

FREDERICO AUGUSTO BARBOSA DA SILVA
(ORGANIZADOR)

IRMINA ANNA WALCZAK

JULIANA VELOSO SÁ

DANIELA RIBAS GHEZZI

**PATRIMÔNIOS
DE PRÁTICAS NA
CULTURA
BRASILEIRA**

ipea

FREDERICO AUGUSTO BARBOSA DA SILVA
(ORGANIZADOR)

IRMINA ANNA WALCZAK

JULIANA VELOSO SÁ

DANIELA RIBAS GHEZZI

PATRIMÔNIOS
DE PRÁTICAS NA
CULTURA
BRASILEIRA

ipea

Governo Federal

Ministério da Economia

Ministro Paulo Guedes

ipea Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada

Fundação pública vinculada ao Ministério da Economia, o Ipea fornece suporte técnico e institucional às ações governamentais – possibilitando a formulação de inúmeras políticas públicas e programas de desenvolvimento brasileiros – e disponibiliza, para a sociedade, pesquisas e estudos realizados por seus técnicos.

Presidente

Carlos von Doellinger

Diretor de Desenvolvimento Institucional

Manoel Rodrigues dos Santos Junior

Diretora de Estudos e Políticas do Estado, das Instituições e da Democracia

Flávia de Holanda Schmidt

Diretor de Estudos e Políticas Macroeconômicas

José Ronaldo de Castro Souza Júnior

Diretor de Estudos e Políticas Regionais, Urbanas e Ambientais

Nilo Luiz Saccaro Júnior

Diretor de Estudos e Políticas Setoriais de Inovação e Infraestrutura

André Tortato Rauen

Diretora de Estudos e Políticas Sociais

Lenita Maria Turchi

Diretor de Estudos e Relações Econômicas e Políticas Internacionais

Ivan Tiago Machado Oliveira

Assessora-chefe de Imprensa e Comunicação

Mylena Fiori

Ouvidoria: <http://www.ipea.gov.br/ouvidoria>

URL: <http://www.ipea.gov.br>

FREDERICO AUGUSTO BARBOSA DA SILVA
(ORGANIZADOR)

IRMINA ANNA WALCZAK

JULIANA VELOSO SÁ

DANIELA RIBAS GHEZZI

**PATRIMÔNIOS
DE PRÁTICAS NA
CULTURA
BRASILEIRA**

ipea

Rio de Janeiro, 2019

Patrimônios de práticas na cultura brasileira / Frederico Augusto Barbosa da Silva (organizador), Irmina Anna Walczak, Juliana Veloso Sá e Daniela Ribas Ghezzi. - Rio de Janeiro : IPEA, 2019.

303 p.: il., gráfs. mapas color.

Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-7811-358-2

1. Política Cultural. 2. Pesquisas Sociais. 3. Indicadores Sociais.
4. Políticas Públicas. 5. Política Social. I. Silva, Frederico Augusto Barbosa da. II. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada.

CDD 306

Ficha catalográfica elaborada por Elizabeth Ferreira da Silva – CRB-7/6844.

As publicações do Ipea estão disponíveis para *download* gratuito nos formatos PDF (todas) e EPUB (livros e periódicos).

Acesse: <http://www.ipea.gov.br/portal/publicacoes>

As opiniões emitidas nesta publicação são de exclusiva e inteira responsabilidade dos autores, não exprimindo, necessariamente, o ponto de vista do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada ou do Ministério da Economia.

É permitida a reprodução deste texto e dos dados nele contidos, desde que citada a fonte. Reproduções para fins comerciais são proibidas.

A pesquisa de campo deste livro contou com o financiamento do então Ministério da Cultura.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO DAS PRÁTICAS	7
CAPÍTULO 1	
CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE A ANÁLISE DE PRÁTICAS CULTURAIS	13
Frederico Augusto Barbosa da Silva	
CAPÍTULO 2	
AS PRÁTICAS NO CAMPO DO RACIOCÍNIO SOCIOLOGICO	31
Frederico Augusto Barbosa da Silva	
CAPÍTULO 3	
SOCIOLOGIA PLURALISTA: DISSONÂNCIAS E PRÁTICAS CULTURAIS	55
Frederico Augusto Barbosa da Silva	
CAPÍTULO 4	
AS PRÁTICAS DE LEITURA NO BRASIL	77
Frederico Augusto Barbosa da Silva	
CAPÍTULO 5	
O <i>SHOW</i> NOSSO DE CADA DIA: NOTAS SOBRE A POLÍTICA DA OFERTA E A IDA A ESPETÁCULOS DE MÚSICA NO BRASIL	109
Daniela Ribas Ghezzi	
CAPÍTULO 6	
PRÁTICAS CULTURAIS DOS BRASILEIROS: O CASO DO CINEMA	145
Frederico Augusto Barbosa da Silva	
Irmina Anna Walczak	
CAPÍTULO 7	
OS CIRCOS NÃO SÃO IGUAIS	173
Frederico Augusto Barbosa da Silva	

CAPÍTULO 8	
POLÍTICAS CULTURAIS E SOCIOGRAFIA DOS PÚBLICOS DE TEATRO NO BRASIL: HIPÓTESES INICIAIS E NECESSIDADES DE APROFUNDAMENTO	193
Frederico Augusto Barbosa da Silva Juliana Veloso Sá	
CAPÍTULO 9	
APROXIMAÇÕES DA RECEPÇÃO DA DANÇA	217
Juliana Veloso Sá	
CAPÍTULO 10	
ELEMENTOS PARA PENSAR O CENTRO CULTURAL	235
Juliana Veloso Sá	
CAPÍTULO 11	
PRÁTICAS CULTURAIS: O CASO DOS MUSEUS BRASILEIROS	255
Frederico Augusto Barbosa da Silva	
CAPÍTULO 12	
IDEIAS GERAIS A RESPEITO DAS INSTITUIÇÕES E DOS EQUIPAMENTOS CULTURAIS	277
Frederico Augusto Barbosa da Silva	
APÊNDICE	
METODOLOGIA	291
Fabio Schiavinatto	

INTRODUÇÃO DAS PRÁTICAS

As práticas culturais são fenômenos sociais de grande complexidade, e as explicações acerca delas ou do consumo de bens simbólicos envolvem uma articulação interpretativa entre as dimensões sociais, econômicas e culturais. Trataremos, nesta publicação, de um número específico de práticas culturais – a ida a teatros, cinemas, museus, centros culturais, circos, espetáculos de música e dança e práticas de leitura –, selecionadas no âmbito da pesquisa do Sistema de Indicadores de Percepção Social (SIPS), do Ipea. As estatísticas foram construídas em 2013 e serão analisadas com base em duas abordagens teóricas: o legitimismo e o pluralismo.

A sociologia legitimista é marcada por questões específicas, como a reprodução social das desigualdades e o papel das ideologias e suas funções na permanência e na conservação das estruturas de distribuições sociais, que podem ser caracterizadas pelas análises macrossociológicas. No caso das interpretações do campo cultural, recorre-se a métodos estatísticos, que servem para apoiar a descrição do papel das instituições de formação de públicos culturais na reprodução das desigualdades.

No âmbito do legitimismo, os conceitos de cultura legítima e capital cultural são centrais e dão margem a uma extensa reflexão. O capital é herdado e existe em estado incorporado (sob forma de disposições inscritas nos corpos e nos cérebros), objetivado (na forma de bens, recursos, objetos, tecnologias, materialidades etc.) ou institucionalizado (diplomas, títulos, diretos etc.). O capital cultural se relaciona com outros tipos de capital, principalmente o econômico e o social. No entanto, há um descolamento estrutural entre eles. Pode-se ter, por exemplo, elevado capital econômico e baixo capital cultural. Há múltiplas possibilidades de composição estrutural entre formas e tipos de capital. Tais elementos conceituais permitem, em uma economia capitalista, a construção teórica das estruturas sociais baseadas nas posições de classe, na posse de diferentes tipos de capital e nas lutas por definição ou monopólio da definição do que é objeto de valorização e legitimidade social.

O que pode ser considerado como cultura legítima? Essa é uma questão importante, e a resposta é, a uma só vez, teórica e histórica. Habitualmente, ela está associada às belas-artes e às belas-letas. As artes dos espetáculos (balé, música e teatro), a alta literatura e a pintura são modalidades ligadas aos processos de autonomização de campos sociais, pelo menos na perspectiva das análises sócio-históricas de Pierre

Bourdieu, reconhecidamente controversas. Mesmo que sejam questionáveis, essas assertivas são teoricamente relevantes, pois é a purificação dos códigos dos campos autonomizados – bem como a luta simbólica pelo monopólio da legitimidade – que permite o estabelecimento de questões, referenciais, crenças e valores que podem ser definidos como a cultura legítima de cada campo em dado momento.

O pluralismo se oferece, em primeiro lugar, como mudança de escala na análise. Mira nas motivações individuais. Neste caso, as narrativas dos indivíduos fazem sentido, dão a tônica das complexas relações que estabelecem com as culturas legítimas e de como se relacionam de modo próximo ou distanciado, ocasional ou intensivo, com aquela forma de cultura. As unidades de distinção de classe são, aqui, objeto de uma série de misturas em decorrência da escala de análise. Neste aspecto, é difícil apontar uma única cultura legítima, já que os universos vividos pelos indivíduos, suas redes de relações e as instâncias de consagração cultural pelas quais transitam e com as quais se relacionam são múltiplas. A socialização não é mais descrita como macroestrutural – isto é, realizada por processos de produção e reprodução de classes por meio de instituições mais ou menos universalistas e por ideologias globais –, mas como processos complexos realizados nos quadros das interações sociais feitas em espaços institucionais específicos. Nenhum quadro ou hierarquia de legitimidade é capaz de oferecer-se como norma única que estabelece uma dominante ou hegemônica. As interações se dão em escala individual em múltiplos domínios de práticas.

Embora o ponto de partida desta publicação seja uma pesquisa estatística, os olhares voltados para as práticas nos textos que seguem não se restringem à abordagem legitimista, mas procuram uma aproximação com o pluralismo, de modo a apreender nuances que escapam de uma leitura exclusivamente quantitativa, distribucionista, funcionalista e macrosociológica.

Este volume traz em seu primeiro capítulo algumas considerações iniciais sobre a análise das práticas culturais. É seguido, então, por dois textos que aprofundam a discussão conceitual esboçada nesta introdução e subsidiam a análise dos dados. O primeiro destes é *As práticas no campo do raciocínio sociológico*, que promove uma reflexão sobre a lógica prática das políticas públicas. Para isso, faz uma digressão a respeito de três correntes sociológicas. Com a primeira, apresenta os planos analíticos das políticas públicas e os problemas relacionados à descrição de suas práticas. A análise cognitivista de Pierre Muller desdobra-se com a ideia de políticas públicas como paradigma apresentada por Yves Surel. Para estes autores, a política é vista como mobilizadora e produtora de significações, mas também de instrumentos próprios para a ação pública. Em seguida, a discussão se direciona para a sociologia legitimista, de Pierre Bourdieu e Jean-Claude Passeron, como descrição possível do campo das práticas culturais. Por último, segue para a sociologia pluralista, de

Bernard Lahire e Olivier Donnat, que propõe mudanças na escala analítica do plano estrutural para o individual, o que permitiu o questionamento da unidade e da homogeneidade do *habitus* (disposições) e da descrição legitimista das hierarquias de visão, divisão e valor.

O segundo, *Sociologia pluralista: dissonâncias e práticas culturais*, apresenta mais detidamente a abordagem pluralista e tem como chave interpretativa a concepção de dissonância. Esta se refere à ideia de que os patrimônios individuais, suas competências e disposições incorporadas são mais ou menos heterogêneos e mobilizados e ajustados aos contextos das práticas de maneira dinâmica, de acordo com configurações de sociabilidades singulares. Os indivíduos e suas práticas podem ser descritos como dissonantes no sentido de que não é possível explicar seus comportamentos – pelo menos não em sua totalidade – pelas grandes categorias sociológicas. Apesar de se pautar por dados estatísticos, o texto busca empreender uma interpretação alinhada com o pluralismo. Esta seria uma forma de dar início a novas descrições das políticas culturais e das sociedades, cuja heterogeneidade demanda o reconhecimento das diferenças.

Em seguida, o texto *As práticas de leitura no Brasil* relativiza algumas ideias, correntes há algum tempo, que deixaram gradualmente de sê-lo. A mais importante é que a leitura está instalada nos afazeres cotidianos da vida contemporânea e não se restringe a processos de autoformação e leitura mais ou menos erudita. Depois, a leitura é motivada por diferentes fatores e se dá em diferentes suportes. Assim, é possível dizer que o brasileiro mantém contato regular com materiais escritos. Em relação à leitura de livros, o texto enfatiza a importância das redes de proximidade para o acesso e a necessidade de revisão dos papéis e dinâmicas das bibliotecas, dada a frequência relativamente baixa dos brasileiros neste tipo de instituição.

Em *O show nosso de cada dia: notas sobre a política da oferta e a ida a espetáculos de música no Brasil*, parte-se da observação de que a música tem sofrido, em nível mundial, transformações importantes em função das mudanças tecnológicas. Estas têm reconfigurado os hábitos de consumo de música, alterando a relação entre consumo doméstico, em dispositivos móveis e ao vivo. Em função desta assertiva, o texto desenvolve-se em três partes, além de sua introdução e das considerações finais. Na primeira, apresentam-se as principais transformações da cadeia produtiva da música na atualidade e as reconfigurações que elas têm causado nas práticas de fruição musical. Na segunda, identificam-se alguns instrumentos da política cultural que incidem sobre a oferta de música ao vivo. E, na terceira, apontam-se as ações políticas que estimulam a demanda e analisa-se a frequência a espetáculos musicais.

O capítulo *Práticas culturais dos brasileiros: o caso do cinema* é construído em torno da ideia de mudança. Esta é detectada tanto na prática de ida ao cinema,

que está dando espaço a outras janelas de exibição, como no acesso ao parque exibidor, continuamente crescente nos últimos dez anos, ou ainda na atuação da Agência Nacional do Cinema (Ancine) e do Fundo Nacional de Cultura (FNC). O texto narra a história do audiovisual do ponto de vista das formas de fomento para o setor e suas relações com o Estado e busca abarcar uma série de questões que permitem não somente refletir a respeito da variedade de públicos frequentadores, sua formação e modos de se relacionar com a obra cultural, mas também pensar as tendências e apontar caminhos que devem ser considerados pelas políticas de acesso e democratização.

Em *Os circos não são iguais* levanta-se a questão da heterogeneidade dos circos e da peculiaridade desta arte, colocada, com frequência, em posição inferior a outros espetáculos. Recorrendo ao marco teórico apresentado, faz-se uma reflexão a respeito da hierarquização das artes, bem como sobre a tensão e a desigualdade entre os tipos de circo existentes. A tipologia proposta no início do texto serve não somente para demonstrar as diversas facetas deste fenômeno, mas também para auxiliar a análise dos públicos – tão variados, econômica e socialmente, quanto o próprio circo. A discussão é endossada pela apresentação do perfil das ocupações circenses. Enfim, em busca de fortalecer a ideia dos circos como instituições, são propostas algumas linhas de ação para orientar as políticas públicas.

O capítulo *Políticas culturais e sociografia dos públicos de teatro no Brasil: hipóteses iniciais e necessidades de aprofundamento* problematiza o financiamento público para o teatro no país, com enfoque sobre o período de 1995 a 2013. Para tanto, os autores lançam questões como: por que incentivar políticas culturais para as artes, especialmente para o teatro? É necessária a ação pública nos mercados artísticos e culturais? E, sendo a resposta positiva, em qual formato? Os incentivos fiscais recebem especial atenção no debate, que aborda o caso do Grupo Galpão, de Belo Horizonte, como exemplo concreto para se refletir sobre esse tipo de financiamento público das artes.

O texto *Aproximações da recepção da dança* propõe uma reflexão sobre o ato de dançar e a recepção de espetáculos de dança, com enfoque sobre a segunda, e considera aspectos comuns e divergentes entre essas duas práticas. O texto parte de uma breve abordagem histórica e sociológica da dança, com destaque para o balé e o *break*. Aborda também a relação do público com a dança a partir do ponto de vista social e cultural, subjetivo e corporal, e por meio de dados estatísticos. Por fim, arrisca aproximações entre a dança e a teoria social. Os distintos ângulos analíticos mobilizados se somam na tentativa de tatear essa experiência complexa e multidimensional que é a dança – e sua recepção.

