematográfica  Edição de livro  Evento Literário  Exibição cinematográfica  Exposição itinerante  Filatelia  Filosofia  Formação/ pesquisa/ informação  Fotografia  Gráficas  Gravura  História  Infraestrutura técnica audiovisual  Multimídia  Museu  Música Erudita  Música instrumental  Música Popular  Obras de Referência  Ópera  Orquestra  Periódicos  Plásticas  Preservação/ Restauração da memória cinematográfica  Produção cinematográfica  Produção radiofônica  Produção televisiva  Rádio/ TVs educativas  Teatro  Videofonográfica  Outro  Não sei dizer</p>
Se outra/o, especifique (T)	[Descrever]
1.33. Selecione as formas de <i>crowdfunding</i> / arrecadações adotadas (ME)	<p>Plataforma virtual (Catarse, Vaquinha, Kickante, etc.)  Programas de arrecadação (ex.: amigos do museu, etc.)  Eventos de arrecadação (jantares, exposições, etc.)  Não sei dizer</p>
1.34. A estratégia de mobilização de recursos ocorre por (ME)	<p>Possui área interna, com funcionários específicos para prospecção de patrocinadores  Contrata serviço externo de captação de recursos  Submete projetos a chamadas públicas (editais) por conta própria e sem equipe remunerada  Recebe indicação de profissionais que atuam com empresas (contador, advogado)  Recebe indicação de familiares  Recebe indicação de amigos  Foi procurado por patrocinador interessado  Oferece cursos pagos  Presta serviços na área cultural com fins comerciais  Outra  Não sei dizer</p>
Se outra/o, especifique (T)	[Descrever]

**Bloco/ rubrica 2 – Condições para atuar em produção e gestão cultural**

Em que medida você se identifica com cada uma das categorias a seguir?

<b>Questão/ variável</b>	<b>Opções de respostas/ modalidades</b>
2.1. Profissional de gestão pública de cultura ou arte (E)	Não me identifico nem um pouco Me identifico um pouco Neutro Me identifico muito Me identifico totalmente
2.2. Profissional de captação de recursos (E)	Não me identifico nem um pouco Me identifico um pouco Neutro Me identifico muito Me identifico totalmente
2.3. Agente de transformação social (E)	Não me identifico nem um pouco Me identifico um pouco Neutro Me identifico muito Me identifico totalmente
2.4. Arte-educador, educador sobre temas culturais (E)	Não me identifico nem um pouco Me identifico um pouco Neutro Me identifico muito Me identifico totalmente
2.5. Artista (E)	Não me identifico nem um pouco Me identifico um pouco Neutro Me identifico muito Me identifico totalmente
2.6. Profissional do mundo das artes (E)	Não me identifico nem um pouco Me identifico um pouco Neutro Me identifico muito Me identifico totalmente
2.7. Agente de preservação/ proteção do patrimônio artístico e histórico material (E)	Não me identifico nem um pouco Me identifico um pouco Neutro Me identifico muito Me identifico totalmente
2.8. Agente de preservação/ proteção do patrimônio imaterial (E)	Não me identifico nem um pouco Me identifico um pouco Neutro Me identifico muito Me identifico totalmente

Na sua opinião, em que medida os seguintes fatores influenciam a forma como a produção e a gestão cultural são praticadas?

<b>Questão/ variável</b>	<b>Opções de respostas/ modalidades</b>
2.9. Personalidade individual (E)	Não influencia nem um pouco Influencia um pouco Indiferente Influencia muito Influencia totalmente
2.10. Histórico educacional individual (E)	Não influencia nem um pouco Influencia um pouco

	Indiferente
	Influencia muito
	Influencia totalmente
2.11. Cultura interna da instituição cultural (E)	Não influencia nem um pouco
	Influencia um pouco
	Indiferente
	Influencia muito
	Influencia totalmente
2.12. Tradições e entendimentos locais sobre cultura e arte (E)	Não influencia nem um pouco
	Influencia um pouco
	Indiferente
	Influencia muito
	Influencia totalmente
2.13. Situação econômica do país (E)	Não influencia nem um pouco
	Influencia um pouco
	Indiferente
	Influencia muito
	Influencia totalmente
2.14. Situação política do país (E)	Não influencia nem um pouco
	Influencia um pouco
	Indiferente
	Influencia muito
	Influencia totalmente
2.15. Política cultural (nacional, estadual, municipal) (E)	Não influencia nem um pouco
	Influencia um pouco
	Indiferente
	Influencia muito
	Influencia totalmente

**Qual é a importância dessas condições para a sua atuação na área da cultura?**

<b>Questão/ variável</b>	<b>Opções de respostas/ modalidades</b>
2.16. Morar na região central da cidade (E)	Nada importante
	Pouco importante
	Indiferente
	Muito importante
	Extremamente importante
2.17. Ter visitado museus e instituições culturais com os pais (E)	Nada importante
	Pouco importante
	Indiferente
	Muito importante
	Extremamente importante
2.18. Ter visitado museus e instituições culturais em excursões da escola (E)	Nada importante
	Pouco importante
	Indiferente
	Muito importante
	Extremamente importante
2.19. Ter visitado museus e instituições culturais em excursões de projetos socioculturais (E)	Nada importante
	Pouco importante
	Indiferente
	Muito importante
	Extremamente importante
2.20. Ganhar livros quando criança (E)	Nada importante
	Pouco importante
	Indiferente
	Muito importante

2.21. Ser uma pessoa interessada, por conta própria, em arte e cultura (E)	Extremamente importante
	Nada importante
	Pouco importante
	Indiferente
	Muito importante
	Extremamente importante
2.22. Ter a mente aberta (E)	Nada importante
	Pouco importante
	Indiferente
	Muito importante
	Extremamente importante
2.23. Se envolver em festas comunitárias (quermesse, bailes de formatura) (E)	Nada importante
	Pouco importante
	Indiferente
	Muito importante
	Extremamente importante
2.24. Ter participado do grêmio estudantil ou do centro acadêmico (E)	Nada importante
	Pouco importante
	Indiferente
	Muito importante
	Extremamente importante
2.25. Ter participado de pastoral, associação de bairro e movimentos locais (E)	Nada importante
	Pouco importante
	Indiferente
	Muito importante
	Extremamente importante
2.26. Se envolver com política (E)	Nada importante
	Pouco importante
	Indiferente
	Muito importante
	Extremamente importante

**Qual é a importância dessas atividades para a forma como você se integra a redes?**

<b>Questão/ variável</b>	<b>Opções de respostas/ modalidades</b>
2.27. Participar de grupo no Facebook (E)	Nada importante
	Pouco importante
	Indiferente
	Muito importante
	Extremamente importante
2.28. Participar de grupo no Whatsapp (E)	Nada importante
	Pouco importante
	Indiferente
	Muito importante
	Extremamente importante
2.29. Ir a festivais (E)	Nada importante
	Pouco importante
	Indiferente
	Muito importante
	Extremamente importante
2.30. Manter contato com amigos da escola (E)	Nada importante
	Pouco importante
	Indiferente
	Muito importante
	Extremamente importante
2.31. Fazer faculdade (E)	Nada importante

	Pouco importante
	Indiferente
	Muito importante
	Extremamente importante
2.32. Cursar pós-graduação (E)	Nada importante
	Pouco importante
	Indiferente
	Muito importante
	Extremamente importante
2.33. Fazer treinamentos (E)	Nada importante
	Pouco importante
	Indiferente
	Muito importante
	Extremamente importante
2.34. Ser filiado a partido político (E)	Nada importante
	Pouco importante
	Indiferente
	Muito importante
	Extremamente importante
2.35. Participar de movimentos sociais (E)	Nada importante
	Pouco importante
	Indiferente
	Muito importante
	Extremamente importante
2.36. Apresentar trabalho em congressos (E)	Nada importante
	Pouco importante
	Indiferente
	Muito importante
	Extremamente importante
2.37. Conhecer outros países (E)	Nada importante
	Pouco importante
	Indiferente
	Muito importante
	Extremamente importante
2.38. Integrar coletivos (E)	Nada importante
	Pouco importante
	Indiferente
	Muito importante
	Extremamente importante
2.39. Frequentar festividades religiosas (E)	Nada importante
	Pouco importante
	Indiferente
	Muito importante
	Extremamente importante
2.40. Ir a mostras (E)	Nada importante
	Pouco importante
	Indiferente
	Muito importante
	Extremamente importante
2.41. Frequentar centro cultural público (E)	Nada importante
	Pouco importante
	Indiferente
	Muito importante
	Extremamente importante
2.42. Ir em conferências de cultura (E)	Nada importante
	Pouco importante
	Indiferente
	Muito importante
	Extremamente importante
2.43. Frequentar bienais (E)	Nada importante

	Pouco importante
	Indiferente
	Muito importante
	Extremamente importante
2.44. Criar perfil em sites de imagens (Pinterest, Behance) (E)	Nada importante
	Pouco importante
	Indiferente
	Muito importante
	Extremamente importante
2.45. Participar de conselhos sociais/ de direito (criança e adolescente, do idoso, segurança pública) (E)	Nada importante
	Pouco importante
	Indiferente
	Muito importante
	Extremamente importante

### Bloco/ rubrica 3 – Práticas culturais

Com qual frequência você realiza essas atividades? Escolha uma opção, sendo: 1) Nunca/ quase nunca, 2) Uma vez por ano ou menos, 3) 2 vezes no último ano, 4) Ao menos 3 a 4 vezes por ano, 5) Ao menos 1 vez por mês, 6) Ao menos uma vez por semana, 7) Maioria dos dias