Em *Elementos para pensar o centro cultural*, são apresentados três aspectos que perpassam a estruturação de diversos centros culturais, como eixos em torno dos

quais eles se organizam e são gerenciados: a ação cultural, o consumo cultural e a troca comunitária. O intuito não é compor modelos de centros culturais, mas, ao contrário, decompô-los a partir desses aspectos eleitos em função do destaque que recebem em discursos e práticas de profissionais e instituições culturais. Desse modo, busca-se evidenciar diferentes modos de estruturar um centro cultural, de conceber sua finalidade e a relação com o público, a partir de tensões e arranjos entre esses elementos.

Em *Práticas culturais: o caso dos museus brasileiros*, a partir do escopo teórico decolonial, lança-se o olhar sobre as origens do museu e as mudanças ocorridas em suas funções ao longo do tempo. Com base no novo quadro normativo, eles são pensados como espaços de dialogia e construção de identidades – associados às experiências e também aos movimentos mais variados dos sentidos e das memórias coletivas –, mas também como lugares de lazer e consumo. O texto aborda, ainda, os tipos de pesquisa de frequência, seus objetivos e limites e põe em cheque as pesquisas estatísticas que estabelecem uma relação mecânica entre educação ou renda com a frequência de ida aos museus.

No último capítulo, por sua vez, *Ideias gerais a respeito das instituições e dos equipamentos culturais*, as bases conceituais do legitimismo e do pluralismo são tratadas como tipos ideais ou padrões de ação normativos que organizam as políticas culturais e se relacionam de formas diversas com os equipamentos culturais. Um terceiro tipo ideal, o pós-moderno, é considerado de modo breve por ser uma vertente importante de ação política, mas que se ocupa pouco dos equipamentos. Cada tipo ideal se afina com um tipo de Estado cultural e forma de ação pública na cultura. O centro cultural recebe um tratamento mais detalhado nesse texto, em função de sua importância nas políticas públicas, visto que pode ser relacionado ao papel mais geral de oferta das condições de produção, acesso e difusão de bens culturais, sem restrições a formas mais ou menos legítimas de arte e cultura.

Ao final da publicação, no apêndice, encontra-se uma descrição em mais detalhes sobre a pesquisa que estrutura esta publicação e sobre o projeto em que ela se insere, o SIPS, do Ipea. As diferentes edições desse projeto, realizadas entre 2010 e 2013, contemplaram um leque de temas bastante amplo, como cultura, educação, igualdade de gênero, habitação, inclusão financeira, mobilidade urbana, pobreza, saúde, entre outros. Na metodologia, constam, ainda, informações sobre o período em que foi realizada a pesquisa aqui apresentada, o tamanho da amostra, a forma de coleta de dados e a técnica amostral utilizada. Também estão disponibilizadas as tabelas com informações sistematizadas a respeito de todas as práticas culturais contempladas pela pesquisa.

Boa leitura!

CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE A ANÁLISE DE PRÁTICAS CULTURAIS

Frederico Augusto Barbosa da Silva¹

1 INTRODUÇÃO

O pragmatismo está presente há muito tempo no âmbito das ciências sociais. Estas se reconhecem na ideia de que a realidade é socialmente construída e a linguagem é o limite do que se pode dizer a respeito da própria realidade. Não está inteiramente fora da perspectiva das abordagens pragmatistas a ideia de uma realidade para além da linguagem e de que a disposição de conhecer seja o jogo de linguagem mais importante. Entretanto, a própria linguagem se presta a usos diversos e estes se constituem na significação. Enunciar não é apenas indicar, mas fazer ver, compartilhar, mudar o estado das coisas, compor narrativas, propor ações etc.

As práticas sociais mantêm dimensões interdependentes. Representações, imagens, conceitos, categorias, nos termos da sociologia, sistemas de classificação são dimensões presentes nas práticas. A linguagem e sua força social estruturadora são componentes indissociáveis das práticas.

Este texto dialoga com a forma do pragmatismo e depois lança mão das ideias principais do disposicionalismo como conceito central da teoria das práticas, para em seguida delimitar possibilidades de reflexão a respeito delas no âmbito das políticas públicas. Sendo assim, a maior preocupação é delimitar as premissas do raciocínio sociológico em âmbitos diferenciados das práticas sociais.

2 AS PRÁTICAS E SUA DIMENSÃO SIMBÓLICA

As práticas observáveis acionam elementos que não são facilmente interpretáveis em esquemas analíticos gerais, mas demandam descrições dos sentidos objetivos, isto é, a construção de sentidos que devem os seus significados às estruturas objetivas. Questões relacionadas às pertencas de classe, frações de classe, campos, família, grupos, camadas sociais, instituições, gênero, etnia, profissão, trajetória biográfica etc. são determinantes para a compreensão dos sentidos das práticas.

1. Técnico de planejamento e pesquisa na Diretoria de Estudos e Políticas Sociais (Disoc) do Ipea.
E-mail: <frederico.barbosa@ipea.gov.br>.

Em geral, as práticas e seus significados não podem ser sintetizados em ideologias e representações globalizantes, embora estas se constituam em componentes daquelas. Uma prática observada não é uma prática representada. As representações não podem ser deduzidas diretamente das posições ocupadas pelos indivíduos na estrutura de relações, e as práticas não podem ser deduzidas de esquemas gerais.

Em realidade, a sociedade está internalizada nos indivíduos na forma de disposições duráveis. A construção analítica das unidades sociológicas listadas anteriormente permite estabelecer espaços observáveis de relações estruturadas nas quais os indivíduos se movimentam e lidam. Estar no campo literário, por exemplo, é uma experiência diferente de estar no espaço social amplo ou no das lutas de classe.

Pode-se agregar a estas considerações que mesmo um campo específico como o das artes, não estando diretamente associado às lutas por definição das classes, com elas estabelece relações estruturais. As suas lutas internas posicionam os atores e o próprio campo das artes em relação às classes, dispendo os atores objetiva e subjetivamente, simultânea e dialeticamente, em relação às lutas de classificação e produção simbólica das classes sociais. Ou seja, as estruturas sociais, campo das artes e classes sociais se relacionam e são interdependentes.

A invocação mágica e ritual das classes é uma luta por classificação e imposição de visões de mundo e também de produção social das classes. Com muita frequência, a ideia da luta de classes e de classificação transforma-se em um instrumento das lutas políticas, o que permite contextualizar os significados do insulto – ser ou atribuir o *status* de burguês ou operário é parte da construção de identidades e de oposições políticas e sociais.

As lutas simbólicas por constituição de campos específicos, por autonomia em relação às lutas econômicas, investem nos campos de representações, valores e objetos de luta específicos, não significando, com isso, que não os posicionem estruturalmente e de forma interdependente em relação ao conjunto de posições no espaço social (ou a outros campos sociais).

Embora se possa dizer que estar no espaço social implica acionar e movimentar lutas por classificação, não é possível dizer que cada espaço de relações pressuponha lutas diretas pela definição das classes sociais. O mesmo argumento se estende às outras unidades de observação sociológicas. Enfim, a sociologia tenta construir padrões de regularidade empírica nas relações entre os indivíduos, isto é, compreender como estes se agregam, compõem crenças em comum, se opõem, fazem alianças e também como se distanciam, se distinguem e se dispersam. Estas construções – unidades sociológicas de observação – não devem reduzir as relações e a sua historicidade ao momento formal dos conceitos teóricos. Aliás, estas são apenas orientações específicas para a interpretação empírica e histórica. Entretanto, é necessário pressupor que as lutas por classificação em espaços sociais específicos são interdependentes e estruturalmente ligadas à totalidade do espaço social.

A definição da escala da análise permite desnaturalizar os instrumentos de objetivação sociológica. Deslocar a análise das categorias estruturais para a escala individual, microssociológica e histórica é um recurso de controle metodológico contra as reduções objetivistas. As estruturas sociais são internalizadas e podem ser observadas apenas nos comportamentos individuais, embora, mais uma vez, precisemos lembrar que estes são regulados empiricamente pelas suas interdependências em relação às unidades sociologicamente observáveis.

Na verdade, mudanças de escala da análise colocam questões específicas, mas remetem à dialética da internalização da objetividade, quando os indivíduos se relacionam com as estruturas objetivas, representando e se posicionando em relação a elas, ou quando agem transformando-as, e transformando a si mesmos, no próprio processo de ação, que podemos chamar de exteriorização da subjetividade. A mudança de escala da estrutura para o indivíduo permite a interpretação do processo de internalização do social e de como esse indivíduo internaliza e coloca em movimento diferentes patrimônios, formas e tipos de capital, segundo intenções singulares. Na verdade, as determinações sociais existem, mas a movimentação dos indivíduos por vários campos de sociabilidade demonstra a complexidade da objetividade subjetivada.

3 DISPOSICIONALISMOS

Propomos um entendimento das práticas que têm inspiração específica na obra de Pierre Bourdieu. Este sociólogo procurou a construção de uma lógica que não seja teórica, classificadora e escolástica, ou distanciada dos complexos e múltiplos jogos de linguagem usados no cotidiano. A ciência, especialmente acadêmica, manteria uma retórica sobre o mundo sem considerar sua própria argumentação como relacionada a uma dupla estratégia prática, isto é, posicionando-se contra o senso comum, ou em relação aos leigos, e contra outras posições do espaço científico. Essa distância da lógica prática tem um duplo efeito. Por um lado, de produção de interpretações autorizadas e legítimas sobre questões científicas. Por outro, de produção de distinção ou de marcadores diacríticos em relação às posições internas ao campo científico, o que leva a uma extensão infinita do processo de complexificação dos conceitos, de purificação e formalização da linguagem de interpretação. Mais simplesmente, esta estratégia implica investimento na produção de infinitas fiorituras conceituais ou no ponto de vista escolástico.²

Pierre Bourdieu propõe a construção de uma forma não intelectualista de conhecer as práticas e que, portanto, não pretenda apreender a prática à distância

2. "'Scholastic view' é uma expressão que Austin emprega de passagem em *Sense and Sensibilia* e da qual dá um exemplo: a utilização específica da linguagem que, ao invés de apreender ou usar o sentido de uma palavra que seja imediatamente compatível com a situação, recenseia e examina todos os sentidos possíveis dessa palavra, fora de qualquer referência à situação" (Bourdieu, 1996, p. 206).

como fato enunciado e definido. Elas se referem a disposições duráveis internalizadas (*habitus*) e ajustadas aos espaços sociais estruturados (campo). O próprio exercício de construção das práticas como objeto é prático e envolve controle metódico do processo de objetivação, isto é, dos pressupostos e do que está em jogo no campo científico, mas também na prática social, que é objeto de apropriação e compreensão.

Assim, em termos mais gerais, as práticas envolvem o processo de objetivação da dialética entre disposições estruturadas internalizadas e contextos estruturados. No entanto, compreendem também o processo de subjetivação das relações objetivas, isto é, a apreensão da objetividade dos campos na forma das disposições e dos modos estruturados de classificação disponíveis e internalizados em esquemas geradores.

Em geral, o problema do conhecimento é tratado na fórmula simplificada que estabelece relações mais ou menos diretas entre a linguagem e a realidade, na forma proposicional. A realidade deve ser submetida à disposição de conhecer, e a linguagem oferece recursos de acesso às realidades. É muito comum nas ciências sociais uma elaboração formal a respeito de valores, motivações, interesses, ideologias e peso das instituições, associando-as a atores e posições estruturais. Porém como escolher ou interpretar mundos vividos de modo tão dessemelhantes; ideologias e interesses tão diversos; instituições com estruturas organizacionais tão diferentemente configuradas; e também como levar a sério a ideia de que o real é relacional, dinâmico e configurado?

O momento formal ou de construção intelectual é importante na compreensão, mas é apenas um momento, que não absorve a complexidade das estruturas, dos processos e dos jogos estratégicos mobilizados pelos atores. Portanto, narrar – ou construir um conjunto de assertivas semanticamente estáveis – as práticas e os objetivos conscientes dos atores não significa dispor de instrumentos de objetivação da lógica das práticas. A interpretação pressupõe o vaivém entre assertivas teóricas e o mundo empírico da história.

A construção intelectualista da prática, dos significados que os atores usam na delimitação de seus objetivos, sentidos e motivações de suas decisões e ações, encontra no trabalho de Bourdieu uma crítica radical. A partir da descrição do *habitus* e de suas relações de ajustamento a campos específicos, aparece o problema da complexidade da própria decisão e, por extensão, das ações, quando os atores desconhecem o grande número das variáveis em jogo e, ainda assim, decidem e argumentam. As decisões (e também as ações) relacionadas às disposições internalizadas estão, em grande parte, em estado inconsciente e são mobilizadas por cálculos posicionais quando encontram os significados de sua decisão sendo questionados e interpretados em função de outras posições e outros interesses argumentativos e sociais.

Na verdade, uma decisão internaliza um cálculo complexo em relação à posição de outros atores. O modelo da decisão judicial (ou filosófico) é simples

para explicar o processo das práticas sociais, pois envolve a autoridade legitimada em posição de decisão unilateral e passível de ser reduzida a justificativas formais, ou seja, na lógica abstrata do decisor racional, ou do “senso escolástico”.

O jogo social é mais complexo e, inclusive, tomado como tipo ideal, é revelador do que acontece na própria decisão judicial, que envolve escolha seletiva e arbitrária e concatenação de elementos simbólicos díspares – não de acordo com modelos ou com a execução de normas previamente dadas, mas segundo valores, ideologias, interesses e constrangimentos institucionais simultaneamente mobilizados. Os argumentos e as decisões, na prática, são compósitos, demarcados pela dialética entre fins subjetivos e lógicas estruturais. Esta dialética permite a construção das práticas como objetivamente reguladas e regulares, sem que sejam resultado de obediência a regras e sem a adesão a cálculos ou intenções completamente conscientes.

A teoria disposicionalista ou teoria da prática tem como objetivo a superação de alguns dos impasses aqui assinalados, sendo o principal deles o da dificuldade de descrever a flutuação e a mobilidade tática e estratégica dos jogos sociais, sem que eles sejam reduzidos a uma descrição intelectualista, reflexiva e calculista das práticas sociais, ou que sejam restringidos à reificação de abstrações e modelos construídos pela ciência (tal qual a família, as classes, os grupos, os campos etc.).

A vida social é uma resultante de produções materiais e simbólicas, contendo elementos objetivos e subjetivos interdependentes. As práticas são produções que envolvem componentes materiais e simbólicos sem que um polo possa ser reduzido ao outro. Os componentes econômicos das práticas são, em muitas situações e culturas particulares, mesmo no contexto de uma única sociedade, desvalorizados, portanto as utilidades materiais não são fins últimos universais. Modelos ou abstrações particulares, a exemplo do utilitarismo, positivismo, economicismo, intelectualismo e de outras variantes formalistas, elaboradas a partir de questões científicas localizadas, são casos particulares de cultura que, com dificuldade, podem ser tomados como universais.

A lógica da prática pressupõe a construção das lógicas vividas (e, portanto, subjetivas), denominadas “disposições”, que são delimitadas pelas estruturas de posição e oposições sociais concretas, objetivas, mas que não podem ser reduzidas a elas. A ideia das disposições permite a apreensão da dialética entre interiorização da exterioridade, na forma de estruturação de disposições internalizadas, e da exteriorização da interioridade, ou seja, da atualização de práticas simbólicas e subjetivas que configuram, no mesmo movimento da sua efetivação, as estruturas objetivas. Os *habitus* são estas disposições duráveis. Como afirma Caetano (2011, p. 163), “o conceito de disposição permite precisamente dar conta dessa vertente pré-reflexiva, materializada em esquemas de percepção e interpretação que têm o potencial de orientar as condutas humanas”.

Nos termos de Pierre Bourdieu, o disposicionalismo articula a ideia de disposições duráveis transponíveis. A transponibilidade se dá em função da estabilidade que as disposições adquirem pela presença de esquemas de percepção, apreciação e avaliação dominantes e que podem, assim, ser carregadas de um campo a outro. Esta característica tem uma razão sociológica, relacionada à suposição de centralidade de uma experiência social dada nos quadros da trajetória individual, que seria dominada por uma socialização forte em campos específicos (especializados).

Também há uma razão teórica (o legitimismo, a ideia das lutas simbólicas, os campos estruturados, a luta pelo monopólio da definição do que vale em cada campo etc.) dividida em séries explicativas diferentes: *i*) relacionada ao problema da dominação e da hegemonia; *ii*) relacionada ao modo globalizante de estabelecimento de hierarquias de valor e de hierarquias sociais; e *iii*) relacionada ao legitimismo, ou seja, à ideia de crenças dominantes que seriam capazes de englobar hierárquica ou valorativamente as outras ou em mecanismo de dominação. Alguns críticos apontam que essas características teóricas decorrem do modelo das sociedades tradicionais que serve a Bourdieu, outros apontam o funcionalismo estruturalista do sociólogo.

Seja como for, as disposições duráveis ao estilo de Bourdieu indiciam um caminho para a interpretação empírica e são abertas semântica e historicamente. A mudança de escala da análise do social estruturado e objetivado ao social múltiplo e internalizado pelos indivíduos, a crítica ao monolegitimismo, o reconhecimento das heterogeneidades na definição dos *habitus* e as ênfases na dialética entre estruturas objetivas e subjetivas apontam os limites, mas também não invalidam a abordagem bourdieusiana.

Algumas críticas mais poderosas apontam as multissociabilidades dos indivíduos e as dissonâncias das práticas. Outras apontam as insuficiências empíricas das interpretações de Bourdieu. Escolhemos uma ideia simples que permite o afastamento da discussão dessas críticas. Pensamos na fricção entre os planos heterogêneos que compõem as disposições, imaginando que estas, para crer, conhecer, agir e se movimentar, não são constrangidas pelas estruturas de forma linear, já que os indivíduos podem mobilizar ou não as disposições para as práticas, e o fazem com intensidades e razões muito variadas. Uma delas é a posição que cada sujeito ocupa em relação à estrutura das políticas públicas.

Dessa maneira, podemos afirmar que as políticas públicas se constituem em espaços de ação que mobilizam disposições muito diferentemente estruturadas em relação à descrição que faz Pierre Bourdieu dos campos. Formulação, elaboração, implementação, execução, avaliação e monitoramento envolvem o domínio e a ativação de disposições muito mais diversas do que aquelas imaginadas por Bourdieu. Além disso, os campos das políticas públicas constituem-se em relações estruturadas, contudo muito menos delimitadas do que o conceito de campo pressupõe.

4 PESQUISAS SOBRE PRÁTICAS VOLTADAS PARA AS POLÍTICAS CULTURAIS

As pesquisas a respeito das práticas culturais inscrevem-se nos quadros teóricos e ideológicos da democratização cultural. A construção de estatísticas sobre o tema adquire significação e, ao mesmo tempo, produz sentidos. Ao descrever as distribuições das frequências de práticas e suas dinâmicas, reforçam o quadro de assertivas sobre a democratização cultural. Portanto, essas pesquisas mantêm um tênue equilíbrio entre a descrição empírica e a normativa. De alguma maneira, elas são críticas às desigualdades de acesso a bens culturais, e são mais ou menos confiantes na validade intrínseca ou na legitimidade de certas formas culturais.

Essa leve e dissimulada postulação de universalidade possibilita a produção de medidas de distâncias e desigualdades, do contrário apenas se poderia descrever as práticas como plurais. Neste sentido, é possível imaginar que as estatísticas das práticas culturais permitem a descrição do progresso da democratização cultural ao associarem um referencial de acesso e igualdade a uma definição normativa de cultura – as belas-artes e as belas-letras – ou, simplesmente, a uma concepção humanista de cultura.³ É possível dizer que essas pesquisas, por sua vez, apoiam-se na ideia das faltas e presenças, ou, formulando de maneira simples e direta, de se fazer ou não as práticas, sem o apoio analítico nos significados que os atores conferem às práticas.⁴

A postura objetivante destas análises é muitas vezes seguida pela verificação de questões relacionadas às percepções e às representações que os atores fazem das práticas culturais. Neste caso, elas se revelam como dotadas de sentidos dissonantes. Os indivíduos estabelecem distâncias simbólicas e sociais importantes em relação às práticas culturais e à sua legitimidade. Ou seja, elas não são desejadas e nem objeto de propensões em razão da dotação de um capital cultural ou posição social. Ao contrário, dependem de uma série de variantes situacionais e contextuais.

O referencial do acesso permite o estabelecimento de ações e estratégias planejadas, tanto da oferta, quando se disponibilizam os bens e as condições para seu acesso, quanto da demanda, com a formação de públicos por meio da educação contínua e de ações culturais regulares, permitindo, assim, a construção das disposições adequadas para a realização das práticas. As pesquisas antes descritas são sociografias da frequência de práticas, e são realizadas em equipamentos culturais, espaços públicos ou em casa. As enquetes têm como objetivo medir desigualdades de acesso e dão ênfase aos indicadores de frequências. Medem práticas com conteúdos

3. A cultura enriquece e dá sentido à vida dos indivíduos, permite o autoaperfeiçoamento, a autoformação e a emancipação pelas possibilidades que oferece ao desfrute da boa vida em comum, além de proporcionar exemplos edificantes. Arte, compreensão do mundo e vida ética são indissociáveis.

4. Lahire (2004) demonstrou que é possível estabelecer uma sociologia pluralista a respeito das práticas culturais. As ideias centrais deste autor referem-se ao fato de que os praticantes são indivíduos plurais, dissonantes, e suas práticas são heterogêneas.

culturais de diferentes categorias macrossociológicas (escolarizados, classes de renda, idade, sexo e lugar de residência).

Em geral, as categorias sociológicas permitem, de forma prioritária, o estabelecimento das assertivas interpretativas. A associação entre estas categorias e as práticas é interpretada sinteticamente como a presença de “disposições”. Outro recorte analítico diz respeito à possibilidade de relacionar as categorias sociológicas com os tipos de prática (práticas comuns do cotidiano e práticas extracotidianas ou seletivas).⁵ O uso de categorias sociológicas globais e a leitura sintética das disposições descrevem e homogeneizam o espaço social: *i*) há o acesso global às práticas; e *ii*) há a presença de praticantes ou não praticantes por educação, renda, sexo, idade etc. Desta maneira, o acesso é construído por estas macrocategorias.⁶ A resultante da análise é a representação dos praticantes por categorias sociológicas.⁷

O conceito de capital – especialmente de capital cultural – está no centro das descrições das práticas e de suas frequências. Também está associado ao de capital econômico, pela possibilidade que este oferece para a descrição dos espaços sociais como sistema de posições profissionais.⁸ O capital econômico (medido pela renda)⁹ e o capital cultural (medido pela escolarização)¹⁰ são fatores explicativos das taxas de frequências. As práticas culturais são fortemente estratificadas pelas duas formas de capital.

Mesmo depois e à luz dos dados apresentados, pode-se dizer que as práticas culturais sofrem, contemporaneamente, clivagens relacionadas às reestruturações das indústrias culturais e dos mercados de produção simbólicos, com a criação de tecnologias e instrumentos de acesso cada vez mais sofisticados e poderosos. Também é notável a crescente hibridização e mistura de gêneros na produção cultural, o que embaralha os processos de atribuição de legitimidade e as relações entre práticas e capital cultural e econômico. Nesse quadro, o conceito de capital não é funcional

5. Neste caso, também é possível lembrar as complexas relações entre “cultura cotidiana e feita de forma seletiva” e “cultura popular e cultura cultivada”. Estas categorias não são perfeitamente homólogas.

6. Há outras possibilidades. Os praticantes podem ser classificados como fortes e fracos, se a descrição enfatiza o número de vezes e os ritmos das práticas (praticantes mais ou mesmo ativos). Pode-se estabelecer se os praticantes são mais ou menos heterogêneos (número de práticas).

7. A interpretação das relações entre categorias torna possível demonstrar estatisticamente as dissonâncias entre elas, o que permite dizer que há indivíduos dissonantes no universo da pesquisa, isto é, suas práticas se relacionam de forma densa e contraditória com as expectativas objetivas em relação ao praticante “normal” ou com práticas legítimas e, também, em relação às disposições subjetivas que implicam complexas avaliações contextuais. Também é possível estabelecer que, por baixo da episteme quantitativista, é possível determinar como os indivíduos se relacionam com as práticas. Neste nível, as dissonâncias se aprofundam, pois as entrevistas ou as perguntas de percepção permitem estabelecer razões e ponderações mais qualitativas para a frequência ou não das práticas.

8. De maneira resumida, pode-se dizer que a estrutura do espaço social é composta por questões outras, como a territorial, a estrutura institucional, a econômica, a geracional etc.

9. A rigor, o capital econômico é medido pelo conjunto de bens e propriedades e não apenas pela renda.

10. O capital escolar é, a rigor, o conjunto de disposições duráveis relacionado ao fazer cultural e, portanto, não se associa apenas à escolarização.

para explicar as distribuições e os sentidos contemporâneos das práticas culturais. Os mercados simbólicos não são mais representados como unificados, portadores de uma única cultura legítima.

As divisões e clivagens sociais multiplicam os espaços de socialização (centros culturais, museus, cinemas, cineclubes, teatros, ateliês, casas de cultura, pontos de cultura etc.) e de padrões de legitimidade cultural e, certamente, apontam para o fato de que as disposições para as práticas não se relacionam apenas com as propensões de consumo erudito e de distinção social pela cultura, mas também têm motivações e sentidos plurais. Os indivíduos se movem em um intrincado labirinto de práticas e significações, caracterizado por múltiplos marcadores de preferências. Ainda aqui cabe um reparo interpretativo. O capital continua a ser operacional, mas não da forma como foi descrito e relacionado com as macrocategorias sociológicas. O capital cultural continua sendo um instrumento analítico desde que seja relacionado com as disposições empíricas; sua descrição exige que a sociologia se mantenha não normativa o máximo de tempo possível, isto é, que leve a sério as representações ou narrativas dos praticantes, suas experiências vividas e sociabilidades. Neste sentido, os inquéritos estatísticos devem ser associados a questões relacionadas a ideologias, interesses e formas institucionais múltiplas. Neste caso, já não é possível estabelecer rígidas divisões entre culturas eruditas legítimas, culturas populares e culturas da diversão. Assim, a mistura de gênero e a complementaridade de formas de legitimidade tornam-se comuns. Estas se configuram como parte de processos identitários com os quais os indivíduos se relacionam nos espaços da multissociabilidade, mas especialmente com as mudanças estruturais de base socioeconômica. Assim, a descrição empírica deve fazer recortes que expliquem como o capital cultural se relaciona com posições sociais atravessadas por múltiplas socializações (famílias, grupos profissionais, amigos, vizinhos, comunidades locais etc.).

Embora este trabalho comece com uma reflexão a respeito do raciocínio sociológico, ele não tem nas ciências sociais sua motivação primária. Ainda assim, baseia-se nelas, pois procura assinalar os potenciais e os limites dos usos de pesquisas de frequência (ou de certo tipo de práticas culturais) para a formulação de indicadores gerais, sempre inspirada na ideia de que as práticas são motivadas pela socialização e pela internalização de disposições para agir ou não.

A questão não é simples, mas podemos traçar de imediato algumas de suas linhas centrais. As práticas podem ser consideradas como ato motivado ou efeito observado de uma intenção. Assim delineadas, são ações produtoras de efeitos, conscientemente praticadas, que podem ser imputadas – tanto efeito quanto ação – às pessoas que praticam (Kant, 2002, p. 4-5). Essa definição, no entanto, não alcança aspectos importantes das práticas, ao limitá-las aos seus aspectos cognitivos ou decisoriais individuais.

Parte importante das práticas, dos seus efeitos e significados apenas pode ser explicada pelos constrangimentos sociais, pela presença da pessoa em contextos sociológicos específicos. A pertença da pessoa em grupos primários, classes, corporações e campos sociais específicos resulta na mobilização objetiva de valores e crenças e na sua internalização na forma de disposições. Agir ou não implica estabelecer complexas relações entre a liberdade das pessoas e as determinações sociais, entre preferências individuais e as possibilidades de ação conferidas pelos contextos.

Longe de presumir que os sentidos das práticas e dos seus efeitos são dados unicamente pela intenção ou consciência, pode-se dizer que eles fogem aos sentidos intencionais dos indivíduos, embora estes também lhes sejam constitutivos. Em síntese, as práticas podem ser consideradas como atos motivados, cuja razão não se localiza apenas na consciência, mas também no conjunto de disposições internalizadas e, simultaneamente, nos sentidos estruturais, posicionais ou sociais, ou seja, no contexto da prática, nas relações. Entendê-las significa construir o conjunto de relações sociais que dão razão e sentido aos significados subjetivos.

O trabalho deste livro começa por meio de uma demanda do então Ministério da Cultura (MinC) para a produção de indicadores de frequência de público. O objetivo é gerar indicadores comparáveis no tempo de forma que os comportamentos de públicos em relação a atividades selecionadas possam ser acompanhados. Os componentes do Plano Nacional de Cultura (PNC), monitorados no período do próprio plano, são frequência a cinema, teatro, dança, museu, centro cultural, circo, música e leitura (especialmente leitura de livros).

O material da pesquisa, entretanto, era rico o suficiente para ser objeto de uma longa reflexão a respeito dos sentidos das práticas e de como poderiam ser pensados no quadro das ciências sociais. A reflexão se expandiu para tentar demarcar as práticas como objeto das ciências sociais (no caso, da sociologia), as unidades sociológicas que unem ou afastam pessoas e coletivos – família, grupos, corporações, classes, comunidades, instituições etc. –, permitindo ordenar sentidos da ação.

No que interessava, traduzimos em domínios de práticas as atividades em foco, pois não era clara a possibilidade de traduzir as práticas nos termos das análises de campos, tal como proposto por Pierre Bourdieu, e de suas propriedades formais, embora estas ofereçam importantes subsídios para organizar o material empírico, estabelecendo as determinações das práticas pela posse de tipos de capital (escolar, econômico e cultural).

Como a pesquisa partiu de dados numéricos, apenas pudemos registrar os efeitos da pertença de indivíduos a grupos estatísticos (capitais incorporados, localização geográfica, gênero e etnia) e, depois, pelas características dos indivíduos referentes ao rol de preferências e pela intensidade de suas práticas observadas, supondo que as trajetórias

individuais por um conjunto de domínios de socialização e exposições a situações de consumo e produção cultural também determinam as disposições para praticar.

Assim, pudemos construir uma reflexão a respeito do uso de indicadores na análise sociológica. Os indicadores de frequência são medidas numéricas capazes de objetivar o que fazem os indivíduos em certos domínios de práticas. Em geral, nas interpretações sociológicas, são associados a variáveis socioeconômicas e territoriais, como parte da estrutura de capitais que predispõem à prática, tais quais, como já se viu, nível de escolaridade, nível de renda, gênero, etnia e lugar de moradia.

A modelagem, isto é, a pressuposição racional ou formal de relações entre indicadores de frequência e de capital, permite, além da simplificação e da constatação de relações mais ou menos fortes, a organização da descrição interpretativa.

Como veremos, este vaivém entre indicadores e construções teóricas envolve elementos normativos – critérios e conexões teóricas – e descritivos, representando a realidade e expressando valores ou modos de ver esta mesma realidade. Por esta razão, é necessário refletir a respeito das medidas, assim como do vocabulário usado na interpretação, pois este é carregado de opções teóricas. A seção que se segue tem o objetivo de apresentar a forma de raciocínio que configura as análises e interpretações sociológicas em geral e depois de domínios específicos de práticas culturais; este raciocínio é caracterizado por um vaivém analítico entre raciocínio formal (com assertivas e conjunto de enunciados formais) e histórico (indexado às complexas condições sociais e cognitivas), ou seja, entre raciocínio sobre quantidades e qualidades ou entre teoria e empiria.

5 AFINAL, O QUE SÃO PRÁTICAS?

A prática é motivada pela razão, mas também por intuição, crenças, valores e afetos internalizados. A razão pura, que se ocupa dos objetos a partir do conhecer, não se opõe de forma simples ao uso prático da razão, que teria os fundamentos na vontade. A questão proposta por Kant (2002, p. 25), “(...) se a razão pura basta por si só para a determinação da vontade ou se somente enquanto razão empiricamente condicionada ela pode ser um fundamento determinante da mesma”, prepara a resposta no sentido de que “apenas a razão pura pode ser prática, mas que unicamente ela e não a razão limitada empiricamente é incondicionalmente prática” (*op. cit.*, p. 26). Essa limitação significa a redução da prática ao conhecer que determina os fundamentos da vontade, que no final será sua aplicação a objetos e ao sujeito e sua sensibilidade.