Questão/ variável	Opções de respostas/ modalidades
3.1. Vai ao cinema (E)	[1, 2, 3, 4, 5, 6, 7]
3.2. Vai ao teatro (peça, ópera, musicais) (E)	[1, 2, 3, 4, 5, 6, 7]
3.3. Vai a museus ou galerias (E)	[1, 2, 3, 4, 5, 6, 7]
3.4. Assiste dança contemporânea (E)	[1, 2, 3, 4, 5, 6, 7]
3.5. Vai à biblioteca (E)	[1, 2, 3, 4, 5, 6, 7]
3.6. Frequenta o SESC (E)	[1, 2, 3, 4, 5, 6, 7]
3.7. Frequenta cineclube (E)	[1, 2, 3, 4, 5, 6, 7]
3.8. Frequenta centros culturais (E)	[1, 2, 3, 4, 5, 6, 7]
3.9. Assiste Slams de poesia (E)	[1, 2, 3, 4, 5, 6, 7]
3.10. Vai a concertos (E)	[1, 2, 3, 4, 5, 6, 7]
3.11. Vai a shows (E)	[1, 2, 3, 4, 5, 6, 7]
3.12. Participa do carnaval/ eventos artísticos de rua (E)	[1, 2, 3, 4, 5, 6, 7]
3.13. Vai a festivais (E)	[1, 2, 3, 4, 5, 6, 7]
3.14. Vai a atividades de cultura tradicional (ex.: Jongo, rodas de samba) (E)	[1, 2, 3, 4, 5, 6, 7]
3.15. Vai a manifestações, marchas, encontros políticos (E)	[1, 2, 3, 4, 5, 6, 7]
3.16. Lê por prazer (exceto jornal, revista, quadrinhos) (E)	[1, 2, 3, 4, 5, 6, 7]
3.17. Lê jornais/ revistas (E)	[1, 2, 3, 4, 5, 6, 7]
3.18. Lê livros e artigos científicos (E)	[1, 2, 3, 4, 5, 6, 7]
3.19. Participa de saraus/ clube de leitura (E)	[1, 2, 3, 4, 5, 6, 7]
3.20. Aluga DVDs na videolocadora (E)	[1, 2, 3, 4, 5, 6, 7]
3.21. Assiste filmes e séries por streaming (Netflix, Amazon Prime Video) (E)	[1, 2, 3, 4, 5, 6, 7]
3.22. Assiste canais no YouTube (E)	[1, 2, 3, 4, 5, 6, 7]
3.23. Segue perfis no Instagram (E)	[1, 2, 3, 4, 5, 6, 7]
3.24. Usa o computador para criar novos trabalhos visuais e animação (E)	[1, 2, 3, 4, 5, 6, 7]
3.25. Produz conteúdo para a internet (texto ou vídeo) (E)	[1, 2, 3, 4, 5, 6, 7]
3.26. Assiste telejornal (E)	[1, 2, 3, 4, 5, 6, 7]
3.27. Assiste novela (E)	[1, 2, 3, 4, 5, 6, 7]
3.28. Assiste futebol (E)	[1, 2, 3, 4, 5, 6, 7]
3.29. Assiste outros esportes (E)	[1, 2, 3, 4, 5, 6, 7]
3.30. Assiste séries em TV paga (E)	[1, 2, 3, 4, 5, 6, 7]
3.31. Escreve alguma história ou poema (E)	[1, 2, 3, 4, 5, 6, 7]
3.32. Encontra amigos em bar ou casa noturna (E)	[1, 2, 3, 4, 5, 6, 7]

3.33. Passa o tempo com amigos na rua principal do	
3.34. bairro ou da cidade (E)	[1, 2, 3, 4, 5, 6, 7]
3.35. Toca um instrumento (E)	[1, 2, 3, 4, 5, 6, 7]
3.36. Fotografa ou filma como atividade artística (E)	[1, 2, 3, 4, 5, 6, 7]
3.37. Escreve/ compõe música (E)	[1, 2, 3, 4, 5, 6, 7]
3.38. Pinta (incluindo Grafite), desenha ou faz escultura (E)	[1, 2, 3, 4, 5, 6, 7]
3.39. Dança (incluindo balé) (E)	[1, 2, 3, 4, 5, 6, 7]

#### **Bloco/ rubrica 4 - Sociedade, Estado e cultura**

##### **Na sua opinião, qual é a importância desses temas para a política cultural do Brasil**

<b>Questão/ variável</b>	<b>Opções de respostas/ modalidades</b>
4.1. Fomentar o entendimento entre os diferentes grupos sociais, promovendo a integração social (E)	Nem um pouco importante Pouco importante Neutro Muito importante Extremamente importante
4.2. Construir e estabilizar a democracia (E)	Nem um pouco importante Pouco importante Neutro Muito importante Extremamente importante
4.3. Educação artística e cultural (E)	Nem um pouco importante Pouco importante Neutro Muito importante Extremamente importante
4.4. Entretenimento e diversão (E)	Nem um pouco importante Pouco importante Neutro Muito importante Extremamente importante
4.5. Fomentar a identidade nacional (E)	Nem um pouco importante Pouco importante Neutro Muito importante Extremamente importante
4.6. Estimular crescimento econômico (geração de empregos, fortalecer a cultura como diferencial das cidades, turismo) (E)	Nem um pouco importante Pouco importante Neutro Muito importante Extremamente importante
4.7. Assegurar que as artes não sejam instrumentalizadas pelo mercado (E)	Nem um pouco importante Pouco importante Neutro Muito importante Extremamente importante
4.8. Preservar patrimônio (E)	Nem um pouco importante Pouco importante Neutro Muito importante Extremamente importante
4.9. Fomentar valores religiosos (E)	Nem um pouco importante

	Pouco importante
	Neutro
	Muito importante
	Extremamente importante

**Qual é a sua opinião a respeito dessas afirmações**

<b>Questão/ variável</b>	<b>Opções de respostas/ modalidades</b>
4.10. O papel de uma política cultural é democratizar a cultura, levando as artes para as pessoas de todo o país (E)	Discordo totalmente Discordo um pouco Não discordo nem concordo Concordo um pouco Concordo totalmente
4.11. O Estado não deve interferir na forma como a sociedade seleciona os projetos culturais que financia e apoia (E)	Discordo totalmente Discordo um pouco Não discordo nem concordo Concordo um pouco Concordo totalmente
4.12. É dever do Estado criar condições de expressão para os fazedores de cultura dos diversos grupos sociais (E)	Discordo totalmente Discordo um pouco Não discordo nem concordo Concordo um pouco Concordo totalmente
4.13. A política cultural deve subsidiar as manifestações culturais e artísticas que não pertencem à cultura de massas e à indústria cultural (E)	Discordo totalmente Discordo um pouco Não discordo nem concordo Concordo um pouco Concordo totalmente
4.14. Uma política cultural deve financiar de forma prioritária o patrimônio histórico, artístico e as manifestações folclóricas que constituem a identidade nacional (E)	Discordo totalmente Discordo um pouco Não discordo nem concordo Concordo um pouco Concordo totalmente
4.15. A sociedade deve criar os seus próprios mecanismos de fomento às artes, inclusive virtuais, sem depender apenas do Estado (E)	Discordo totalmente Discordo um pouco Não discordo nem concordo Concordo um pouco Concordo totalmente
4.16. A política cultural também deve fomentar as cadeias produtivas daquelas expressões culturais que possuam um caráter industrial (E)	Discordo totalmente Discordo um pouco Não discordo nem concordo Concordo um pouco Concordo totalmente

**Bloco/ rubrica 5 – Dados pessoais**

5.1. Gênero (A) Feminino

	Masculino
	Outro
Se outra/o, especifique (T)	[Descrever]
5.2. Cor (A)	Branca
	Preta
	Parda
	Amarela
	Indígena
5.3. Ano de nascimento (A)	[dropdown de 2008 a 1900]
5.4. Religião (A)	Ateu
	Budismo
	Candomblé, Umbanda e outras religiosidades afrobrasileiras
	Católica
	Evangélica (de missão ou Neo-pentecostal)
	Espiritualista
	Espírita
	Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias
	Induísmo
	Islamismo
	Judaísmo
	Não determinada e de múltiplo pertencimento
	Sem religião
	Testemunha de Jeová
	Tradições esotéricas
	Tradições indígenas
	Prefiro não informar
	Outra
Se outra/o, especifique (T)	[Descrever]
5.5. Nacionalidade (A)	Brasileira
	Outra
Se outra/o, especifique (T)	[Descrever]
	AC, AL, AM, AP, BA, CE, DF, ES, GO, MA, MG, MT, MS, PA, PB, PE, PI, PR, RJ, RN, RO, RR, RS, SC, SE, SP, TO
5.6. Natural de (UF) (A)	Lista municípios
5.7. Cidade em (UF) (A)	AC, AL, AM, AP, BA, CE, DF, ES, GO, MA, MG, MT, MS, PA, PB, PE, PI, PR, RJ, RN, RO, RR, RS, SC, SE, SP, TO
5.8. Endereço atual (UF) (A)	Lista municípios
5.9. Cidade em (UF) (A)	Lista municípios
5.10. Tipo de moradia dos pais ou responsáveis (A)	Imóvel próprio
	Imóvel alugado
	Imóvel emprestado/ cedido
5.11. Com quem reside atualmente? (A)	Com os pais
	Sozinho
	Com outras pessoas
	Com nova família constituída
5.12. Tipo de moradia em que reside (A)	Imóvel próprio
	Imóvel alugado
	Imóvel emprestado/ cedido

### Bloco/ rubrica 6 - Escolaridade, formação e vivências

6.1. Formação principal (A)	Sem instrução formal
	Ensino Básico
	Ensino médio incompleto
	Ensino médio completo
	Ensino técnico
	Superior incompleto
	Superior completo
	Pós-graduação lato sensu