Ao contrário dessa reflexão filosófica específica, para o raciocínio sociológico, as práticas sociais são híbridas, heteróclitas e complexas, pois são compostas por diferentes dimensões que devem ser levadas a sério e não reduzidas a componentes transcendentais sistemáticos (sujeito ou consciência), e para as quais se podem

aplicar diferentes métodos e formas de análise próprias. Na dimensão cognitiva, encontram-se os valores, as crenças, as ideologias, as explicações causais para os conjuntos de problemas do cotidiano.¹¹ As práticas são, também, sistemas normativos, espaço das escolhas voluntárias ou não, individuais ou coletivas, e nas quais são marcadas orientações e disposições para agir, pensar, sentir, fruir de certa forma e não de outra. Por fim, as práticas têm uma dimensão instrumental, composta por inúmeros dispositivos institucionais, técnicos, jurídicos, modos de fazer etc.

Descrever as práticas cotidianas é um desafio teórico e metodológico significativo. Como já se disse, as práticas não são unidades simples ou homogêneas, pois envolvem diferentes dimensões que associam, de maneira aberta e aparentemente imprevisível, representações (redes de ideias e crenças), estruturas sociais e institucionais em relações dinâmicas e, por fim, um jogo de enquadramento mútuo entre atores e suas posições estruturais. Esse dinamismo envolve a mobilização de significados e recursos, alianças e conflitos, estratégias, cálculos etc.

As representações ou os conceitos não unem as práticas a partir de uma configuração teórica prévia, pois têm um sentido histórico e refletem não as controvérsias teóricas ou intelectuais, mas diferentes formas conflitivas de organizar a avaliação social dos objetos das práticas e dotá-los de sentidos. Reunir as práticas em um plano único e sintético, o das representações ou das narrativas, é um risco calculado: pode funcionar, mas apenas como parte da própria prática de totalização teórica.

Elementos díspares compõem as práticas, sendo que a lógica posicional ou relacional – ou seja, a estrutura de relações que dão sentido a certas práticas – permite trazer a primeira camada de heterogeneidades para o centro da descrição. O conjunto de relações, as próprias posições ocupadas no espaço social e os atores são objetos de atribuição de significados.

O ator que age e a sua ação são implicados significativamente pela posição social ocupada. Tanto ator quanto ação são objeto de conhecimento e reconhecimento. Entretanto, cada posição mobiliza interesses diferentes e se opõe às demais. O jogo de heterogeneidades começou, mas não é indefinido, é passível de descrições, assim como as representações de crenças e valores mobilizados. Podemos ir mais longe. As práticas sociais envolvem habilidades técnicas, capacidades reflexivas e deliberativas relativamente ordenadas e formalizadas. O mais comum, porém, é que elas se situem no espaço de comportamentos tácitos, isto é, não totalmente deliberados conscientemente, mas capazes de mobilizar níveis diversos de valores, crenças, classificações, modos de fazer e técnicas internalizadas sem uma completa e sistemática formalização.

11. É possível usar diferentes formas de metodologia e análise decorrentes da fenomenologia, da etnometodologia, do interacionismo simbólico, do estruturalismo, da análise do discurso, da hermenêutica, da praxiologia etc.

Assim, as práticas podem ser descritas como resultado da hibridização dos muitos recursos cognitivos, normativos, instrumentais e operacionais disponibilizados pelos campos sociais, sendo que cada um desses recursos pode ser mobilizado em diferentes graus de intensidades, ordem de precedência, interesse e coerência interna. Da mesma forma, pode-se dizer que muitas práticas se situam na ordem dos automatismos, em estado de pré-reflexividades, e que se atualizam em relação de dependência a contextos específicos.

Os ajustamentos mais ou menos intensos das disposições práticas aos espaços sociais dependem da internalização do conjunto de recursos e da forma de funcionamento dos campos sociais, podendo inclusive haver dissonâncias importantes entre disposições e campos específicos. Campos com maior nível de autonomia, com regras, jogos e problemas específicos e distintos, podem ser descritos como capazes de mobilizar lutas simbólicas e concorrenciais. São, no entanto, casos específicos de estruturas que condicionam as práticas, e as disposições estruturadas ali engendradas não podem ser transpostas para outros campos de forma automática.

As disposições são formadas em diferentes campos, o que aumenta a heterogênesse, a força ou a fraqueza das disposições práticas. Na verdade, os indivíduos internalizam disposições de muitos mundos de sociabilidades, portanto, alguns deles são altamente especializados em um campo e leigos em outros. Desse modo, não se podem postular disposições, gostos, modos de classificar, refletir e acionar práticas em geral ou em função da pertença a apenas um campo específico.

As relações entre disposições internalizadas e a deliberação são muito complexas. O sociólogo aprende as disposições e os modos de construir o objeto sociologicamente, mas muitas de suas premissas teóricas e metodológicas podem viver em estado de latência ou inconsciência. Por exemplo, o pressuposto de que os jogos sociais de campos autônomos podem ser universalizados e seus participantes estarão plenamente mobilizados em suas competências e interesses todo o tempo pode significar o esquecimento de conjunturas, situações, acontecimentos, emergências, anomalias e, também, do espaço relativamente autônomo da deliberação individual entre agir ou não agir.

A premissa do constrangimento estrutural para a ação leva a uma omissão a respeito da importância dos espaços subjetivos de deliberação sobre praticar ou não, jogar ou não, e também mal esconde o pressuposto de uma determinação dos constrangimentos sociais sobre a ação individual.

Da mesma maneira, a pressuposição de campos especializados pode oferecer uma descrição das disposições internalizadas com maior coesão e unidade que a observada em grande parte das experiências de multissocialização, típicas das sociedades contemporâneas, com fortes e complexas divisões sociais. Isso quer

dizer que as disposições individuais seriam empiricamente mais heterogêneas que as pressupostas pela presença da ideia estruturante dos campos.

A hipótese da necessidade de controles metódicos da interpretação sociológica, que envolve um vaivém entre a teoria formalizada e os fatos históricos, acarreta a discussão permanente das assertivas teóricas que permitem a interpretação empírica. A prática é um dado ontológico e sua interpretação também é uma ação que envolve múltiplos procedimentos, racionais e empíricos, de atribuição de significados. A argumentação formal e a exposição das premissas da análise oferecem a possibilidade de discussão racional e controlada do raciocínio sociológico em uso.

Em sentido sociológico, a prática tem múltiplas dimensões. Em primeiro lugar, é um sentido visado da ação, um conjunto de significados conscientes ou tácitos que os atores mobilizam para manipular situações de um ponto de vista subjetivo. Também pode ser reduzida aos significados objetivos de jogos e funções das estruturas objetivas. A ação de um cientista ganha os significados das estruturas sociais onde se desenrola, independentemente de intenções ou subjetividades. Os sentidos das práticas não podem ficar circunscritos aos “*a priori*” expressos por interesses, ideologias e instituições impressos nas estruturas de relações objetivas.

Sendo assim, levar as práticas a sério implica lidar com um terceiro sentido na interpretação dos contextos da ação, significando unir as estruturas históricas de significação (sentido visado ou inconsciente) ao campo estruturado de lutas sociais (estruturas objetivas). Nesse último sentido, associam-se estruturas objetivas (campos sociais estruturados) a estruturas de sentido como conjuntos de disposições duráveis (*habitus*). Aqui está presente uma complexa rede conceitual para relacionar estruturas estruturadas e estruturantes (Bourdieu, 2001).

Não é caso de rever esse quadro conceitual, mas apenas enfatizar suas exigências de análise empírica de situações concretas. É ingênuo aceitar que as práticas são transparentes, homogêneas, e que têm o mesmo sentido para todos. Elas atravessam e são atravessadas por sentidos vividos em diferentes campos de ação e domínios de atividades.

De toda forma, a ênfase recai no fato de que o raciocínio sociológico envolve lógicas práticas tanto no levantamento e no processo interpretativo quanto nas ações do cientista social no dia a dia. A teoria é aplicada e abrange as decisões do sociólogo e a mobilização de dimensões múltiplas, além das teorias sociológicas formais e de seus inúmeros pressupostos. Isso significa reconhecer as diferentes camadas de significação que são criadas nos processos sociais, mobilizadas ou desmobilizadas na direção da ação ou da inação. Interpretar é uma prática complexa e não apenas um jogo teórico.

A pressuposição de que as práticas se situam nos mundos das subjetividades implica dizer que as ações se referem a comunidades de significados, memórias e

identidades. No entanto, dizer que os sentidos unificados pelas instituições ou por outro tipo sociológico (classe, grupo, campo, comunidade etc.) oferecem descrições razoáveis das dinâmicas sociais é reduzir as práticas a intenções formais, isto é, a conceitos sociológicos unificados. As tipologias, os conceitos e os modelos ajudam na descrição histórica, mas não são capazes de totalizar os sentidos da ação e das práticas. Ainda se pode falar em cientistas e campo científico, por exemplo, mas não se podem esquecer as estruturas internas de luta, interação e interesse; é necessário lembrar, também, os processos de multissocialização dos cientistas.

O entendimento das práticas deve considerar um momento teórico, formal, abstrato e lógico (embora existam descrições da prática que prescindem dessas estratégias), mas a indexação dos atos de interpretação a processos sociais concretos, situados e históricos leva ao controle metódico dos atos de construção das perguntas interpretativas e de suas premissas. Imaginar a universalidade de conceitos; a unidade de identidades e jogos de linguagem presente em determinadas estruturas sociais; e a neutralidade das representações sociais, das narrativas ou dos discursos é reduzir posições sociais e práticas densas a marcadores intelectuais e teóricos.

Nada está fora dos campos sociais e dos domínios das atividades sociais e culturais. Se não podemos supor ingenuamente, para a análise sociológica, uma completa imersão nos sentidos de senso comum – afinal, a reflexão impõe técnica de ruptura e construção metódica na construção do objeto e das interpretações –, também não podemos imaginar um distanciamento e objetividade plenos. Não é mais possível supor a descrição das práticas por unidades conceituais sintéticas e homogêneas, na forma das ideias únicas ao estilo platônico, ou do raciocínio proposicional do positivismo. As práticas estão no campo das multiplicidades, tanto estruturais e objetivas, que se reproduzem, quanto das subjetividades múltiplas e fraturadas, e no espaço dos eventos e dos acontecimentos singulares. Os conceitos são vivos e deslizam entre as dobras das estruturas, das subjetividades e dos acontecimentos. A reflexão que se segue tenta pensar sobre isso, sem aceitar muito rapidamente as interpretações sintéticas dos dados quantitativos e nem o *a priori* de conceitos (*habitus*, campos, dispositivo, discurso etc.), que só têm sentido no seu entrelaçamento das práticas históricas e situadas. Enfim, os discursos determinam as práticas, configurando sujeitos, instituições, domínios de práticas específicas e relações que se dão internamente e entre elas. Contudo, simultaneamente, são determinados pelas formas de capital, internalizado, objetivado e institucionalizado, e pelos tipos de capital (cultural, econômico, social, político, simbólico etc.). Os sentidos produzem e são produzidos pelas práticas. As frequências de práticas culturais apenas podem ser interpretadas no quadro de forte heterogeneidade, complexidade e, ao mesmo tempo, de singularidades, quando os indivíduos agenciam, ou seja, ponderam razões, motivações e suas escolhas.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, P. **Razões práticas sobre teoria da ação**. Campinas: Papirus Editora, 1996.

_____. **O poder simbólico**. Portugal: Difel, 2001.

CAETANO, A. Para uma análise sociológica da reflexividade individual. **Sociologia, Problemas e Práticas**, n. 66, p. 157-174, 2011.

KANT, I. **Crítica da razão prática**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

LAHIRE, B. **Retratos sociológicos, disposições e variações individuais**. Porto Alegre: Artmed, 2004.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

BELLAVANCE, G.; VALEX, M.; RATTÉ, M. Le goût des autres: une analyse des répertoires culturels de nouvelles élites omnivores. **Sociologie et Sociétés**, v. 36, n. 1, p. 27-57, 2004.

BOTELHO, I.; FIORI, M. **O uso do tempo livre e as práticas culturais na região metropolitana de São Paulo**. Trabalho apresentado no VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, Coimbra, 2004. Disponível em: <https://www.ces.uc.pt/lab2004/pdfs/IsauraBotelho_MauricioFiore.pdf>.

BOURDIEU, P. **O senso prático**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2009.

BOURDIEU, P.; DARBEL, A. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. São Paulo: Zouk, 2003.

BOURDIEU, P.; WACQUANT, L. **Una invitación a la sociología reflexiva**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2008.

DONNAT, O. **Les pratiques culturelles des français: enquête 1997**. Paris: La Documentation Française, 1998. Disponível em: <<http://www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr/doc/enquete97/chap1.pdf>>.

_____. Les univers culturels des français. **Sociologie et Sociétés**, v. 36, n. 1, p. 87-103, 2004.

_____. De la teoría del habitus a una sociología psicológica. *In*: LAHIRE, B. (Org.). **El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu: deudas y críticas**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2005. p. 174-175.

_____. Pratiques culturelles, 1973-2008: dynamiques générationnelles et pesanteurs sociales. **Culture Études**, Paris, n. 7, p. 1-36, 2011.

DUMAZEDIER, J. **Lazer e cultura popular**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

GALLIARI, A. Entretien avec Olivier Donnat. **Résonance**, n. 7, oct. 1994.

GLEVAREC, H. L'épistémé de l'enquête sur les pratiques culturelles des Français: matérialisme des pratiques et culture humaniste. **Politiques de la Culture**, Paris, 2014. Disponível em: <<http://chmcc.hypotheses.org/237>>.

GLEVAREC, H.; PINET, M. Principes de structuration des pratiques culturelles: stratifications et âge – une révision du modèle de La Distinction. **Revue Européenne des Sciences Sociales**, v. 51, n. 1, p. 121-52, 2013.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2005.

LAHIRE, B. (Org.). **El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu**: deudas y críticas. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2005a.

_____. Por una sociología en buen estado. *In*: LAHIRE, B. (Org.). **El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu**: deudas y críticas. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2005b. p. 7-26.

LASCOURMES, P.; LE GALÈS, P. L'action publique saisie par ses instruments. *In*: _____. **Gouverner par les instruments**. Paris: Les Presses Sciences, 2004.

MULLER, P.; SUREL, Y. **A análise das políticas públicas**. Pelotas, Rio Grande do Sul: Educat, 2002.

PASSERON, J. **O raciocínio sociológico**: o espaço não popperiano do raciocínio natural. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1995.

_____. Hegel ou o passageiro clandestino: a reprodução social e a história. *In*: PASSERON, J. **O raciocínio sociológico**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1995.

SILVA, F. A. B. da; ABREU, L. E. (Org.). **As políticas públicas e suas narrativas**: o estranho caso entre o Mais Cultura e o Sistema Nacional de Cultura. Brasília: Ipea, 2012.

SILVA, F. A. B. da; ARAÚJO, H. E. (Org.). **Cultura viva**: avaliação do programa Arte, Educação e Cidadania. Brasília: Ipea, 2010.

SILVA, F. A. B. da; COUTINHO, E. **Boletim de Acompanhamento e Análise**: nº 23. Brasília: Ipea, 2014.

SILVA, F. A. B. da; TELES, E. O pacto federativo nas políticas culturais e seus instrumentos. *In*: CUNHA FILHO, F. H. (Org.). **Conflitos culturais**. Fortaleza: IBDCULT, 2016.

AS PRÁTICAS NO CAMPO DO RACIOCÍNIO SOCIOLÓGICO¹

Frederico Augusto Barbosa da Silva²

1 INTRODUÇÃO

O raciocínio interpretativo nas ciências sociológicas tem características próprias que as afastam das ciências experimentais. A lógica da demonstração sociológica é do raciocínio natural, com a composição de formas de inteligibilidade controladas, direcionadas a melhorar a veracidade de campos de assertibilidade empírica por meio de argumentação compósita, isto é, a uma só vez presuntiva, probabilista e argumentativa.³ O raciocínio sociológico é um raciocínio prático de uma ciência empírica, controlado metodologicamente, situado em campos sociais de produção e indexado a campos semânticos contextualizados historicamente.

Toda tentativa de estabilizar conceitos e formalizar o raciocínio se volta para os quadros da argumentação histórica, isto é, para as formas semânticas do raciocínio natural, na sua mobilidade e opacidade específicas. Não é possível separar os elos semânticos dos contextos, numa linguagem protocolizada, seja em sentido analítico ou das ciências experimentais. Também não é possível conduzir a pesquisa empírica sem quadros interpretativos, conjuntos de enunciados articulados capazes de orientar a descrição e regular as explicações.⁴

A interpretação sociológica é uma prática profissional que tem características específicas. Como exercício complexo de atribuição de sentidos aos fenômenos sociais, a sociologia tem múltiplos objetivos, mas pode-se dizer que tem como objeto a descrição e a ponderação a respeito de outras práticas sociais. Mesmo que

1. Versão adaptada de reflexão presente em *Medidas e desmedidas da ação pública: avaliação e usos de indicadores nas políticas públicas*, material elaborado para um curso na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), no qual adotamos o raciocínio avaliativo como parte do tipo geral de "raciocínio sociológico", caracterizado por ser indexado historicamente, ou seja, é uma prática de interpretação contextual, cujas referências de sentido são históricas. Os instrumentos conceituais, teóricos e técnicos dominados pelo sociólogo produzem respostas contextuais para questões contextuais. Disso decorrem complexos procedimentos de controle metodológico dos momentos de construção do objeto, mas também de objetivação das condições de construção e de levantamentos empíricos. Como os nossos objetivos aqui são outros, mantivemos os exemplos, deixando a reflexão no campo do raciocínio sociológico e sem tocar no assunto da avaliação.

2. Técnico de planejamento e pesquisa na Diretoria de Estudos e Políticas Sociais (Disoc) do Ipea.
E-mail: <frederico.barbosa@ipea.gov.br>.

3. Ver Passeron (1995), especialmente a primeira parte: *O raciocínio sociológico: um raciocínio de entremeio e Conclusão: proposições, escolhos e definições*.

4. O raciocínio sociológico une, pelas suas características e qualidades, as ciências sociais como a sociologia, a antropologia, a política e a história, como forma lógica e semântica das ciências empíricas.

se admita que essa prática deva se manter o máximo de tempo possível distante da postura normativa, devem-se considerar as dificuldades da descrição sem o peso das posições de crença e valorativa. A descrição das práticas cotidianas é um desafio teórico e metodológico sem igual, especialmente pelos cuidados a serem considerados nos processos de construção teórico-metodológicos.

As práticas não são unidades simples de análise. Elas envolvem diferentes planos que cruzam referenciais (representações, redes de ideias, crenças, imagens, metáforas, explicações etc.), estruturas sociais (campos, espaços sociais, comunidades, grupos, classes etc.) e institucionais (com história, organização social, cultura e interesses) em relações dinâmicas, e este conjunto implica trabalho de produção de sentidos. Stengers (2002, p. 195) afirma que “os diversos níveis de prática não somente não têm que ser homogeneizados, reunidos uns aos outros sob uma tutela transcendente, mas convém engajá-los em um processo de heterogênesse”. Em síntese, a interpretação sociológica tem como referência as teias de significações que os atores produzem e nas quais estão emaranhados; sendo um ator, o cientista social não se desemaranha facilmente da armadilha da sua própria posição, tendo que estabelecer uma série de atos de construção e interpretação de seu objeto.

O que está em questão na descrição das práticas não é apenas a definição geral. Conceituá-las como heteróclitas e relacioná-las com um raciocínio indexado historicamente é o primeiro passo para afastá-las de formas do intelectualismo, do formalismo e do normativismo. As interpretações das práticas, por sua vez, devem ser organizadas em torno de núcleos empíricos observáveis e passíveis de construção rigorosa.

Trataremos aqui da ideia de domínios de práticas. A ideia é simples, mas, para evitar, em nome de um pensamento sistemático impossível, o afastamento demasiado do nosso objeto específico, que são as práticas culturais dos brasileiros e as suas relações com as políticas públicas de cultura, delimitaremos os domínios que desejamos circunscrever, estabelecendo um mínimo de diálogo com correntes de pensamento que aqui nos dizem respeito.

As descrições das políticas públicas dizem respeito a outro universo ou domínio de práticas. Não estamos diante de práticas argumentativas como no direito, afinal, mesmo considerando os atos performáticos presentes nesse campo, eles se organizam em torno da linguagem formal do mundo jurídico. Também não estamos em um espaço de concorrência, em que questões estruturadas são disputadas por profissionais da produção simbólica. Estamos em domínio de práticas que movimentam significados, normas e – o que nos interessa mais – materialidades, instrumentos, instituições de políticas. Ou seja, aqui, o objeto das práticas tem densidades diferenciadas e diverge do conceito de campo, tanto quanto de outros conceitos, como o de espaço social de práticas, mais difuso; de comunidades, comunidades epistêmicas, grupos, classes, redes, movimentos sociais; ou de setor,

mais próprio para a análise de políticas públicas. Entretanto – e voltaremos a este tema adiante –, podem-se dar usos analíticos ou descritivos ao conceito de campo no quadro de interpretação de políticas públicas.

O pano de fundo deste texto é o diálogo conceitual entre as sociologias legitimista e pluralista que oferecem descrições a respeito das práticas e que influenciaram profundamente as políticas culturais. Começamos com uma reflexão a respeito da lógica prática das políticas públicas, representadas no senso comum como o espaço onde se encontra um grande hiato entre o que se diz e o que se faz. Diremos que o que se diz neste espaço é um fazer importante, “dizer aqui é fazer”, mas ainda insuficiente para descrever as políticas públicas. Depois, tomamos as práticas como objeto de políticas públicas.

2 O DOMÍNIO DAS POLÍTICAS PÚBLICAS

2.1 O mundo como construção simbólica e o senso prático

Três questões simples podem ser consideradas para se delimitar a reflexão de Pierre Bourdieu a respeito do senso prático ou, mais precisamente, do conceito de *habitus*, e elas são relacionadas a seguir.

- Como as crenças, os valores e as representações sociais são internalizados?
- Como são mobilizados para a ação?
- A ação ou prática corresponde à descrição comum sobre seguir as regras ou executar normas ou deve ser descrita como processo de maior complexidade, envolvendo intencionalidade e reflexividade individual, disposições sociais internalizadas e situações contextuais?

No campo jurídico, estas questões podem ser traduzidas em outras duas, derivando-as do fato de que o direito é parte do monopólio estatal do direito de dizer o próprio direito: por que obedecemos ao Estado? Por que seguimos o direito, que é dispositivo básico, mas não único, de legitimação do poder estatal? Mais concretamente, estas questões se relacionam com temas aparentemente triviais: como poucos conseguem a submissão de muitos e ainda constroem suas ações, decisões – verdadeiros atos de violência – e a própria pessoa que age e decide como legítimas socialmente?

A resposta a essas questões envolve o problema da descrição dos mecanismos de adesão aos preceitos propostos no espaço das crenças coletivas, das visões de mundo e das estruturas de legitimação simbólica, como o apresentado anteriormente. O direito é apenas um dos espaços sociais de produção de legitimação, que não está a serviço da classe dominante, mas cria a crença na legitimidade de seus atos de produção em função de suas lutas internas e da posição que ocupa em relação ao

campo político. Em geral, os campos sociais são constituídos por confrontos pela definição de princípios de visão e divisão, por lutas simbólicas pelo conhecimento e reconhecimento da autoridade legítima para dizer o que são as coisas do mundo e sobre como resolver problemas socialmente construídos. Em todo caso, as questões aqui lançadas estão ligadas à ação social, na sua dimensão normativa e valorativa, que especialmente relaciona-se à descrição da lógica prática. Neste sentido, envolve atos de construção, de instituição e estratégicos.

A lógica ou senso prático, tomado como um conjunto de atos de construção simbólica do mundo, implica fazer com que coisas, pessoas, ações e relações entrem em classes ou em sistemas de classificação. Como atos de instituição, implica mudar o estado das coisas por meio da linguagem autorizada. Como atos estratégicos, acarreta escolhas determinadas e constrangidas socialmente pelos grupos e indivíduos.

Os três tipos de ação são interdependentes. Sistemas classificatórios, poder de imposição simbólica e lutas sociais pela legitimidade de posições particulares ligam-se dinamicamente em sistema de posições estruturadas. Não se deve esquecer que o programa de pesquisa da sociologia disposicionalista (ou legitimista)⁵ tem como objetivo a descrição das lógicas da prática, muito mais incoerentes, ambíguas e sujeitas à polissemia do que a entender a rede conceitual (a tipologia) elaborada para organizar a descrição empírica.

Antes de separar e descrever as reflexões de Pierre Bourdieu, evidentemente sem a intenção da exegese, mas interpretando-as seletivamente, cabe enfatizar qual é o plano mais geral da análise, que implica a reorganização dos debates históricos para um programa de pesquisa específico, potente e produtivo nos seus termos, mas certamente não universalizável. Partiremos da reflexão a respeito da força do direito por razões não aleatórias, mas relacionadas ao entendimento das relações entre direito e políticas públicas. Lembramos que os esquemas conceituais de Bourdieu, de seus colaboradores próximos e distantes, foram ajustados a diferentes problemas de pesquisa e a campos sociais com diferenças significativas.

A reflexão que se segue tem sua utilidade se conseguir fazer com que alguns conceitos funcionem como parte de um programa analítico no campo das políticas públicas. Pierre Bourdieu começa sua análise do campo do direito afirmando que o direito é objeto de uma ciência que estuda o direito. Esse “abre-alas” demarca o que o autor pode ver a respeito do campo jurídico (Bourdieu, 1989).

5. O disposicionalismo foi torcido e reconfigurado por críticas do pluralismo, fato que o permitiu separá-lo do legitimismo e de suas pressuposições teóricas e históricas.

Os campos da política educacional-escolar, museal, musical, literário, artístico, político, das relações de gênero, do consumo, da economia etc. podem ser comparados e construídos de forma análoga e a partir do disposicionalismo legitimista, mas certamente possuem estruturas e atribuem pesos diferenciados para cada um dos elementos conceituais desenvolvidos a propósito do campo jurídico. Os *habitus* não se referem tão somente aos jogos em campos específicos, mas descrevem trajetórias sociais. É o que nos dá a entender o uso que se faz da biografia, da ideia de trajetória, mas também de termos como *habitus* primário e secundário, num evidente diálogo com a tradição sociológica a respeito dos múltiplos processos de socialização. O conceito também não se refere a uma determinação completa pelos campos e tampouco pela ideia de homogeneidade das estruturas internalizadas. É o que mostram os esquemas de autoanálise e inúmeras passagens dos estudos concretos da obra coletiva de Pierre Bourdieu.

Capaz de dar ordem teórica, a ciência jurídica, como a compreendem juristas e historiadores do direito, conta a história do desenvolvimento interno de conceitos e métodos, sendo o direito concebido como um sistema fechado, com dinâmica de desenvolvimento interno. A teoria de Hans Kelsen, ao criar uma teoria pura, sem peso social, é, segundo Bourdieu, consequente com essa premissa (Kelsen, 2003). Neste caso, o direito mobiliza um quadro global de questões e problemas, e as soluções são encontradas em função da tradição, de documentos, códigos, normas etc. No final, são colocadas em linguagem hermética ou técnica, sendo que o hermetismo tem funções sociais, mas também existe em razão da técnica, ou seja, das capacidades e possibilidades de separar ou distinguir questões, estender ou restringir campos semânticos, calcular e antecipar decisões prováveis. Todos estes atos cognitivos e práticos não estão à disposição do leigo e envolvem um senso do que está em jogo. Mais do que isso, colocar na forma jurídica envolve a produção de uma postura global, ou seja, de uma maneira de ver o direito e suas relações com fatos extrajurídicos e também uma disposição social específica. Colocar em forma é um trabalho especializado de afastamento da linguagem comum, mas não se trata apenas de linguagem oral, pois também abrange um trabalho de distanciação social. Dizer o direito é dizer qual a posição ocupada por quem o diz. O argumento jurídico vem seguido por modos de falar, usar a linguagem e a retórica, pelo uso de certa indumentária, por formas de movimentar o corpo no espaço estruturado e ritualizado, por estratégias de afastamento e aproximação, reconhecimento e indiferença, elementos marcados social e simbolicamente.

Como prática social, o direito pode ser descrito em outro plano, isto é, como resultado do constrangimento social de campos específicos situados em relação com outros campos e com o espaço social geral. Dessa maneira, a análise evita desde logo o formalismo (o direito é autônomo em relação ao mundo social) como uma representação que os atores fazem do próprio campo e o instrumentalismo (o direito

é reflexo ou utensílio a serviço dos dominantes), como a redução da lógica de um campo a fatores externos. Podemos acrescentar que o argumento para artes, literatura, economia, linguística, ciências naturais etc., que tentam de alguma maneira purificar e delimitar seus objetos do mundo circundante, é construído de forma análoga.

Cada um dos campos caracteriza-se como autônomo, sendo constituído por jogos e práticas com sentidos específicos, em geral, apenas reconhecidos e valorizados pelos agentes do próprio campo. Mais precisamente, eles se autonomizam quando se representam como tendo objetos e jogos de representação separados dos objetos e representações vulgares, isto é, quando são capazes de mobilizar demonstrações e problemas estruturados em estruturas sociais especializadas. Mais do que uma estrutura que coloca questões como objeto de lutas simbólicas, os campos colocam atores ou mediadores em posição de traduzir, pôr em forma e produzir deslocamentos de sentidos que criem referenciais dominantes em relação aos quais as distâncias sociais serão medidas.

De outra forma, os campos reivindicam sua existência quando são capazes de transformar palavras vulgares em algo diferente, transformam descrições comuns em algo distinto, e um sistema de princípios de visão e divisão do mundo se impõe como molduras ou referenciais que atribuem significações especiais às palavras e às coisas. O quadro 1 propõe uma síntese das posições com as quais o disposicionalismo de Bourdieu dialogou intensamente.

QUADRO 1

Tipologia: modalidades de conhecimento por Pierre Bourdieu

Formalismo	<p>O formalismo liberta o campo de qualquer peso social, a exemplo da ciência pura, da economia matematizada, do direito formal, da arte pela arte etc.</p> <p>Ele decorre do trabalho de racionalização e formalização de tradições ou de sistemas de obras.</p> <p>Estas são postas em diálogo entre si e se constroem no quadro de coesão e interdependências por meio do trabalho de distanciamento em relação às suas funções sociais.</p>
Instrumentalismo	<p>No instrumentalismo, a produção simbólica é reflexo direto das relações de força externas ao campo. Nesta abordagem, ignoram-se a estrutura interna e a forma dos discursos jurídicos, científicos, artísticos, literários etc., específicos a cada campo social. Também se ignoram a contribuição específica e a eficácia simbólica própria dos campos autônomos na reprodução e na movimentação de forças sociais. O campo é instrumento para outra coisa, por exemplo, a escola – que tem função pedagógica, podendo ser vista na função de reprodução da ideologia e das relações de dominação.</p> <p>Portanto, é possível afirmar funções gerais dos sistemas simbólicos, sendo que, nesta vertente, não é possível explicar as forças específicas destes sistemas em seus próprios termos, pois eles são função de outra ordem mais fundamental.</p>

Fonte: Bourdieu (1989).
Elaboração do autor.

Não resta dúvida de que o desafio é entender como se dá a prática sem reduzi-la à determinação de leis objetivas ou estruturais e, ao mesmo tempo, à vontade dos indivíduos e grupos. Na verdade, o projeto teórico do disposicionalismo bourdieusiano concilia estruturalismo e fenomenologia, embora, para tal, realize

inúmeros outros diálogos.⁶ Um deles é o diálogo com as vertentes internalistas e externalistas da sociologia da ciência: para Bourdieu, os efeitos dos campos só se realizam pelas questões específicas que são movimentadas no seu interior, isto é, há uma separação da produção simbólica interna ao campo e da produção externa.

Apenas os jogos internos explicam a autonomia e o valor atribuídos a certas formas da cultura científica. Mesmo assim, o campo não está isolado, pois mantém com o mundo externo relações de interdependência, por exemplo, da ciência com a economia e com a política. Ou seja, ele é um microcosmo relacionado com o macro em redes de relações estendidas.

QUADRO 2

Praxiologia: modalidade de conhecimento

Praxiologia/disposicionalismo legitimista	<p>O campo está duplamente determinado pelas relações de força internas e concorrenciais e pela lógica interna do sistema das obras que delimitam o espaço de possíveis.</p> <p>A ordem dos sistemas simbólicos objetivados deve ser separada da ordem das relações objetivas, que é a concorrência pelo monopólio de dizer o que é legítimo no campo, estabelecendo hierarquias e sistemas de classificação.</p> <p>O campo é um efeito das relações entre os dois níveis e, dessa forma, encerra possibilidades e potencialidades objetivas de desenvolvimento e direções de mudança exatamente pela concorrência pelo monopólio de dizer o que é legítimo.</p>
---	---

Fonte: Bourdieu (1989).

Elaboração do autor.