6.2. Tipo de escola (A)	Pós-graduação stricto sensu Pública Privada Confessional Internacional
6.3. Área da formação superior (A)	Humanas Exatas Biológicas
6.4. Nome do curso (da área) (T)	[Descrever]
6.5. Tipo de instituição (ensino superior) (A)	Universidade pública Universidade confessional/ privada Faculdade privada
6.6. Área da pós-graduação (A)	Humanas Exatas Biológicas
6.7. Nome do curso (da área) (T)	[Descrever]
6.8. Tipo de instituição (pós-graduação) (A)	Universidade pública Universidade confessional/ privada Faculdade privada
6.9. Formação do pai (A)	Sem instrução formal Ensino Básico Ensino médio incompleto Ensino médio completo Ensino técnico Superior incompleto Superior completo Pós-graduação lato sensu Pós-graduação stricto sensu
6.10. Tipo de escola (A)	Pública Privada Confessional Internacional
6.11. Área da formação superior (A)	Humanas Exatas Biológicas
6.12. Nome do curso (da área) (T)	[Descrever]
6.13. Tipo de instituição (ensino superior do pai) (A)	Universidade pública Universidade confessional/ privada Faculdade privada
6.14. Área da pós-graduação (A)	Humanas Exatas Biológicas
6.15. Nome do curso (da área) (T)	[Descrever]
6.16. Tipo de instituição (pós-graduação do pai) (A)	Universidade pública Universidade confessional/ privada Faculdade privada
6.17. Ocupação principal do pai (T)	[Descrever]
6.18. Formação da mãe (A)	Sem instrução formal Ensino Básico Ensino médio incompleto Ensino médio completo Ensino técnico Superior incompleto Superior completo Pós-graduação lato sensu Pós-graduação stricto sensu
6.19. Tipo de escola (A)	Pública Privada Confessional Internacional

6.20. Área da formação superior (A)	Humanas Exatas Biológicas
6.21. Nome do curso (da área) (T)	[Descrever]
6.22. Tipo de instituição (ensino superior da mãe) (A)	Universidade pública Universidade confessional/ privada Faculdade privada
6.23. Área da pós-graduação (A)	Humanas Exatas Biológicas
6.24. Nome do curso (da área) (T)	[Descrever]
6.25. Tipo de instituição (pós-graduação da mãe) (A)	Universidade pública Universidade confessional/ privada Faculdade privada
6.26. Ocupação principal da mãe (T)	[Descrever]
6.27. Possui formação complementar na área da cultura? (A)	Sim Não
6.28. Qual tipo de formação (A)	Oficina/ curso de curta duração de gestão cultural Curso online de gestão cultural Cursos livres de artes Cursos livres de produção cultural Seminários acadêmicos relacionados ao tema Vivência em comunidade tradicional (mais de uma semana, sem remuneração) Vivência em comunidade urbana (mais de uma semana, sem remuneração) Residência artística Outra
Se outra/o, especifique (T)	[Descrever]
6.29. Tempo médio de formação (A)	Até 1 mês Entre 2 e 6 meses Entre 7 e 11 meses Entre 1 e 2 anos Acima de 3 anos
6.30. Possui experiência no exterior (A)	Sim Não
6.31. Tipo de experiência (A)	Ensino regular (níveis básico, fundamental e médio) Ensino superior Participação em congresso/ seminário Curso de idioma Curso de especialização Intercâmbio acadêmico Estágio profissional Emprego Projeto em cooperação Residência artística Outra
Se outra/o, especifique (T)	[Descrever]
6.32. Tempo médio de experiência (A)	Até 1 mês Entre 2 e 6 meses Entre 7 e 11 meses Entre 1 e 2 anos Acima de 3 anos
6.33. Continente onde acumulou experiência (A)	África América Ásia Europa Oceania

- 6.34. País [do continente] onde passou a maior parte do tempo (A) [selecionar em lista]
- 6.35. Nome (T) [Descrever]
- 6.36. e-mail (T) [Descrever]
- 6.37. Telefone (T) [Descrever]

## ANEXO II

### Constituição Federal – Seção II – Da Cultura

Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

§ 1º O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional.

§ 2º A lei disporá sobre a fixação de datas comemorativas de alta significação para os diferentes segmentos étnicos nacionais.

§ 3º A lei estabelecerá o Plano Nacional de Cultura, de duração plurianual, visando ao desenvolvimento cultural do País e à integração das ações do poder público que conduzem à: [\(Incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005\)](#)

I defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro; [\(Incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005\)](#)

II produção, promoção e difusão de bens culturais; [\(Incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005\)](#)

III formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões; [\(Incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005\)](#)

IV democratização do acesso aos bens de cultura; [\(Incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005\)](#)

V valorização da diversidade étnica e regional. [\(Incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005\)](#)

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I - as formas de expressão;

II - os modos de criar, fazer e viver;

III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

§ 1º O Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação.

§ 2º Cabem à administração pública, na forma da lei, a gestão da documentação governamental e as providências para franquear sua consulta a quantos dela necessitem. [\(Vide Lei nº 12.527, de 2011\)](#)

§ 3º A lei estabelecerá incentivos para a produção e o conhecimento de bens e valores culturais.

§ 4º Os danos e ameaças ao patrimônio cultural serão punidos, na forma da lei.

§ 5º Ficam tombados todos os documentos e os sítios detentores de reminiscências históricas dos antigos quilombos.

§ 6º É facultado aos Estados e ao Distrito Federal vincular a fundo estadual de fomento à cultura até cinco décimos por cento de sua receita tributária líquida, para o financiamento de programas e projetos culturais, vedada a aplicação desses recursos no pagamento de: [\(Incluído pela Emenda Constitucional nº 42, de 19.12.2003\)](#)

I - despesas com pessoal e encargos sociais; [\(Incluído pela Emenda Constitucional nº 42, de 19.12.2003\)](#)

II - serviço da dívida; [\(Incluído pela Emenda Constitucional nº 42, de 19.12.2003\)](#)

III - qualquer outra despesa corrente não vinculada diretamente aos investimentos ou ações apoiados. [\(Incluído pela Emenda Constitucional nº 42, de 19.12.2003\)](#)

Art. 216-A. O Sistema Nacional de Cultura, organizado em regime de colaboração, de forma descentralizada e participativa, institui um processo de gestão e promoção conjunta de políticas públicas de cultura, democráticas e permanentes, pactuadas entre os entes da Federação e a sociedade, tendo por objetivo promover o desenvolvimento humano, social e econômico com pleno exercício dos direitos culturais. [\(Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012\)](#)

§ 1º O Sistema Nacional de Cultura fundamenta-se na política nacional de cultura e nas suas diretrizes, estabelecidas no Plano Nacional de Cultura, e rege-se pelos seguintes princípios: [\(Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012\)](#)

I - diversidade das expressões culturais; [\(Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012\)](#)

II - universalização do acesso aos bens e serviços culturais; [\(Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012\)](#)

III - fomento à produção, difusão e circulação de conhecimento e bens culturais; [\(Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012\)](#)

IV - cooperação entre os entes federados, os agentes públicos e privados atuantes na área cultural; [\(Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012\)](#)

V - integração e interação na execução das políticas, programas, projetos e ações desenvolvidas; [\(Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012\)](#)

VI - complementaridade nos papéis dos agentes culturais; [\(Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012\)](#)

VII - transversalidade das políticas culturais; [\(Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012\)](#)

VIII - autonomia dos entes federados e das instituições da sociedade civil; [\(Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012\)](#)

IX - transparência e compartilhamento das informações; [\(Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012\)](#)

X - democratização dos processos decisórios com participação e controle social; [\(Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012\)](#)

XI - descentralização articulada e pactuada da gestão, dos recursos e das ações; [\(Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012\)](#)

XII - ampliação progressiva dos recursos contidos nos orçamentos públicos para a cultura. [\(Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012\)](#)

§ 2º Constitui a estrutura do Sistema Nacional de Cultura, nas respectivas esferas da Federação: [\(Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012\)](#)

I - órgãos gestores da cultura; [\(Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012\)](#)

II - conselhos de política cultural; [\(Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012\)](#)

III - conferências de cultura; [\(Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012\)](#)

IV - comissões intergestores; [\(Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012\)](#)

V - planos de cultura; [\(Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012\)](#)

VI - sistemas de financiamento à cultura; [\(Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012\)](#)

VII - sistemas de informações e indicadores culturais; [\(Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012\)](#)

VIII - programas de formação na área da cultura; e [\(Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012\)](#)

IX - sistemas setoriais de cultura. [\(Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012\)](#)

§ 3º Lei federal disporá sobre a regulamentação do Sistema Nacional de Cultura, bem como de sua articulação com os demais sistemas nacionais ou políticas setoriais de governo. [\(Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012\)](#)

§ 4º Os Estados, o Distrito Federal e os Municípios organizarão seus respectivos sistemas de cultura em leis próprias. [\(Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012\)](#)

## ANEXO III – AMOSTRAGEM ALEATÓRIA ESTRATIFICADA POR UF

Quantidade e porcentagem				Tamanho da amostra		
BA	5 a 12	13	0,35%	BA	5 a 12	4
BA	1 a 4	106	2,88%	BA	1 a 4	31
CE	5 a 12	18	0,49%	CE	5 a 12	5
CE	1 a 4	75	2,04%	CE	1 a 4	22
DF	5 a 12	27	0,73%	DF	5 a 12	8
DF	1 a 4	123	3,34%	DF	1 a 4	36
MG	5 a 12	105	2,85%	MG	5 a 12	30
MG	1 a 4	303	8,23%	MG	1 a 4	84
PE	5 a 12	14	0,38%	PE	5 a 12	4
PE	1 a 4	74	2,01%	PE	1 a 4	22
PR	5 a 12	43	1,17%	PR	5 a 12	13
PR	1 a 4	164	4,45%	PR	1 a 4	47
RJ	5 a 12	252	6,84%	RJ	5 a 12	71
RJ	1 a 4	738	20,04%	RJ	1 a 4	185
RS	5 a 12	73	1,98%	RS	5 a 12	21
RS	1 a 4	221	6,00%	RS	1 a 4	62
SC	5 a 12	37	1,00%	SC	5 a 12	11
SC	1 a 4	134	3,64%	SC	1 a 4	39
SP	5 a 12	273	7,41%	SP	5 a 12	76
SP	1 a 4	889	24,14%	SP	1 a 4	214
	Total	3682	100,00%		Total	986