Esta primeira divisão permite compreender as razões de as questões serem tratadas em linguagem específica, o que torna possível delimitar o campo dos especialistas e profissionais da produção simbólica e os leigos. O campo é ao mesmo tempo dividido em corpos com seus especialistas e se hierarquiza em função de forças específicas. Ele se constitui em: *i*) espaços sociais estruturados; e *ii*) terrenos onde os atores com competências diferenciadas, técnicas e sociais se distribuem, movimentam e confrontam. Têm como objeto a disputa pela interpretação do *corpus* de textos, documentos e tradições e a definição da visão legítima do mundo social.

É neste contexto, isto é, na luta concorrencial pela visão legítima, que se torna possível – por um efeito de desconhecimento do processo de produção social, afinal a disputa envolve a produção do melhor argumento e a crença neste

6. Os diálogos teóricos de Bourdieu acompanham desde o existencialismo voluntarista de Jean Paul Sartre, passa pelo estruturalismo de Lévi-Strauss, o gerativismo de Noam Chomsky, atravessa os marxismos das décadas de 1960 e 1970, entre eles Althusser, passa pela fenomenologia de Merleau Ponty e Edmund Husserl, e vai até os clássicos da sociologia como o próprio Karl Marx, Max Weber e Émile Durkheim. Evidentemente, muitos filósofos frequentam implícita ou explicitamente os trabalhos do sociólogo e pode-se citar Kant, Wittgenstein, Austin, Piaget, Husserl, Erving Goffman, Aaron Cicourel entre os diálogos reconhecíveis e reconhecidos. A redução que Bourdieu faz às correntes teóricas, situando-as no polo do formalismo ou do instrumentalismo, repete-se ao situá-las entre objetivismo e fenomenologia. O diálogo não se dá nos mesmos termos, mas é homólogo. Enquanto no primeiro, a intenção é desenhar um quadro de análise de campos e relações entre eles, que mobilizam os *habitus* em jogos e concorrências de monopólio, no segundo, defende que o que está em jogo nas relações sociais não é a intencionalidade e os sujeitos, ou seja, a experiência da consciência comum, mas as estruturas das relações objetivas que ativam aqueles significados práticos.

fundamento simbólico – produzir a ilusão de autonomia do campo em relação às pressões externas. Deve-se ainda apontar para o fato de que essas posições estruturais e as hierarquias internas são dinâmicas e mudam no tempo histórico, por efeito de escolarização, efeitos políticos e econômicos, desafiando a lógica interna no processo de tradução de questões na linguagem do próprio campo.

Um ponto para o qual Bourdieu chama a atenção de forma recorrente é para o fato de que o conceito de campo oferece uma arquitetura teórica para explicar não só a crença e o investimento de tempo na resolução de suas querelas internas, mas também a orquestração das ações sem que os atores precisem revisitar seus fundamentos de forma teórica ou consciente. As ações são reguladas pelas estruturas de normas e pela própria concorrência, e o que está em jogo, então, não são os sistemas de classificação e suas estruturas internas, mas seus efeitos sociais globais. Usar um conceito significa colocá-lo em relação com outros, hierarquizá-lo, estabelecer ordens de precedência. O significado de um conceito é o seu uso, não tanto um uso restrito à função de nomeação, mas sim a função de fazer ver e a possibilidade de mudar o estado das coisas e pessoas por atos performativos.

Quanto às funções da linguagem, destacamos algumas seletivamente, para ressaltar quais são as qualidades da razão prática e o que se deve procurar na construção metódica dos campos sociais. Já se viu que a linguagem não tem apenas a função de representar o mundo, ou seja, classificar e nomear no sentido de produzir efeitos de mimese ou de espelho do mundo: ela, mais exatamente, se apresenta na forma de visões de mundo, modos de ser e viver em suas relações com funções sociais. Os efeitos de construção ganham força em decorrência do conjunto de estratégias sociais que implicam certas posições e competências diferenciais para lidar com a linguagem.

Os campos impõem culturas práticas próprias e diferentes formas de relação com a linguagem: para o campo jurídico, é necessário conhecer os ramos do direito, os manuais, as doutrinas, as leis, as normas de diferentes níveis, mas também há certas regras práticas para estabelecer distâncias e aproximações com os outros atores.⁷ Bourdieu (1989) chama a atenção para dois efeitos de linguagem exercitados pelos atores neste campo: *i*) os efeitos de “apriorização”, que exigem a elaboração de certa retórica da impessoalidade e da neutralidade (construções passivas e frases impessoais); e *ii*) os efeitos de universalização, que são obtidos pelo recurso sistemático do uso do indicativo para enunciar normas; da retórica da atestação

7. A defesa de autonomia dos campos tem como efeito a desrealização e o distanciamento em relação aos fenômenos sociais. Este efeito resulta de um trabalho historicamente determinado e condicionado, gerando a ideia do direito puro, da estética pura, da filosofia pura etc. Essa dinâmica inclui atitudes ascéticas e aristocráticas, reforçadas pelos estilos socialmente valorizados de desvalorização do mundo empírico, do dinheiro e dos interesses políticos. A indiferença científica em relação aos valores da experiência trivial do mundo social e de suas estruturas concretas e a produção desta experiência comum como objeto de estetização e estilização literária são exemplos evidentes da desrealização do fenômeno social.

oficial e do auto; de verbos atestativos na terceira pessoa (aceita, confessa, declarou etc.); de indefinidos (“todo o condenado”) e do presente ou futuro intemporal (“contemporaneamente, vive-se uma crise de valores”). Estes recursos linguísticos exprimem a generalidade da regra e fazem referência a valores trans-subjetivos como se fossem consensuais, fórmulas fixas etc.

A lógica prática tem outras características as quais podem ser delimitadas. O trabalho de pôr em ordem é intelectual, mas traduz um senso prático social configurado e estruturado. Os atores não são executores de regras ou normas, mas exploram a polissemia possível do que é matéria da ação e a polifonia das condições de aplicação das regras e normas. Há um trabalho social intenso de historicização da construção dos fatos, do processo de interpretação e das decisões, e o que permite toda esta complexidade é a elasticidade semântica que envolve tanto o trabalho de construção dos fatos objeto da decisão quanto da aplicação de princípios, ideias gerais, normas e conceitos ao caso ou situação concreta.

Por exemplo, uma sentença judicial mobiliza o trabalho de formalização e escrita que dialoga com tradições, outros documentos e decisões. Entretanto, envolve o julgamento e a construção de argumentos orais, a escolha das figuras de linguagem adequadas, o estabelecimento de certo sentido ritual e a distribuição de posições estruturais que deem ordem ao cenário da decisão etc. Os atores envolvidos acionam e selecionam camadas diferentes das disposições duráveis (*habitus*) envolvidas com as práticas, ou seja, disposição para conhecer, apreciar, julgar, analisar, sentir, contemplar, agir, adiar a ação, falar, criticar etc., que são mobilizadas ou desmobilizadas, investidas ou desinvestidas de acordo com diferentes situações, níveis de constrangimento e complexidade dos campos e instituições.

Poderíamos nos questionar se os atores estão sozinhos neste trabalho de produção intelectual da decisão, e a resposta é não. A decisão não pode ser descrita como uma atividade singularmente intelectual e muito menos individual, pois os atores trabalham a matéria social disponível, isto é, as representações coletivas, as crenças, as imagens, as figuras de retórica, as categorias, os conceitos etc. Eles devem fazê-lo em contextos codificados, isto é, conhecer o que está em jogo na totalidade do campo (ou ao menos na estrutura do campo relevante para a decisão) e, além disso, devem aprender a usar de artifícios de convencimento vigentes, de evasivas, de assertivas; devem saber avançar, fazer recuos estratégicos; saber como tratar os adversários, como manter e dar visibilidade a posições; devem saber quando é possível blefar, negociar ou simplesmente elaborar um discurso com uma retórica ou narrativa atraente.

Enfim, é indispensável o domínio dos sentidos internos do jogo. É importante saber ativar estratégias adequadas ao campo, isto é, direcionadas a aliados ou adversários, que sejam capazes de multiplicar o capital de legitimidade ao se apoiar

nas redes e instâncias de legitimação, alcançando os corpos de especialistas da produção simbólica e o público leigo demandante de bens simbólicos. Os rituais de instituição acompanham estes processos, conferindo-lhes legitimidade e dotando o arbitrário social com as aparências da necessidade.

A lógica prática envolve um intenso trabalho social sobre as representações, crenças e visões de mundo e também regula as condições de elaboração dos cálculos interativos, e o senso prático mobiliza os sentidos e os ajusta ao sistema de posições do jogo social. Portanto, a concertação das ações não é inteiramente consciente, mas resulta da ação estruturalmente determinada, regulada pelas relações estáveis entre os atores, pela coerência da enunciação e das suas aplicações práticas aos campos sociais e institucionais. Por fim, os atores aceitam a premissa de que o jogo é válido e vale ser jogado.

A ação pública pode ser objetivada em todas as dimensões da lógica prática, e a análise pode ser trivial e estereotipada quando está aquém dos sentidos estruturalmente mobilizados pelos atores. Estes sentidos distribuem-se nos planos cognitivos, normativos e instrumentais. O Estado em ação é capaz de distribuir bens, mas especialmente designa os atores em escalas hierarquizadas de identidade e reconhecimento (títulos, certificados, direitos), na mesma sequência em que atribui poderes e volumes de capital.

O Estado em ação estrutura o mundo social e é por ele estruturado. Ao distribuir recursos (materiais e simbólicos), produz e posiciona atores, gerando efeitos de legitimação, ou seja, de conhecimento, reconhecimento e desconhecimento. Ao fazer uso de instrumentos de ação com alcances e limites históricos evidentes, também produz significados. Estes, entretanto, apenas podem ser interpretados no quadro de conjunto das interdependências dialéticas entre estruturas estruturadas e estruturas estruturantes, mobilizadas no quadro das relações dos campos sociais.

3 COGNITIVISMO E A POLÍTICA PÚBLICA COMO PARADIGMA

A análise das políticas públicas tem como objeto a compreensão da ação do Estado no quadro das suas relações com uma pluralidade de atores; com isso, a ação estatal é, antes de tudo, a produção de significações. Ao delimitar uma norma jurídica, usar um critério, escolher ou financiar projetos de públicos ou instituições específicas, diz-se algo sobre as opções eleitas; e ao privilegiar um tema, diz-se muito a respeito das explicações, do sistema e hierarquias de valor ativadas e das prioridades das redes de atores que estão em cena.

Portanto, um dos elementos centrais da análise das políticas públicas é demarcar quais atores estão em cena, com quais repertórios atuam, quais significados estão produzindo, com quais quadros de interpretação do mundo e

quais problemas estão em seu horizonte de preocupações. A análise cognitivista de políticas públicas põe grande acento nos aspectos a seguir.

- Nas ideias, nas representações coletivas e nas crenças como instrumentos de conhecimento e construção simbólica do mundo (estruturas estruturantes, como as noções configuradas de tempo, pessoa, moral, quantidade, relação, espaço, substância, economia, política, cultura etc.).
- Nos objetos simbólicos como meios de comunicação (ou estruturas estruturadas, como os discursos e as formas de classificação, as doutrinas, normas, códigos, textos da tradição e da dogmática etc.).
- Nas ideologias como produto simbólico que tem funções de legitimação do exercício da violência simbólica.

O papel dos mediadores é central na construção e na atribuição de sentidos para a ação (Muller, 2000; Abreu e Silva, 2012). Estes atores são especialistas no trabalho de produção simbólica e concorrem entre si para a imposição de maneiras de construção do mundo e na estruturação do monopólio da leitura e interpretação legítima dos objetos simbólicos. Nem sempre, ou melhor, quase nunca os mediadores são atores individuais, mas formam coletivos, como grupos, clubes, redes, campos epistêmicos etc., ocupando diferentes posições institucionais. Na realidade, os mediadores fazem parte de uma complexa divisão do trabalho de produção simbólica e distribuem-se em diferentes corpos de especialistas (juristas, sociólogos, economistas, artistas, cientistas políticos e, em muitos casos, no campo da administração pública, dos funcionários etc.).

Atores e mediadores configuram os referenciais de políticas. Estes são os conjuntos de ideias, crenças, valores, normas, explicações causais e imagens, o que se pode apontar como os vetores complexos e implícitos da ação em concorrência maior ou menor em cada uma das políticas públicas. Os mediadores articulam estes elementos em conjuntos relativamente coerentes de significados parciais, embora fragmentados e dispersos institucionalmente. Estes conjuntos de significações articulados dão sentido aos métodos e instrumentos próprios da ação pública, mas que são objeto de conflitos, divergências e contradições típicos dos sentidos práticos e das lutas simbólicas.

Surel (1995, p. 137, tradução nossa) afirma o seguinte a respeito da política pública como paradigma: “definir uma política pública como paradigma ou matriz setorial supõe considerar quatro elementos fundamentais: princípios metafísicos gerais, hipóteses práticas, metodologias de ação e instrumentos específicos”. Em sentido restrito, da mesma forma que para Kuhn (2003) apenas há verdadeira ciência normal na presença de paradigmas e comunidades de pesquisadores, sendo que o autor preferiu rebatizá-los como matriz disciplinar, apenas há política pública na presença dos quatro

elementos interdependentes. Esse sistema faz sentido para os atores, que concordam sobre a legitimidade e a exemplaridade da solução de problemas nos quadros desta matriz disciplinar. Para o autor, “nesse sentido, um paradigma não é apenas uma imagem social, mas uma configuração de elementos cognitivos e práticos que estruturam a atividade de um conjunto de atores, que os fazem coerentes e duradouros” (Kuhn, 2003, p. 137).

O termo paradigma está estreitamente associado a comunidades de crença que compartilham visões de mundo e formas de resolução de problemas – ele relaciona-se, em primeiro lugar, com a ideia de ciência normal. Esta é uma pesquisa baseada em realizações reconhecidas durante um período pela comunidade científica, e proporciona fundamentos teóricos e experimentais para a prática vigente, ou seja, baseada na ciência normal – e lembremo-nos, os paradigmas referem-se a aplicações exemplares e aceitas na prática dessas comunidades, incluindo, ao mesmo tempo, teoria, aplicação e instrumentação bem-sucedida de métodos, dos quais derivam formas coerentes e específicas da pesquisa científica. Desta maneira, a adesão a um paradigma por uma comunidade política significa que os atores estarão comprometidos com formas específicas de tratamento e resolução de problemas políticos (Kuhn, 2003). Eles não terão, neste caso, desacordos ou, pelo menos, não os viverão como antagonismos inconciliáveis. Os pontos fundamentais serão objeto de certo consenso, entretanto, o mais comum, em momentos de crise ou na ausência de paradigmas, é que a incapacidade de resolução de problemas típicos implique a fragilização das comunidades de política.

Portanto, os paradigmas envolvem uma constelação compartilhada de crenças a respeito do que constitui o mundo, ideias gerais, valores e exemplos, ou seja, formas de resolução de problemas sedimentados. Assim, pode-se descrever a ação em generalizações simbólicas, hipóteses práticas, metodologias e instrumentos de ação.

QUADRO 3

Rede conceitual 1: quadro sintético da composição dos paradigmas de políticas públicas

Quadro analítico	Componentes	Conceito
Estruturas estruturantes	Princípios gerais	Visão de mundo que forma o horizonte de compreensão.
Estruturas estruturantes	Hipóteses práticas	Conjunto de axiomas e raciocínios que estabelecem uma tradução dos princípios para a ação concreta, permitindo a operacionalização dos princípios.
Estruturas estruturadas	Metodologia	Procedimentos e protocolos de ação aplicados à resolução de problemas.
Estruturas estruturadas	Instrumentos e ferramentas	Dispositivos técnicos – jurídicos ou tecnológicos –, documentos, cartilhas, procedimentos etc. que permitem traduzir princípios de ação e ações coordenadas entre atores de diferentes tipos.

Fonte: Bourdieu (1989) e Surel (1995).
Elaboração do autor.

O tratamento das políticas públicas a partir dos seus métodos e instrumentos de ação tem sido nulamente explorado nas análises concretas. Em geral, as análises tipificam, classificam, associam e agrupam elementos genéricos, organizando os

dados (orçamentário-financeiros, recursos humanos, resultados medidos etc.) para refletir a respeito de problemas, desafios e ausências nas políticas.