## ANEXO IV – Tabelas de frequência absoluta x frequência relativa

Como os participantes se identificam	Frequência absoluta x frequência relativa (%)				
	Não me identifico	Me identifico um pouco	Neutro	Me identifico muito	Me identifico totalmente
Agente de transformação social	22 (0,04)	64 (0,13)	59 (0,12)	212 (0,41)	155 (0,3)
Arte-educador, educador sobre temas culturais	32 (0,06)	70 (0,14)	76 (0,15)	181 (0,35)	153 (0,3)
Profissional do mundo das artes	38 (0,07)	51 (0,1)	62 (0,12)	152 (0,3)	209 (0,41)
Agente de preservação/ proteção do patrimônio imaterial	53 (0,1)	93 (0,18)	93 (0,18)	168 (0,33)	105 (0,21)
Profissional de gestão pública de cultura ou arte	71 (0,14)	69 (0,13)	54 (0,11)	148 (0,29)	170 (0,33)
Agente de preservação/ proteção do patrimônio artístico e histórico material	91 (0,18)	105 (0,21)	99 (0,19)	144 (0,28)	73 (0,14)
Profissional de captação de recursos	137 (0,27)	154 (0,3)	82 (0,16)	90 (0,18)	49 (0,1)
Artista	148 (0,29)	69 (0,13)	70 (0,14)	98 (0,19)	127 (0,25)

Fatores que influenciam a atuação em prod/ gest cult	Frequência absoluta x frequência relativa (%)				
	Não me identifico	Me identifico um pouco	Neutro	Me identifico muito	Me identifico totalmente
Personalidade individual	15 (0,03)	39 (0,08)	45 (0,09)	275 (0,54)	138 (0,27)
Histórico educacional individual	11 (0,02)	44 (0,09)	46 (0,09)	260 (0,51)	151 (0,29)
Cultura interna da instituição cultural	11 (0,02)	19 (0,04)	35 (0,07)	265 (0,52)	182 (0,36)
Tradições e entendimentos locais sobre cultura e arte	5 (0,01)	16 (0,03)	20 (0,04)	253 (0,49)	218 (0,43)
Situação econômica do país	6 (0,01)	14 (0,03)	36 (0,07)	184 (0,36)	272 (0,53)
Situação política do país	2 (0)	17 (0,03)	23 (0,04)	193 (0,38)	277 (0,54)
Política cultural (nacional, estadual, municipal)	3 (0,01)	10 (0,02)	17 (0,03)	157 (0,31)	325 (0,63)

## Frequência absoluta x frequência relativa (%)

Fatores que influenciam a atuação pessoal em prod/ gest cult	Nada importante	Pouco importante	Indiferente	Muito importante	Extremamente importante
Morar na região central da cidade	56 (0,11)	56 (0,11)	183 (0,36)	153 (0,3)	64 (0,13)
Ter visitado museus e instituições culturais com os pais	14 (0,03)	46 (0,09)	69 (0,13)	228 (0,45)	155 (0,3)
Ter visitado museus e instituições culturais em excursões da escola	17 (0,03)	36 (0,07)	57 (0,11)	237 (0,46)	165 (0,32)
Ter visitado museus e instituições culturais em excursões de projetos socioculturais	25 (0,05)	34 (0,07)	79 (0,15)	225 (0,44)	149 (0,29)
Ganhar livros quando criança	7 (0,01)	26 (0,05)	45 (0,09)	190 (0,37)	244 (0,48)
Ser uma pessoa interessada, por conta própria, em arte e cultura	3 (0,01)	5 (0,01)	10 (0,02)	177 (0,35)	317 (0,62)
Ter a mente aberta	8 (0,02)	5 (0,01)	20 (0,04)	142 (0,28)	337 (0,66)
Se envolver em festas comunitárias (quermesse, bailes de formatura)	30 (0,06)	53 (0,1)	167 (0,33)	170 (0,33)	92 (0,18)
Ter participado do grêmio estudantil ou do centro acadêmico	54 (0,11)	58 (0,11)	184 (0,36)	151 (0,29)	65 (0,13)
Ter participado de pastoral, associação de bairro e movimentos locais	63 (0,12)	62 (0,12)	186 (0,36)	143 (0,28)	58 (0,11)
Se envolver com política	31 (0,06)	52 (0,1)	160 (0,31)	173 (0,34)	96 (0,19)
Participar de grupo no Facebook	17 (0,03)	52 (0,1)	123 (0,24)	235 (0,46)	85 (0,17)
Participar de grupo no Whatsapp	24 (0,05)	56 (0,11)	148 (0,29)	202 (0,39)	82 (0,16)
Ir a festivais	8 (0,02)	18 (0,04)	45 (0,09)	256 (0,5)	185 (0,36)
Manter contato com amigos da escola	53 (0,1)	61 (0,12)	219 (0,43)	129 (0,25)	50 (0,1)
Fazer faculdade	15 (0,03)	20 (0,04)	72 (0,14)	220 (0,43)	185 (0,36)
Cursar pós-graduação	18 (0,04)	18 (0,04)	128 (0,25)	209 (0,41)	139 (0,27)
Fazer treinamentos	6 (0,01)	11 (0,02)	29 (0,06)	250 (0,49)	216 (0,42)
Ser filiado a partido político	191 (0,37)	74 (0,14)	218 (0,43)	18 (0,04)	11 (0,02)
Participar de movimentos sociais	33 (0,06)	56 (0,11)	140 (0,27)	207 (0,4)	76 (0,15)
Apresentar trabalho em congressos	44 (0,09)	47 (0,09)	181 (0,35)	189 (0,37)	51 (0,1)
Conhecer outros países	19 (0,04)	31 (0,06)	101 (0,2)	228 (0,45)	133 (0,26)
Integrar coletivos	22 (0,04)	35 (0,07)	149 (0,29)	218 (0,43)	88 (0,17)
Frequentar festividades religiosas	139 (0,27)	70 (0,14)	194 (0,38)	84 (0,16)	25 (0,05)
Ir a mostras	6 (0,01)	15 (0,03)	25 (0,05)	311 (0,61)	155 (0,3)
Frequentar centro cultural público	5 (0,01)	9 (0,02)	27 (0,05)	263 (0,51)	208 (0,41)
Ir em conferências de cultura	7 (0,01)	8 (0,02)	30 (0,06)	262 (0,51)	205 (0,4)
Frequentar bienais	6 (0,01)	15 (0,03)	69 (0,13)	276 (0,54)	146 (0,29)
Criar perfil em sites de imagens (Pinterest, Behance)	81 (0,16)	73 (0,14)	247 (0,48)	86 (0,17)	25 (0,05)
Participar de conselhos sociais/ de direito (criança e adolescente, do idoso, segurança pública)	47 (0,09)	53 (0,1)	166 (0,32)	184 (0,36)	62 (0,12)

## Frequência absoluta x frequência relativa (%)

Práticas culturais legitimadas e tradicionais	Nunca/ quase nunca	1 x/ ano ou menos	2 x no último ano	Ao menos 3 a 4 x/ ano	Ao menos 1 x/ mês	Ao menos 1 x/ semana	Maioria dos dias	Mediana	Moda
Vai ao cinema	25 (0,05)	28 (0,06)	46 (0,1)	154 (0,32)	160 (0,35)	56 (0,14)	43 (0,17)	5	5
Vai ao teatro (peça, ópera, musicais)	24 (0,05)	34 (0,07)	55 (0,12)	145 (0,3)	157 (0,35)	51 (0,13)	46 (0,18)	4	5
Vai a museus ou galerias	12 (0,02)	36 (0,07)	54 (0,12)	141 (0,28)	171 (0,37)	62 (0,15)	36 (0,13)	5	5
Vai à biblioteca	65 (0,13)	71 (0,16)	61 (0,16)	108 (0,24)	91 (0,24)	60 (0,19)	56 (0,27)	4	4
Frequenta cineclube	205 (0,4)	110 (0,36)	68 (0,34)	52 (0,17)	51 (0,26)	10 (0,08)	16 (0,2)	2	1
Vai a concertos	90 (0,18)	86 (0,2)	91 (0,27)	110 (0,26)	77 (0,23)	40 (0,16)	18 (0,13)	3	4
Vai a atividades de cultura tradicional (ex.: Jongo, rodas de samba)	76 (0,15)	93 (0,21)	86 (0,25)	100 (0,23)	73 (0,21)	45 (0,17)	39 (0,25)	4	4
Lê por prazer (exceto jornal, revista, quadrinhos)	12 (0,02)	18 (0,04)	34 (0,07)	70 (0,14)	73 (0,15)	90 (0,2)	215 (0,57)	6	7
Lê livros e artigos científicos	27 (0,05)	40 (0,08)	51 (0,11)	83 (0,17)	100 (0,22)	96 (0,24)	115 (0,37)	5	7
Participa de saraus/ clube de leitura	153 (0,3)	108 (0,3)	62 (0,25)	86 (0,24)	52 (0,21)	27 (0,14)	24 (0,23)	2	1
Escreve alguma história ou poema	192 (0,38)	69 (0,22)	46 (0,18)	66 (0,21)	47 (0,19)	41 (0,2)	51 (0,36)	2	1
Toca um instrumento	289 (0,56)	40 (0,18)	34 (0,19)	40 (0,18)	22 (0,12)	38 (0,25)	49 (0,45)	1	1
Escreve/ compõe música	362 (0,71)	50 (0,33)	18 (0,18)	23 (0,15)	18 (0,18)	15 (0,18)	26 (0,43)	1	1
Pinta (incluindo Grafite), desenha ou faz escultura	372 (0,73)	40 (0,28)	24 (0,24)	25 (0,18)	12 (0,12)	23 (0,3)	16 (0,31)	1	1
Dança (incluindo balé)	330 (0,64)	39 (0,21)	32 (0,22)	40 (0,22)	28 (0,19)	21 (0,19)	22 (0,3)	1	1