No entanto, as pesquisas direcionam a atenção para os feixes teóricos da ação pública enfatizando as atividades e a parte mais visível dos fenômenos relacionados à ação pública, ou seja, os discursos, as ideias, a mobilização dos atores, os fóruns, as agências etc., ou articulam conceitos interessantes para a interpretação de aspectos sombreados – as potências – nas análises tipológicas e classificatórias, tais como formação de agenda, emergências, ausências, acontecimentos, tradução, redes, campos etc. que apontam, sem, todavia, analisar a ação pública a partir de seus instrumentos e usos. Os instrumentos de políticas públicas oferecem uma camada de densidades específicas às estruturas das políticas, e alguns deles estão sintetizados no quadro 4.

QUADRO 4

Conceito de instrumento de políticas públicas

Conceito	Dispositivos técnicos – conceituais, jurídicos ou tecnológicos – que permitem traduzir princípios em ações concretas coordenadas entre poder público e atores de diferentes tipos.
Enumeração de tipos de instrumentos	Conveniências, prêmios, bolsas, chancelas, avaliações, visitas, relatórios, sistemas de monitoramento e acompanhamento, documentos, cartilhas, procedimentos, indicadores etc. Definição de ações, institucionalidade, mecanismos de agenciamento, programação de ações e recursos, definição de público, metas, objetivos, critérios de elegibilidade etc.

Elaboração do autor.

As ações públicas estão formalizadas e contemplam diversos tipos de atividades, denso suporte jurídico e complexo processo de programação orçamentária e de execução. Em geral, são justificadas por um desenho conceitual – as teorias que desenham e justificam a ação – para tratar e dar sentido aos problemas enfrentados. Entretanto,

discursos não são indicadores confiáveis de compromissos. Os agentes públicos podem transmitir algumas normas ou cognições, mas podem não as usar em condições relacionais e nos processos de tomada de decisões. As instituições continuam sendo crenças sem atos (Thoening, 2010, p. 181).

Por esta razão, são necessárias mediações analítico-empíricas para construir e interpretar a passagem do enredo discursivo para a ação.

Os instrumentos não são neutros. Ao se focarem os instrumentos de políticas, é possível compreender os limites do discurso e das dificuldades de sua tradução em prática. Por exemplo, o discurso de reconhecimento de direitos e de construção de cidadania usado por uma política qualquer pode ser medido por seus instrumentos. Se a política não é capaz de alcançar seu público (cobertura), nem fazê-lo participar de processos definidos, pode-se dizer que os significados das políticas que ancoram as ações de democratização e reconhecimento dos direitos de cidadania cultural são limitados. Os instrumentos de política, escolhidos entre

outros possíveis não seriam, assim, adequados ou suficientes para realizar o que diz o discurso, ou talvez, em interpretação alternativa, os sentidos da política se referem exatamente à relação relativamente incoerente, mas interdependente, entre discurso que generaliza simbolicamente e o que o instrumento é capaz de fazer.

Tanto os conceitos de públicos-alvo, públicos beneficiários, objetivos e metas quanto a mecânica da participação social são elementos que contêm cálculos a respeito do esforço necessário para atingir objetivos e gerar resultados. Assim, são conceitos que indicam direções (consolidam e estabilizam as escolhas e sentidos da ação) que podem ser medidas racionalmente em quantidades, intensidades, temporalidades etc. Portanto, são instrumentos de políticas ao lado e, muitas vezes, associados a outras estruturas, tais como planos, programas, ações, projetos, orçamentos etc.

Então, os instrumentos de políticas públicas são definidos como “o conjunto de problemas colocados na agenda das políticas públicas e que implicam uso de ferramentas (orçamentação, técnicas, meios, operações, dispositivos, projetos) que permitem materializar e operacionalizar a ação governamental” (Lascoumes e Le Galès, 2004, p. 12, tradução nossa).⁸ Em geral, as leis e normas, os recursos econômicos e fiscais, as informações e comunicações são instrumentos, e é raro que um programa de ações públicas use apenas um instrumento operacional. Segundo Lascoumes e Le Galès (2004, p. 14, tradução nossa),

aplicado ao campo político e à ação pública, daremos como definição operacional de instrumento de política: um dispositivo técnico com vocação genérica, portador de uma concepção concreta das relações política/sociedade, sustentada por uma concepção da regulação. É possível diferenciar os níveis de observação distinguindo: instrumento, técnica e ferramenta. O instrumento é um tipo de instituição social (recenseamento, cartografia, regulamentação, taxação etc.); a técnica é um dispositivo concreto que operacionaliza o instrumento (a nomenclatura estatística, o tipo de figuração gráfica, o tipo de lei ou decreto); enfim, a ferramenta é um microdispositivo no interior de uma técnica (a categoria estatística, a escala de definição da carta, o tipo de obrigação previsto por um texto, uma equação calculando um índice).

4 AS PRÁTICAS COMO OBJETO DAS POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS⁹

Como é que o indivíduo vive a pluralidade do mundo social, bem como a sua própria pluralidade interna? O que é que esta pluralidade (interior e exterior) produz na economia psíquica, mental dos indivíduos que a vivem? Que disposições o indivíduo investe nos diferentes universos (no sentido lato do termo) que é levado a atravessar? Como distribui ele a sua energia e o seu tempo entre esses mesmos universos? Eis uma série de questões que uma sociologia à escala do indivíduo necessariamente coloca (Lahire, 2005a, p. 25).

8. “*Nous entendons par instrumentation de l'action publique l'ensemble des problèmes posés par le choix et l'usage des outils (des techniques, des moyens d'opérer, des dispositifs) qui permettent de matérialiser et d'opérationnaliser l'action gouvernementale*”.

9. Esta parte do texto é uma versão vastamente modificada da reflexão presente em Silva e Araújo (2010).

Os estudos culturais são variados e heterogêneos. O que os uniu nas décadas de 1960 e 1980 foram ideias gerais associadas à democratização cultural. Os estudos se concentravam em construir as práticas culturais em suas distâncias diferenciais em relação a crenças e hierarquias de legitimidade ou, de forma direta, pretendiam medir desigualdades de acesso a bens culturais legítimos.

Bernard Lahire afirma que aqueles estudos, concentrados em torno da ideia de capital cultural, assumiam como pressuposto que os modos culturais de apreciação e prática legítimos eram desigualmente distribuídos: “as formas legítimas de cultura funcionam como uma moeda desigualmente distribuída e que dá acesso a muitos privilégios” (Lahire, 2003; 2006). A escola e outras instituições culturais exerciam, assim, uma pedagogia de produção de *habitus* distintivos e de reprodução das desigualdades.

Esses estudos, denominados legitimistas, receberam muitas críticas, e a principal delas desconstrói a relação presumida naquelas análises entre a estrutura global do capital e o comportamento. Segundo o legitimismo, as práticas culturais encontrariam probabilidades maiores de se atualizar conforme o aumento do capital global e, portanto, da posição ocupada pelos indivíduos no jogo de posições sociais estruturais.

A sociologia legitimista de Pierre Bourdieu construiu suas categorias centrais em torno das noções de campo, *habitus* e capital simbólico. Embora estas categorias tenham sido desenvolvidas ao longo de uma trajetória de trabalhos coletivos e como parte de dispositivos particulares de pesquisa e, por esta razão, tenham uma história e grande flutuação semântica, pode-se dizer que elas guardam algumas características gerais. A principal delas é que os *habitus* seriam estruturas internalizadas pelos indivíduos, que se ajustariam a campos específicos, podendo ser transferíveis a outros. Os *habitus* carregam uma ideia de coerência global, embora nos quadros do senso prático essa deva ser relativizada.

Há muitas dificuldades na descrição empírica dos *habitus*, sendo inclusive um conceito criticado pelos usos teóricos excessivos ou retóricos. Aceitamos, em parte, o argumento, pois em muitas pesquisas o *habitus*, de fato, tem uma função de ligação genérica entre dados de campo e arranjos teóricos, em detrimento da construção interpretativa do objeto pesquisado.

No entanto, situamos o conceito de *habitus* no quadro de programas de pesquisa empírica. No sentido de Bourdieu, o *habitus* deve ser relacionado às competências dos profissionais da produção simbólica em estabelecer um sentido para o jogo social realizado em campos específicos que colocam a inversão de tempo e capacidades em jogar o jogo exigido, monopolizando seus sentidos e resultados. As práticas sociais implicam a consolidação de posições e acúmulo de capital simbólico específico, e isso tudo impõe a mobilização de significados, o estabelecimento de alianças e conflitos que não se reduzem às ideias gerais, estratégias e cálculos conscientes.

Na verdade, os campos como estruturas estruturadas, que mobilizam *habitus* em jogos sociais em que predomina a *illusio*,¹⁰ são domínios de práticas específicas. Embora Pierre Bourdieu, em alguns momentos de seu trabalho coletivo, tenha tratado todos os domínios de prática como campos, podemos afirmar que grupos, camadas sociais, classes, família, parentesco etc. não funcionam como campos sociais, exatamente pela ausência de jogos estruturantes, de questões centrais que estabilizam a luta competitiva pelo monopólio da capacidade de dizer o que é legítimo e pela ausência de uma escala de legitimidades claras. Especialmente importante é que estas relações específicas não envolvem conhecimentos especializados e profissionais, tampouco têm a presença necessária de mediadores. Esta sociologia descreve a prática como um espaço de lutas simbólicas e que envolve um engajamento intenso nas suas disputas.

A sociologia pluralista de Bernard Lahire foi construída em intenso diálogo crítico com o legitimismo e desenvolve a ideia de que as disposições não são unificadas, não são completamente coerentes e podem ser desconectadas ou desmobilizadas em função dos domínios das práticas, de seus sentidos e investimentos individuais. Os processos de socialização são multivariados e não é possível prever completamente os comportamentos dos indivíduos em função de sua participação em um único campo específico. Mais importante, é que Lahire (2005a, p. 174-175, tradução nossa) aponta

a impossibilidade de reduzir um contexto social a uma série limitada de parâmetros pertinentes, como nos casos das experiências físicas ou químicas e, por outra parte, a pluralidade interna dos indivíduos, cujo patrimônio de hábitos (de esquemas ou disposições) é mais ou menos heterogêneo, composto de elementos mais ou menos contraditórios.

O investimento nas práticas artísticas, por exemplo, pode significar um investimento intenso de tempo, mas com o sentido de fruição descompromissada, ou simples fruição para acompanhar amigos, tendo assim um papel nas sociabilidades e sem significar um investimento nos jogos de apropriação de capital e distinção.

As críticas que se dirigem ao legitimismo indicam que as probabilidades estatísticas respondem bem aos grandes movimentos estruturais, mas não permitem prever ou explicar trajetórias individuais, que cruzam com sucesso a estrutura social de forma ascendente. Essa trajetória pode ser, evidentemente, realizada em sentido descendente. O conjunto de explicações legitimistas também não permite descrever as práticas reais, realizadas em diferentes intensidades, significados e engajamentos. O que se descreve

10. "Cada campo produz sua forma específica de *illusio*, no sentido de investimento no jogo que tira os agentes da indiferença e os inclina e dispõe a operar as distinções pertinentes do ponto de vista da lógica do campo, a distinguir o que é importante (...). Mas é igualmente verdade que certa forma de adesão ao jogo, de crença no jogo e no valor das apostas, que fazem com que o jogo valha a pena ser jogado, está no princípio do funcionamento do jogo, e que a colusão dos agentes na *illusio* está no fundamento da concorrência que os opõe e que constitui o próprio jogo. Em suma, a *illusio* é a condição do funcionamento de um jogo no qual ela é também, pelo menos parcialmente, o produto." (Bourdieu, 1996, p. 258).

é a distância das práticas em relação a padrões de legitimidade. Tampouco explicam o número de casos de indivíduos de quem se esperava insucesso ou comportamento de denegação de práticas legítimas, exercitando-as com alto nível de intensidade. Isso também pode-se dizer em sentido inverso, quando se observa que os praticantes não hierarquizam suas ações em função da pressuposição da posse de um gosto legítimo. Por exemplo, esperava-se que um indivíduo com posse de capital cultural elevado fosse um assíduo frequentador de museus ou centros culturais (presumindo-se que aí circulam bens de alto valor na hierarquia do gosto), mas seu comportamento empírico o afasta dessas instituições de consagração e o leva na direção de bens, vamos dizer assim, populares. Essas críticas abriram as janelas para a abordagem pluralista, que, em vez de preconizar políticas de acesso a bens legítimos, indicou o caminho para o reconhecimento da complexidade das práticas culturais, das diferenças das práticas e da impossível presença de um referencial único e inequívoco de legitimidade cultural.

No legitimismo, os pesquisadores se preocupavam centralmente com o discurso a respeito do caráter igualitário ou não do acesso à cultura e em demonstrar que, de fato, os processos políticos e sociais (presentes nas áreas da educação e cultura) sob essa ideologia, em realidade, reproduzem profundas desigualdades. Mais importante, entretanto, é que por baixo dos discursos oficiais – que, por princípio, defendiam a igualdade – as instituições e políticas públicas reproduziam as desigualdades. As práticas dialogavam objetivamente com as representações oficiais no plano discursivo e subjetivo, intensificando e desejando a igualdade, mas como resultado concreto e socialmente aferível, inclusive pelas estatísticas, as desigualdades ganhavam o terreno sistematicamente. Evidentemente, as pesquisas indicavam a diferença entre o ideal igualitário presente nos discursos oficiais, nas práticas culturais e na sua não efetivação na realidade, insistindo nos propósitos de objetivar a igualdade, portanto, gravitando no mesmo universo da igualdade como valor.

A questão que nos interessa apontar é que aqueles estudos assumiam, com os usos do conceito de capital cultural, o fato da existência de uma cultura legítima, claramente diferenciável e delimitável, que funcionaria de forma a ser transmissível e capaz de estabelecer distinções sociais, em razão de posses ou carências. As medidas estatísticas são variadas, mas sobressaem entre elas a posse de diplomas ou escolarização e o nível de renda.¹¹

11. O ponto de partida normativo e o uso das estatísticas globais têm efeitos nas representações resultantes das análises. A construção das medidas estatísticas de distâncias e a desigualdade de distribuições exigem exatamente o estabelecimento de um padrão normativo que transforme diferenças em desigualdades. “Para que uma diferença faça desigualdade, é preciso que todo mundo (ou pelo menos uma maioria tanto dos ‘privilegiados’ como dos ‘lesados’) considere que a privação de tal atividade, isto é, o acesso a dado bem cultural ou serviço, constitui uma carência, uma deficiência ou injustiça inaceitável”; e segue afirmando que “a questão da desigualdade é claramente indissociável da crença na legitimidade de um bem, de um saber ou de uma prática, isto é, indissociável daquilo que poderíamos chamar de grau de desejabilidade coletiva que existe a seu respeito” (Lahire, 2003).

Alguns dos autores da corrente legitimista aceitaram a crítica. Essa, por sua vez, deu margem às pesquisas que tiveram como objeto a pluralidade das práticas culturais, tentando afastar os problemas postos no campo das representações “oficiais” ou dominantes a respeito dos padrões de legitimidade, e à ideologia decorrente de democratização de acesso aos bens legítimos; além disso, aceitaram que a forma de colocar o problema não historiciza a análise em função do diálogo com construções de princípio, normativas e hegemônicas, sem questionar o arbitrário histórico das legitimidades.¹²

Na verdade, teoricamente, para a corrente pluralista, a análise das práticas implica, se rigorosamente levada a sério, considerações a respeito das flutuações na valorização de diplomas (universalização da escolarização, massificação da universidade etc.), transformações do que se considera cultura legítima (belas-artes e belas-letas pelas mudanças estruturais das suas relações com os mercados, novas tecnologias de mídia, culturas populares, de massa etc.), diferentes estruturações do capital (político, econômico, cultural, social, simbólico etc.). Mais importante, implica a descrição de que as realidades sociais comportam diferenças, isto é, as experiências sociais carregam diferentes formas simultâneas de hierarquização e de valoração cultural.

As análises pluralistas também são exigentes empiricamente. De fato, essa assertiva não implica apontar que os estudos anteriores não eram empíricos, mas dizer que o conjunto de suas assertivas teóricas construía referenciais de legitimidades em termos de regularidades macrossociológicas. Para as novas correntes, elas deveriam ser construídas em escala microssociológicas (ou individual), e não a partir de estatísticas globais. Dessa forma, a prática se refere aos comportamentos dos indivíduos, com seus engajamentos e distanciamentos de práticas culturais concretas de acordo com interesses, trajetórias e condições objetivas para sua atualização.