## Frequência absoluta x frequência relativa (%)

Práticas culturais contemporâneas (leg, recente)	Nunca/ quase nunca	1 x/ ano ou menos	2 x no último ano	Ao menos 3 a 4 x/ ano	Ao menos 1 x/ mês	Ao menos 1 x/ semana	Majoria dos dias	Mediana	Moda
Assiste dança contemporânea	67 (0,13)	98 (0,22)	104 (0,3)	122 (0,27)	85 (0,24)	20 (0,08)	16 (0,13)	3	4
Frequenta o SESC	82 (0,16)	61 (0,14)	59 (0,16)	93 (0,22)	106 (0,29)	59 (0,19)	52 (0,24)	4	5
Frequenta centros culturais	19 (0,04)	25 (0,05)	45 (0,1)	86 (0,17)	148 (0,32)	99 (0,23)	90 (0,27)	5	5
Assiste Slams de poesia	228 (0,45)	89 (0,31)	67 (0,34)	75 (0,26)	31 (0,16)	12 (0,09)	10 (0,18)	2	1
Vai a shows	13 (0,03)	53 (0,11)	63 (0,14)	134 (0,27)	133 (0,3)	69 (0,18)	47 (0,19)	4	4
Participa do carnaval/ eventos artísticos de rua	54 (0,11)	88 (0,19)	61 (0,16)	99 (0,22)	99 (0,27)	48 (0,16)	63 (0,3)	4	5
Vai a festivais	25 (0,05)	61 (0,13)	79 (0,19)	137 (0,28)	102 (0,24)	57 (0,16)	51 (0,24)	4	4
Usa o computador para criar novos trabalhos visuais e animação	164 (0,32)	45 (0,13)	42 (0,14)	41 (0,12)	52 (0,17)	40 (0,15)	128 (0,58)	4	1
Produz conteúdo para a internet (texto ou vídeo)	119 (0,23)	48 (0,12)	32 (0,09)	51 (0,13)	72 (0,21)	85 (0,27)	105 (0,4)	5	1
Fotografa ou filma como atividade artística	187 (0,37)	51 (0,16)	49 (0,18)	42 (0,13)	48 (0,17)	56 (0,25)	79 (0,43)	3	1

## Frequência absoluta x frequência relativa (%)

Práticas culturais ilegítimas	Nunca/ quase nunca	1 x/ ano ou menos	2 x no último ano	Ao menos 3 a 4 x/ ano	Ao menos 1 x/ mês	Ao menos 1 x/ semana	Majoria dos dias	Mediana	Moda
Vai a manifestações, marchas, encontros políticos	119 (0,23)	92 (0,23)	77 (0,26)	109 (0,28)	63 (0,21)	29 (0,13)	23 (0,2)	3	1
Lê jornais/ revistas	21 (0,04)	19 (0,04)	34 (0,07)	64 (0,13)	67 (0,14)	104 (0,24)	203 (0,54)	6	7
Aluga DVDs na videolocadora	412 (0,8)	31 (0,31)	20 (0,29)	15 (0,15)	8 (0,11)	12 (0,24)	14 (0,39)	1	1
Assiste filmes e séries por streaming (Netflix, Amazon video)	34 (0,07)	23 (0,05)	17 (0,04)	25 (0,05)	70 (0,15)	122 (0,28)	221 (0,53)	6	7
Assiste canais no Youtube	28 (0,05)	25 (0,05)	27 (0,06)	41 (0,08)	84 (0,18)	119 (0,28)	188 (0,48)	6	7
Segue perfis no Instagram	87 (0,17)	23 (0,05)	18 (0,04)	36 (0,08)	48 (0,12)	69 (0,18)	231 (0,66)	6	7
Assiste telejornal	93 (0,18)	44 (0,1)	32 (0,09)	41 (0,1)	58 (0,15)	79 (0,23)	165 (0,55)	5	7
Assiste novela	292 (0,57)	52 (0,24)	41 (0,24)	31 (0,14)	22 (0,13)	41 (0,32)	33 (0,34)	1	1
Assiste futebol	255 (0,5)	83 (0,32)	43 (0,25)	45 (0,17)	23 (0,13)	37 (0,28)	26 (0,3)	1	1
Assiste outros esportes	228 (0,45)	83 (0,29)	53 (0,26)	57 (0,2)	36 (0,18)	26 (0,17)	29 (0,31)	2	1
Assiste séries em TV paga	179 (0,35)	43 (0,13)	41 (0,14)	30 (0,09)	59 (0,2)	72 (0,29)	88 (0,4)	3	1
Encontra amigos em bar ou casa noturna	33 (0,06)	37 (0,08)	43 (0,1)	72 (0,15)	135 (0,31)	135 (0,34)	57 (0,17)	5	5
Passa o tempo com amigos na rua principal do bairro ou da cidade	123 (0,24)	62 (0,16)	50 (0,15)	71 (0,18)	99 (0,3)	66 (0,24)	41 (0,2)	4	1

## Frequência absoluta x frequência relativa (%)

Agenda da política cultural	Nem um pouco importante	Pouco importante	Indiferente	Muito importante	Extremamente importante
Fomentar o entendimento entre os diferentes grupos sociais, promovendo a integração social	6 (0,01)	8 (0,02)	11 (0,02)	156 (0,3)	337 (0,65)
Construir e estabilizar a democracia	2 (0)	6 (0,01)	13 (0,03)	135 (0,26)	358 (0,7)
Educação artística e cultural	9 (0,02)	12 (0,02)	4 (0,01)	93 (0,18)	403 (0,77)
Entretenimento e diversão	6 (0,01)	20 (0,04)	42 (0,08)	198 (0,38)	252 (0,49)
Fomentar a identidade nacional	11 (0,02)	36 (0,07)	66 (0,13)	173 (0,33)	237 (0,45)
Estimular crescimento econômico (geração de empregos, fortalecer a cultura como diferencial das cidades, turismo)	5 (0,01)	6 (0,01)	9 (0,02)	106 (0,21)	391 (0,76)
Assegurar que as artes não sejam instrumentalizadas pelo mercado	9 (0,02)	25 (0,05)	86 (0,17)	164 (0,31)	237 (0,45)
Preservar patrimônio	6 (0,01)	9 (0,02)	6 (0,01)	103 (0,2)	394 (0,76)
Fomentar valores religiosos	170 (0,25)	267 (0,39)	155 (0,23)	59 (0,09)	31 (0,05)

## Frequência absoluta x frequência relativa (%)

Afirmações sobre política cultural	Discordo totalmente	Discordo um pouco	Não discordo nem concordo	Concordo um pouco	Concordo totalmente
O papel de uma política cultural é democratizar a cultura, levando as artes para as pessoas de todo o país	9 (0,02)	15 (0,03)	8 (0,02)	90 (0,18)	390 (0,76)
O Estado não deve interferir na forma como a sociedade seleciona os projetos culturais que financia e apoia	64 (0,13)	117 (0,23)	62 (0,12)	147 (0,29)	122 (0,24)
É dever do Estado criar condições de expressão para os fazedores de cultura dos diversos grupos sociais	3 (0,01)	11 (0,02)	15 (0,03)	112 (0,22)	371 (0,72)
A política cultural deve subsidiar as manifestações culturais e artísticas que não pertencem à cultura de massas e à indústria cultural	11 (0,02)	12 (0,02)	35 (0,07)	134 (0,26)	320 (0,63)
Uma política cultural deve financiar de forma prioritária o patrimônio histórico, artístico e as manifestações folclóricas que constituem a identidade nacional	13 (0,03)	54 (0,11)	66 (0,13)	172 (0,34)	207 (0,4)
A sociedade deve criar os seus próprios mecanismos de fomento às artes, inclusive virtuais, sem depender apenas do Estado	35 (0,07)	85 (0,17)	62 (0,12)	181 (0,35)	149 (0,29)
A política cultural também deve fomentar as cadeias produtivas daquelas expressões culturais que possuam um caráter industrial	30 (0,06)	61 (0,12)	99 (0,19)	193 (0,38)	129 (0,25)

## ANEXO V – Eigenvalues das dimensões 1 a 10 e valores ajustados

## Eigenvalues

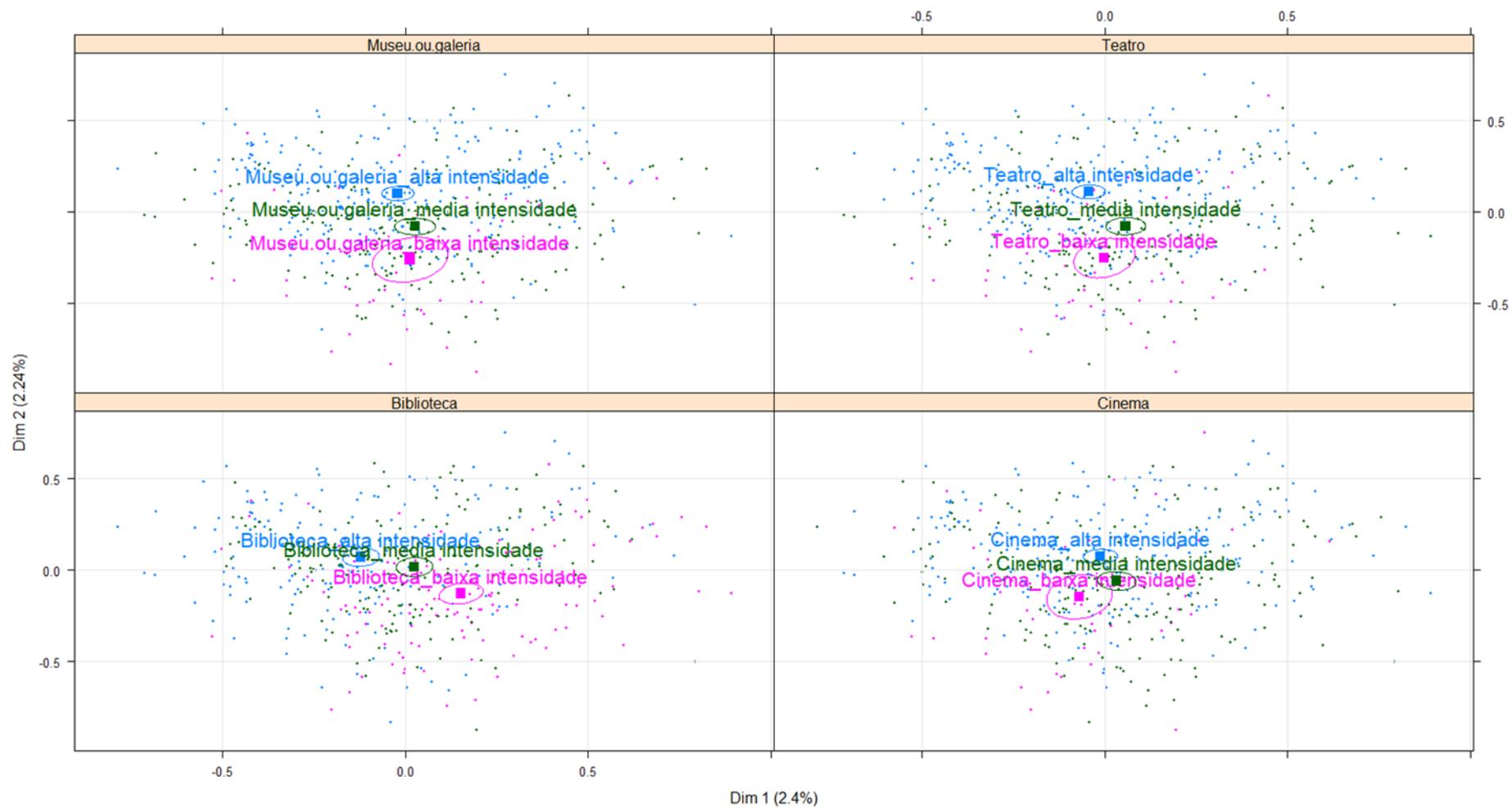
	Dim1	Dim2	Dim3	Dim4	Dim5	Dim6	Dim7	Dim8	Dim9	Dim10
Variance	0,172	0,081	0,068	0,06	0,058	0,054	0,05	0,046	0,044	0,042
% of var.	8.620	4.062	3.383	3.004	2.880	2.725	2.487	2.315	2.210	2.095
Cumulative % of var.	8.620	12.683	16.066	19.069	21.949	24.674	27.161	29.476	31.686	33.781

## Eigenvalues (com fator de correção)

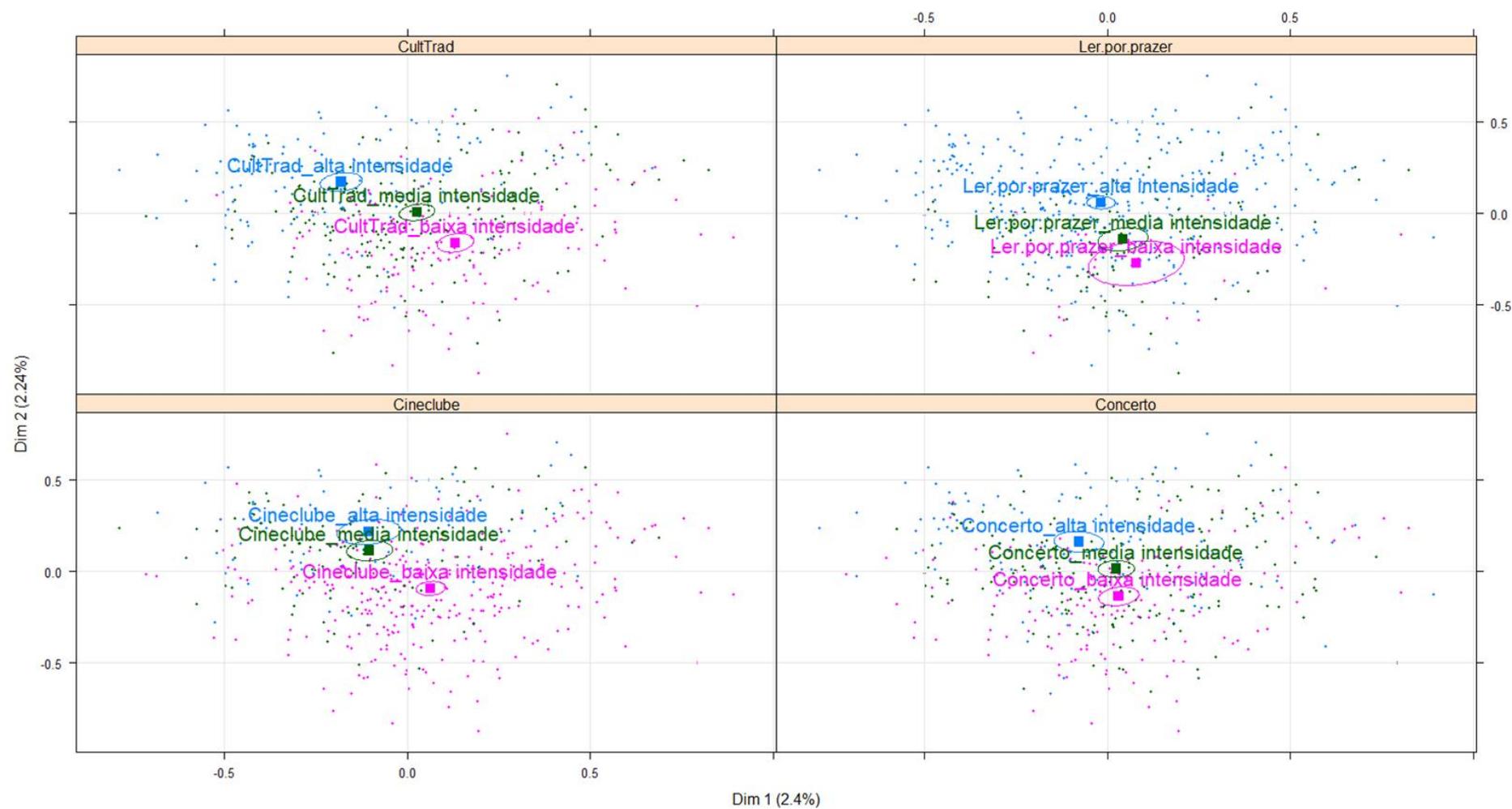
Eixos	EigenValue	Modified Values	Modified Rates	Cumulated Modified Rates	Sum Modified Values
1	0,172	0,014884	0,903978135	0,903978135	0,016465
2	0,081	0,000961	0,058366231	0,962344367	
3	0,068	0,000324	0,019678105	0,982022472	
4	0,06	1E-04	0,006073489	0,988095961	
5	0,058	6,40E-05	0,003887033	0,991982994	
6	0,054	0,000016	0,000971758	0,992954753	
7	0,050	0,000000	0	0,992954753	
8	0,046	1,60E-05	0,000971758	0,993926511	
9	0,044	3,600E-05	0,002186456	0,996112967	
10	0,042	6,400E-05	0,003887033	1	

## ANEXO VI – Intensidade de consumo cultural (elipses de confiança)

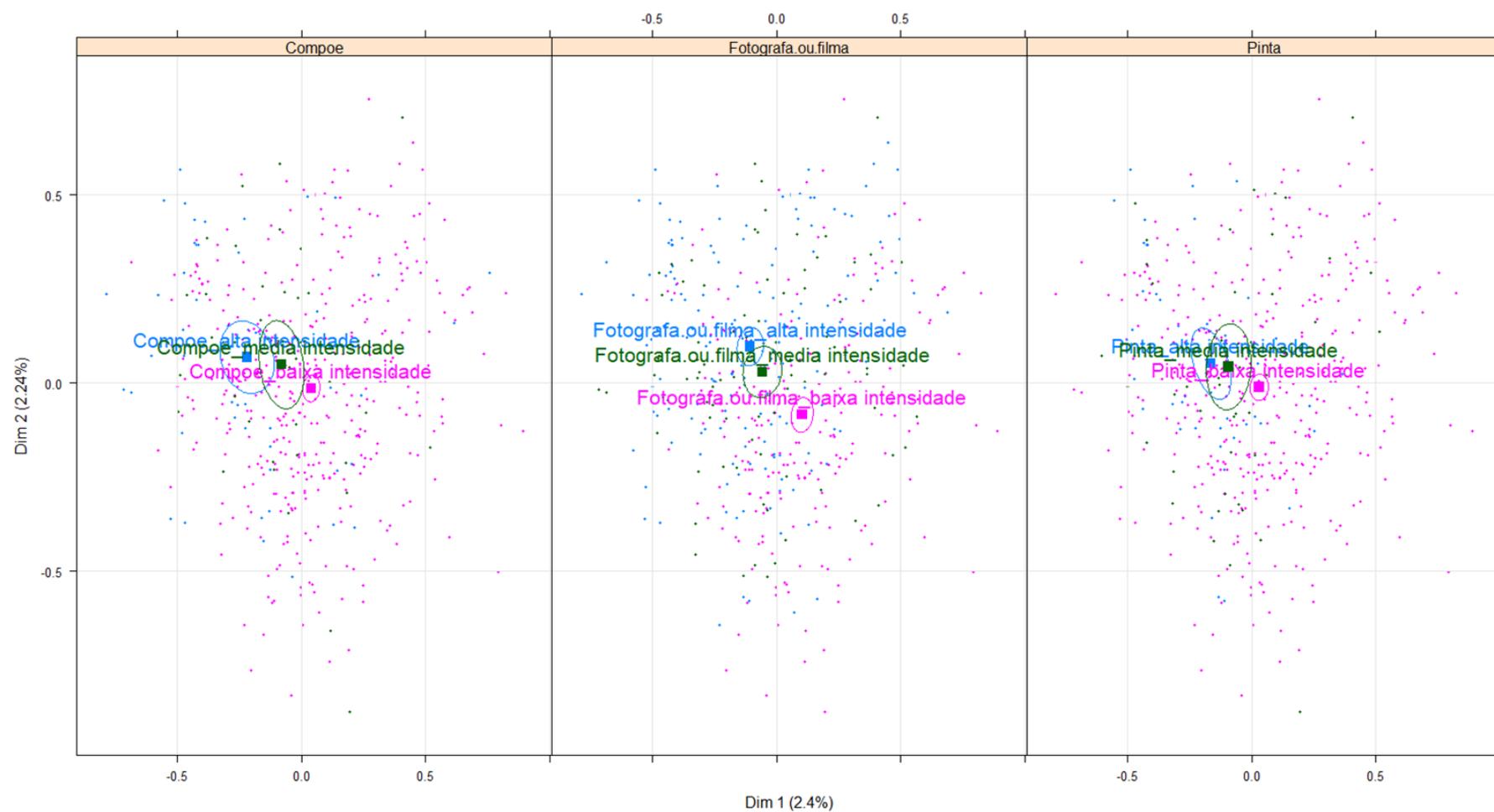
## Práticas legitimadas e tradicionais



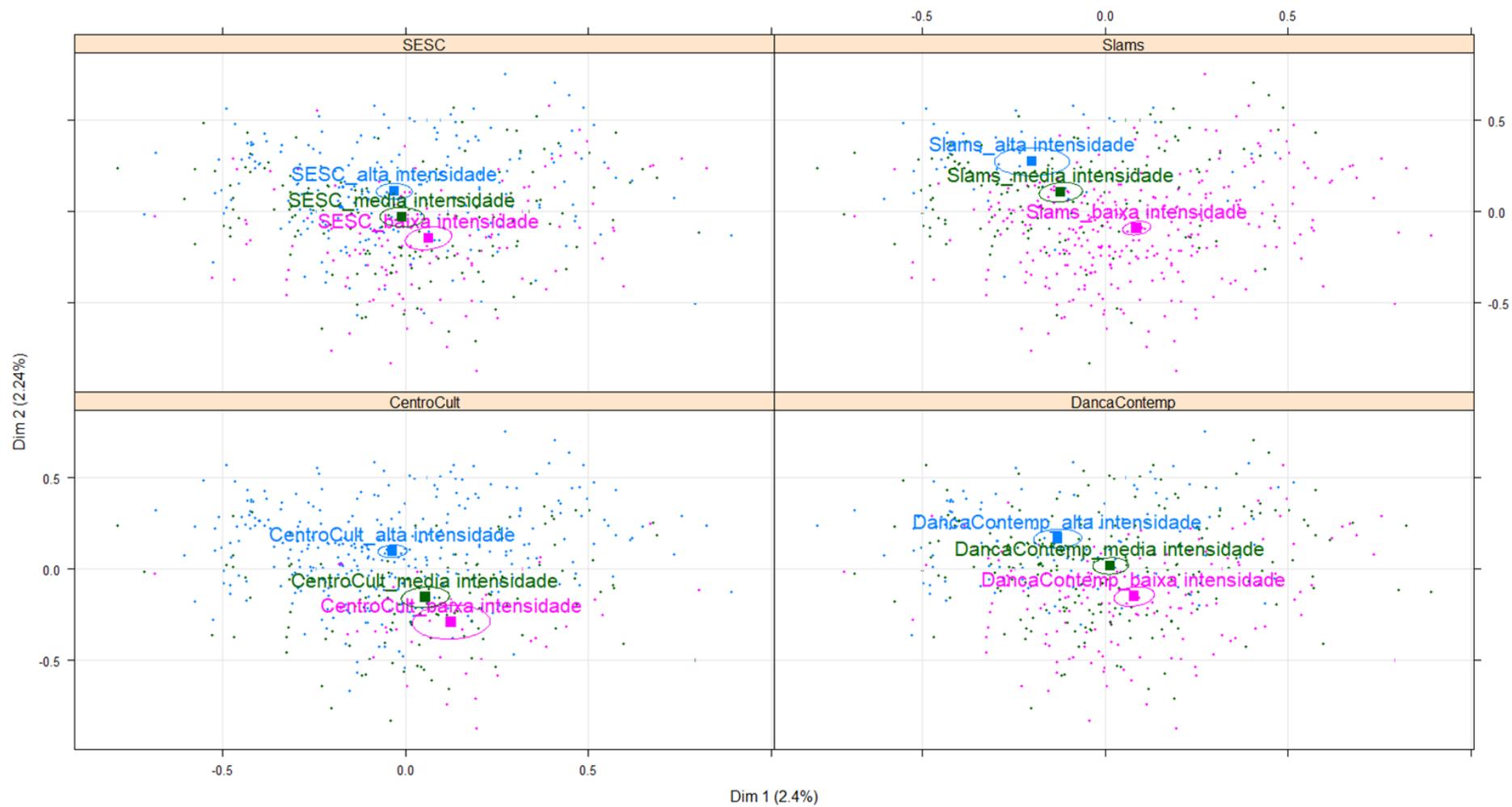
## Práticas legitimadas e tradicionais (cont.)



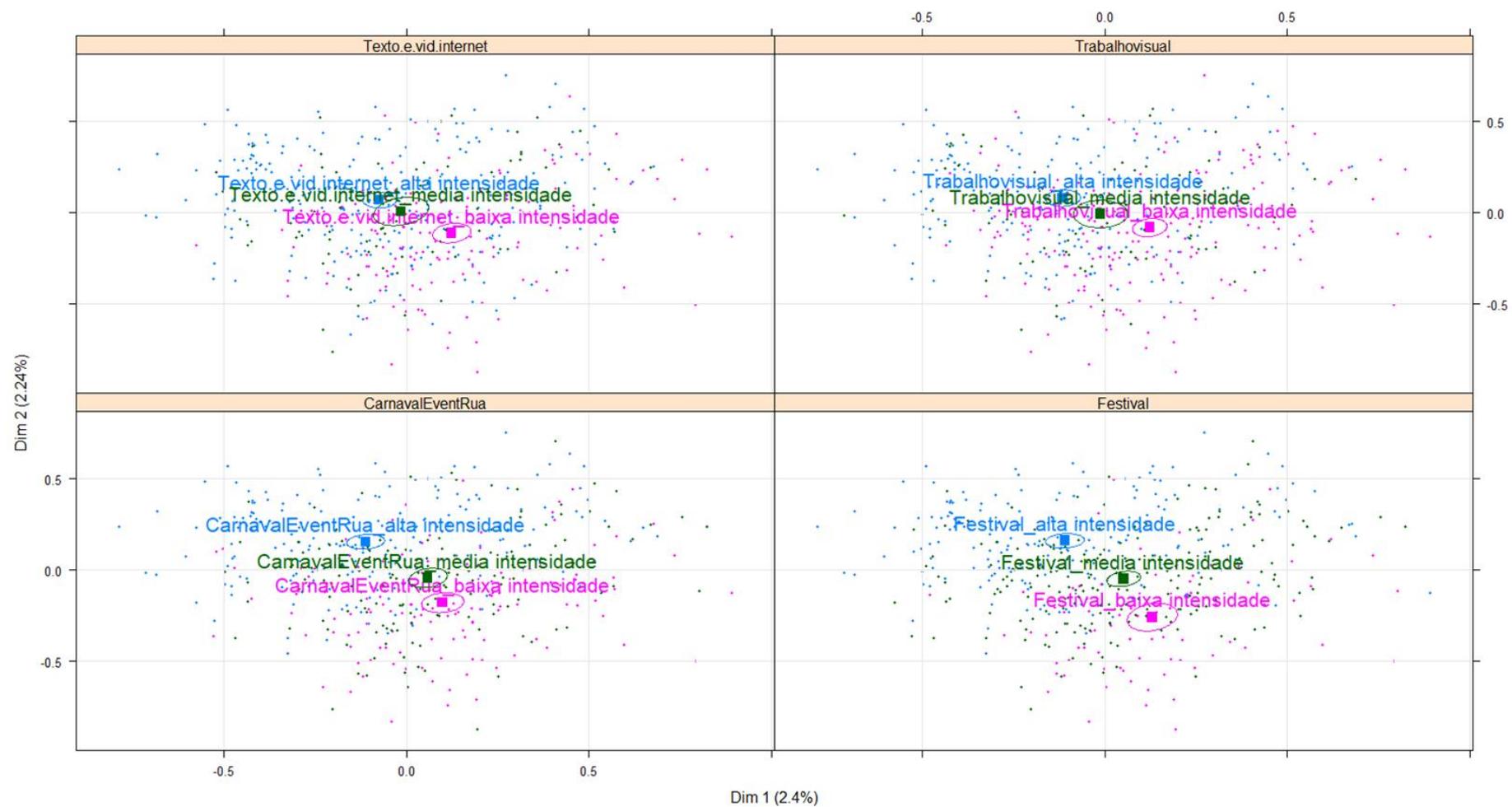
## Práticas legitimadas e tradicionais (cont.)



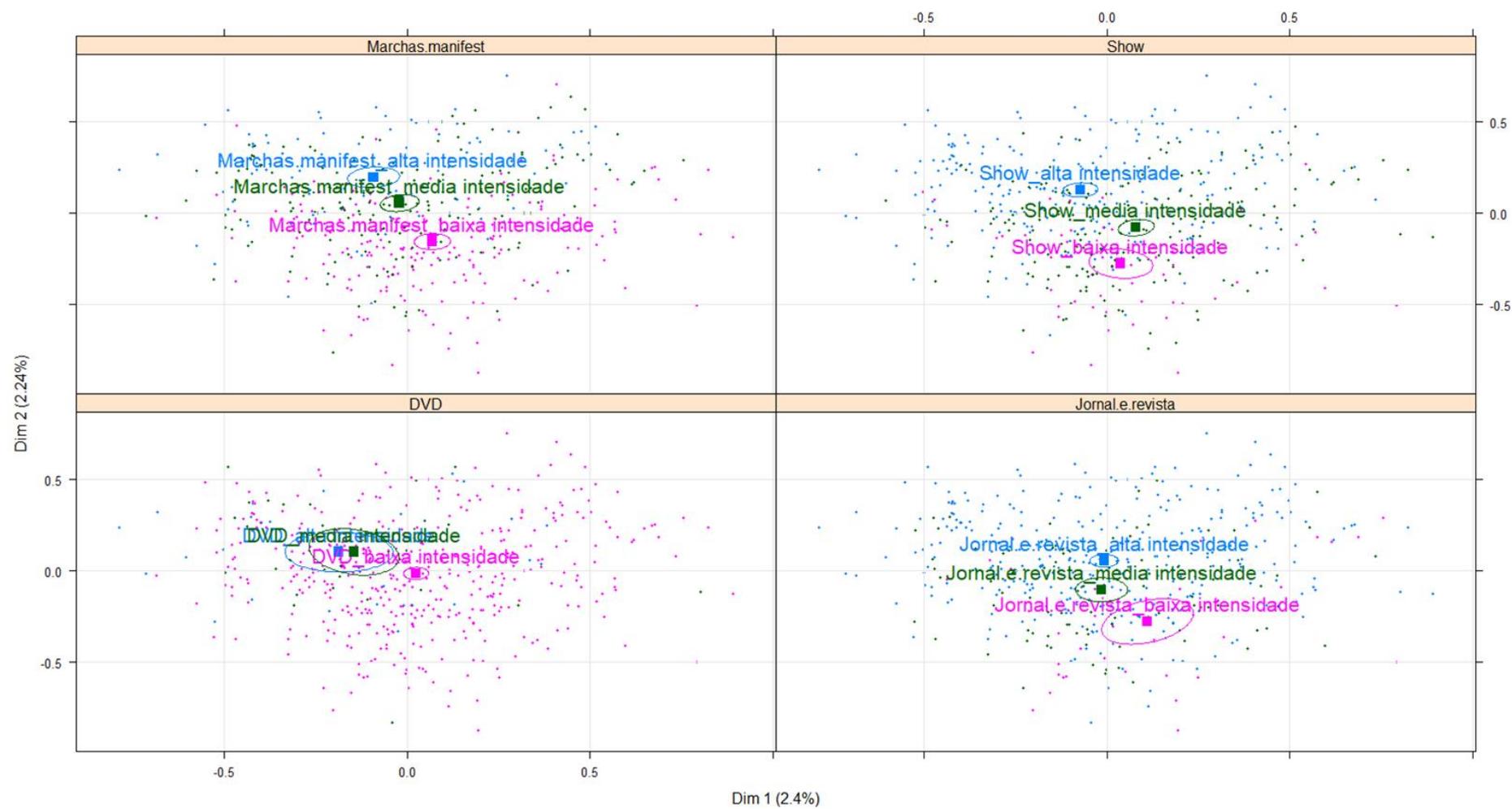
## Práticas legitimadas e contemporâneas



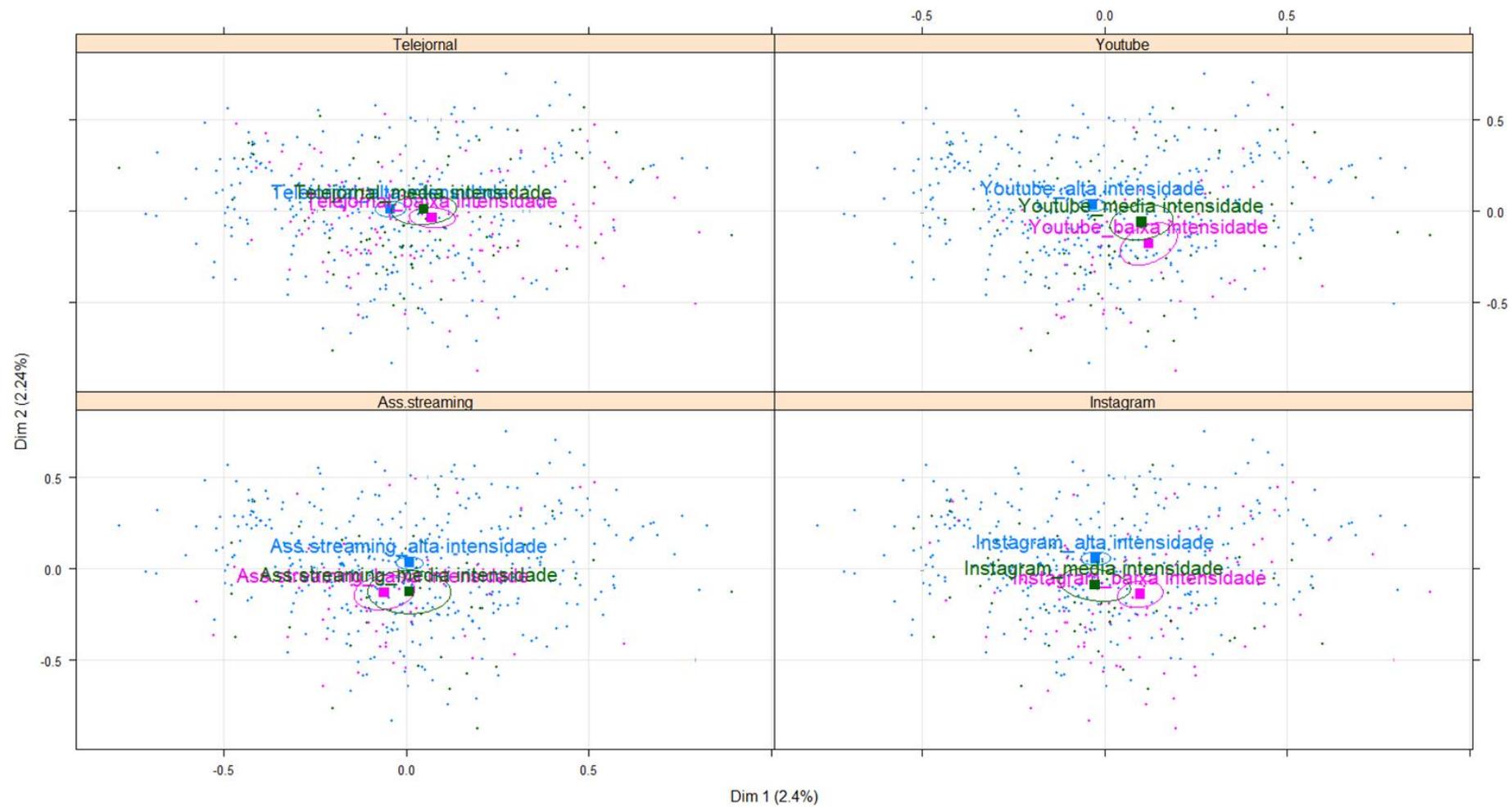
## Práticas legitimadas e contemporâneas (cont.)



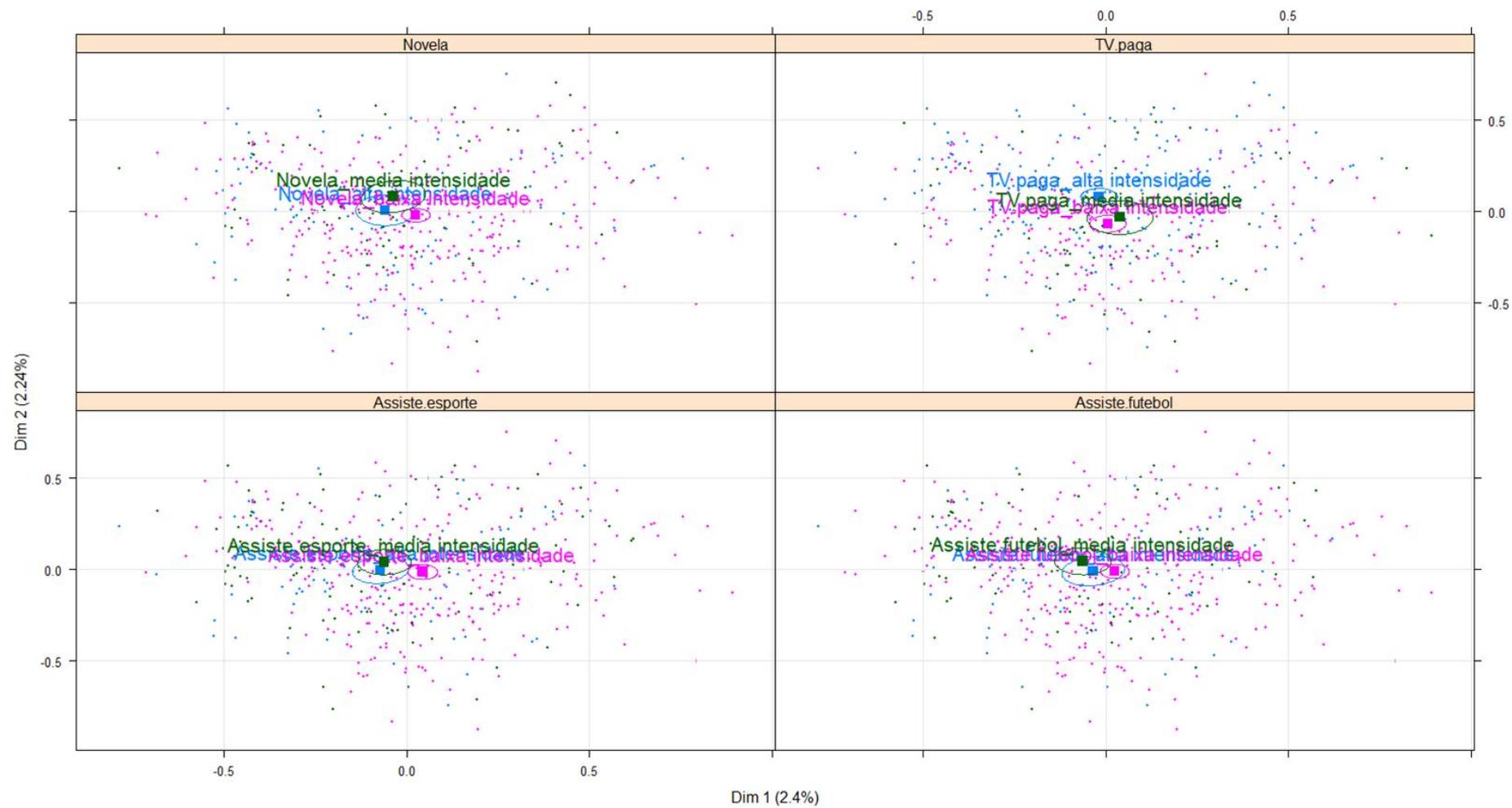
## Práticas ilegítimas



## Práticas ilegítimas (cont.)



## Práticas ilegítimas (cont.)



## Práticas ilegítimas (cont.)