Assim, pode-se entender que as diferenças culturais não se transformam sempre em desigualdades, pois dependem das crenças coletivas. Mais do que isso, as práticas passam a ser entendidas a partir das diferentes estratégias e jogos individuais de distanciamento e aproximações das disposições culturais internalizadas. As disposições duráveis podem ser estabelecidas não como um artefato teórico e retórico, mas como modalidades de interiorização e incorporação de hábitos, crenças e práticas não referidas a um único campo de possibilidades (profissional, artístico, literário, científico etc.) com seus jogos de regras relativamente estruturadas, mas a múltiplos espaços de práticas com seus jogos vividos e intensidades específicas.

As metáforas dos campos de lutas, dos mercados simbólicos e do capital cultural, caras às sociologias legitimistas, podem ceder lugar a uma sociologia das propensões ou das paixões variadas – as quais vão desde a paixão até a indiferença; da apetência à negação; e

12. Ver Passeron (1995).

do prazer à obsessão – que os indivíduos podem nutrir por uma prática. Os investimentos que os indivíduos fazem em relação a uma prática nem sempre são intensivos.

A sociologia legitimista supõe que a cultura se organiza hierarquicamente, em escala que vai da cultura popular à cultura cultivada. Os bens, produtos e obras podem ser classificados ou possuem correspondências (ou homologias) com aquela escala. As práticas poderiam ser classificadas em escalas de legitimidade, e o conceito de capital cultural permitiria a determinação das probabilidades de se encontrarem indivíduos de maior capital em grupos com qualidades socioeconômicas específicas (escolarização, renda, sexo, etnia, localização geográfica etc.). Outra descrição das práticas é possível. Não é antagonista, mas é complementar ao legitimismo.

Na verdade, os indivíduos se caracterizam por transitarem por “uma pluralidade de pertencas sociais e simbólicas, inscrevendo suas práticas (e nomeadamente suas práticas culturais) em múltiplos lugares e tempos” (Lahire, 2005b, p. 29). Evidentemente, essas assertivas não se direcionam a negar os grupos e seus campos gravitacionais – que atraem e constroem, ativam e inibem, mobilizam e desmobilizam as diferentes camadas das disposições individuais –, e nem negar as formas legítimas. O que se trata é de uma mudança da escala da observação que permita descrever o mundo social a partir das diferenças internas dos indivíduos, segundo Lahire (2005b, p. 29), “variações intraindividuais: o mesmo indivíduo faz isto e aquilo, gosta disto, mas gosta também daquilo, gosta disto, mas em compensação aquilo etc.”. Segundo o autor,

como vive o indivíduo a pluralidade do mundo social, assim como sua própria pluralidade interna? O que produz esta pluralidade (exterior e interior) na economia psíquica, mental, dos indivíduos que a vivem? Que disposições invertem o indivíduo nos diferentes universos (no sentido mais amplo do termo) que é levado a atravessar? Como distribui sua energia e seu tempo entre estes universos? (Lahire, 2005a, p. 162, tradução nossa).

A sociologia em escala individual não se opõe aos construtos estatísticos tradicionais, pois suas medidas podem ajudar na visualização das heterogeneidades e pluralidades das disposições individuais. Os inquéritos estatísticos permitem construir grupos, mas também casos excepcionais ou improváveis aos quais se pode dirigir a atenção. É igualmente relevante para representar, qualificar praticantes e seus movimentos em domínios de práticas diferenciados. Portanto, a sociologia legitimista relacionada aos campos desloca-se e sofre, sob a luz do pluralismo, torções em direções teóricas inusitadas. Antes, ela permitia efetivar descrições a respeito das práticas, mas para domínios específicos e com a pressuposição de hierarquias de valor estabilizadas (arte culta e cultura popular em posições extremas da escala, por exemplo). Se os campos são estruturados, colocando objetos e questões mais ou menos legítimas em jogo, ao mesmo tempo, permitem o investimento em capital específico, lutas e ajustamentos às situações de força do próprio campo.

O *habitus* é exatamente o conjunto de disposições duráveis que contém o sentido prático do jogo adequado e ajustado aos campos. A descrição legitimista apresenta a prática como um conjunto de *habitus* que relaciona não apenas as disposições adequadas a campos específicos, mas também aos contextos externos, quer dizer, com outros espaços e campos sociais. O *habitus* regula, sendo ele mesmo um conjunto de coordenadas fortes para a ação e a representação do que é importante, as práticas em função de jogos específicos em campos específicos. Ao lidarem com outros campos, podem ser transladados ou convertidos, mas, de qualquer maneira, dão unidade de sentido às práticas.

Com a percepção – ou construção teórica – da interdependência dos campos, pode-se dizer que há *habitus* fortes (adequados) ou fracos (relativamente desajustados diante de outros jogos e valores). Assim, os *habitus*, que são sistemas de coordenadas que guiam os indivíduos, ganham tons mais sutis e plurais: um cientista é também filho, pai, cônjuge, amigo, colega, amante da música, da dança, instrumentista amador, esportista apenas habilidoso, cozinheiro competente, leitor medíocre etc., e não carrega as mesmas disposições, nem as mobiliza para estas práticas com as mesmas paixões e motivações trazidas do seu campo profissional.¹³

A ideia de domínio de práticas chama a discussão das práticas de políticas realizada anteriormente para auxiliar a delimitação dos enunciados teóricos a que se faz uso nessa reflexão. As ideias de espaço social, campo, mercado, rede e política pública remetem a diferentes espaços de práticas e disposições duráveis, aos quais podemos associar-lhes. Provavelmente, aqui seria necessário outra descrição: os indivíduos são portadores de uma pluralidade de disposições contraditórias ou complementares, que podem ser mobilizadas ou desativadas, atravessando múltiplos contextos e jogos sociais.

5 ESCÓLIOS FINAIS

As práticas culturais são objeto das políticas públicas culturais, não em uma forma qualquer, mas na forma de circuitos culturais, cadeias produtivas, redes, campos etc. Cada um destes conceitos implica estruturação específica e descrições diferenciadas dos móveis da ação, tanto dos atores culturais quanto dos decisores públicos.

Fizemos uma longa digressão a respeito de três correntes sociológicas úteis na análise de políticas públicas. Com a primeira, apresentamos os problemas relacionados à descrição das práticas, a praxiologia de Pierre Bourdieu; passamos à descrição dos planos analíticos das políticas públicas de Yves Surel, com a ideia das políticas públicas

13. Na verdade, é possível questionar se todos os espaços sociais funcionam como campos. Possivelmente, a resposta é não. Nem todo espaço social funciona com fortes investimentos simbólicos e profissionais; nem toda relação social coloca em competição posições estruturadas em torno de jogos simbólicos e valores específicos, luta por monopólios, autonomia e por intermédio de regras separadas de outros sistemas de relações. O investimento profissional do cientista na resolução de quebra-cabeças científicos é diferente do professor de ciências ou do autodidata; o investimento do artista profissional é diferente do amador ou do público.

como paradigma; também apresentamos a análise cognitivista de Pierre Muller, situada no espaço conceitual da sociologia da ação pública. Para estes autores, a política é vista como prática produtora de significações, no mesmo processo em que se propõe a mobilização de instrumentos específicos para enfrentar problemas públicos.

Em seguida, passamos a discutir a sociologia disposicionalista legitimista (Pierre Bourdieu e Jean-Claude Passeron) como descrição possível do campo das práticas culturais. Esta sociologia mantém um leve tom normativo, mesmo que elaborado em linguagem científica e teórica (as disposições ou *habitus* são artefatos conceituais que permitem unificar teórica e retoricamente a heterogeneidade das práticas).

Passamos, a seguir, para a sociologia disposicionalista pluralista (Bernard Lahire e Olivier Donnat), que propõe mudanças da escala analítica do plano estrutural para o individual, o que permitiu o questionamento da unidade e homogeneidade dos *habitus* (disposições) e da descrição legitimista das hierarquias de visão, divisão e valor.

Ambas as teorias (se podemos chamá-las assim) organizam o quadro interpretativo para descrever as práticas culturais dos brasileiros, de leitura e os usos do tempo livre. Embora não tenhamos explorado conteúdos e ações substantivas decorrentes das análises destas duas correntes sociológicas, elas permitem reorganizar as representações a respeito do que é relevante e importante nas ações em políticas culturais.

REFERÊNCIAS

- ABREU, L. E.; SILVA, F. A.B. da. **Levando a sério o que nos dizem** – notas sobre narrativas e avaliação nas políticas públicas. Rio de Janeiro: Ipea, 2012. (Texto para Discussão, n. 1730).
- BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Lisboa: Editora DIFEL; Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989.
- _____. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- KELSEN, H. **Teoria pura do Direito**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- KUHN, T. **A estrutura das revoluções científicas**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- LAHIRE, B. **¿Para qué sirve la sociología?** Argentina: Siglo XXI Editores, 2003.
- _____. **El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu** – deudas y críticas. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005a.
- _____. Patrimónios individuais de disposições: para uma sociologia à escala individual. **Sociologia, Problemas e Práticas**, n. 49, p. 11-42, 2005b.

_____. **El espíritu sociológico**. Buenos Aires: Manantial, 2006.

LASCOURMES, P.; LE GALÈS, P. L'action publique saisie par ses instruments. *In*: LASCOURMES, P.; LE GALÈS, P. (Dir.). **Gouverner par les instruments**. Paris: Les Presses Sciences PO, 2004.

MULLER, P. L'analyse cognitive des politiques publiques: vers une sociologie politique de l'action publique. **Revue française de science politique**, n. 2, p 189-208, 2000.

PASSERON, J.-C. **O raciocínio sociológico** – o espaço não popperiano do raciocínio natural. Petrópolis: Vozes, 1995.

SILVA, F. A. B. da; ARAÚJO, H. E. **Cultura viva** – avaliação do programa arte, educação e cidadania. Brasília: Ipea, 2010.

STENGERS, I. **A invenção das ciências modernas**. São Paulo: Editora 34, 2002.

SUREL, Y. Les politiques publiques comme paradigmes. *In*: FAURE, A.; POULLET, G.; WARIN, P. **La construction du sens dans les politique spubliques**: débats au tour de la notion de référentiel. Paris: L'Harmattan, 1995.

THOENING, J.-C. Teorias institucionais e instituições públicas: tradições e conveniência. *In*: PETERS, B. G.; PIERRE, J. (Eds.). **Administração pública**. Brasília: ENAP; UNESP, 2010.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

BOTELHO, I.; FIORI, M. O uso do tempo livre e as práticas culturais na região metropolitana de São Paulo. *In*: CONGRESSO LUSO-AFRO-BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, 8., 2004, Coimbra. **Anais...** Coimbra: CES, 2004.

BOURDIEU, P. **O senso prático**. Petrópolis: Vozes, 2009.

BOURDIEU, P.; DARBEL, A. **O amor pela arte**: os museus de arte na Europa e seu público. São Paulo: Edusp; Zouk, 2003.

BOURDIEU, P.; WACQUANT, L. **Una invitación a la sociologia reflexiva**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2008.

DONNAT, O. Les univers culturels des Français. **Sociologie et sociétés**, v. 36, n. 1, p. 87-103, 2004.

_____. Pratiques culturelles, 1973-2008 – dynamiques générationnelles et pesanteurs sociales. **Culture Etudes**, n. 7, p. 1-36, 2011.

DUMAZEDIER, J. **Lazer e cultura popular**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

GALLIARI, A. Entretien avec Olivier Donnatt. **Résonance**, n. 7, Oct. 1994.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica** – cartografias do desejo. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

IPEA – INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA. **Políticas Sociais: acompanhamento e análise**, n. 23, Brasília, 2015. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/politicas_sociais/bps_23_14072015.pdf>.

MULLER, P.; SUREL, Y. **A análise das políticas públicas**. Pelotas: EDUCAT, 2002.

PIOLA, S. F. **Nota sobre os critérios de rateio para transferência de recursos entre instâncias de governo do Sistema Único de Saúde (SUS), de acordo com a Lei Complementar 141/2012**. [s.l.]: [s.n.], [s.d.]. Mimeografado.

SILVA, F. A. B. da; ABREU, L. E. **As políticas públicas e suas narrativas** – o estranho caso entre o Mais Cultura e o Sistema Nacional de Cultura. Brasília: Ipea, 2011.

SOCIOLOGIA PLURALISTA: DISSONÂNCIAS E PRÁTICAS CULTURAIS

Frederico Augusto Barbosa da Silva¹

1 INTRODUÇÃO

Nenhuma descrição empírica ou sociológica das realidades sociais mantém-se experimental ou não normativa o tempo inteiro, pois, em geral, os problemas sociais delimitam as questões que serão postas em forma de assertivas teóricas pelas ciências sociais. Traços dessas questões, no entanto, permanecem e dão sentido histórico às abordagens sociológicas.

A sociologia disposicionalista legitimista dialoga com as diversas formas históricas do estruturalismo e é crítica em relação aos discursos oficiais das igualdades. Estes, à luz das sociologias críticas – que questionam as desigualdades de fato, sendo que as igualdades se relacionam com os discursos genéricos da modernidade e das possibilidades de estabelecimento de medidas de distâncias sociais nos quadros das lutas por direitos e no contexto de sociedades de classe –, são contrastantes com as realidades das desigualdades sociais estáveis. O centro destas sociologias são as estabilidades sociais, bem como as recorrências de comportamentos e distribuições marcados estruturalmente. Os comportamentos e as ações dos indivíduos apenas podem ser entendidos nas suas relações com os grupos.

A sociologia pluralista redescreve estas questões – sem abandoná-las – no quadro de reconhecimento da complexidade das relações entre igualdade e diferença. As diferenças no quadro dos pós-estruturalismos e da pós-modernidade, por sua vez, ligam-se à ideia de que os modos de viver são incomensuráveis, que devem ser objeto de reconhecimento, dentro dos limites do respeito aos direitos humanos. Entretanto, seguem-se vários passos no argumento: *i*) as formas de vida não podem ser reduzidas às distribuições econômicas nem situadas em uma escala única de legitimidade; *ii*) as formas de vida diferenciadas estabelecem critérios internos múltiplos de apreciação, crença e valor; *iii*) presume-se que as formas de vida escolhidas como boas são relativamente incomensuráveis entre si; e *iv*) deve-se reconhecer que os indivíduos, mesmo determinados pelas suas sociabilidades,

1. Técnico de planejamento e pesquisa na Diretoria de Estudos e Políticas Sociais (Disoc) do Ipea.
E-mail: <frederico.barbosa@ipea.gov.br>.

mantêm marcadores de preferência e disposições que são múltiplos. A disposição para praticar, crer, valorizar etc. está marcada por certa estabilidade, mas sua atualização depende das redes plurais de sociabilidade, momentos de vida, forma de trabalho, tempo livre, recursos institucionais, entre outros.

Portanto, as descrições das práticas dialogam com quadros interpretativos mais ou menos formalizados, e, por sua vez, o espaço social é constituído por incontáveis domínios de práticas que têm naturezas e configurações diferenciadas. O campo artístico, por exemplo, é vivido de forma diferenciada pelo profissional ou pelo público fruidor. Uma obra literária é objeto de diferentes referências em relação a valores e formas de apropriação, leitura e recepção. Nem tudo aqui se relaciona com desigualdades de acesso, mas a diferentes modos de lidar com os valores socialmente reconhecidos. Tudo dependerá dos contextos de vida, a rigor, sempre plurais.

No caso da sociologia disposicionalista legitimista (Bourdieu, 2009), pressupõe-se que os *habitus* são transferíveis de um espaço a outro de forma global, ou seja, que as disposições escolásticas ou escolares do professor, por exemplo, serão atualizadas nas suas escolhas em matéria de uso do tempo livre e que sua maneira de lidar com as práticas seria típica de seus *habitus*. Neste caso, provavelmente, o professor escolheria a assistência de filmes de cinema *cult*, experimentais e reconhecidos como artísticos e elaboraria um discurso a respeito das qualidades primárias e secundárias do filme ou sobre a narrativa fílmica e de suas estruturas profundas.

Estes traços, mesmo sublimados, apagados e minimizados nas suas relações com os profanos, talvez filhos, sobrinhos, pais de origem mais popular, talvez com amigos “menos qualificados”, estarão presentes nas dobras ou nos interstícios da fala e da disposição estética. Portanto, as disposições subjetivas levam a escolhas, a um modo de recepção, expressão e de apreciação relacionadas às experiências e formas de socialização.

A sociologia pluralista (Lahire, 2004a; 2004b), em contraposição ao legitimismo, concebe as disposições e práticas de maneira ligeira, mas profundamente diversa – os *habitus* não são descritos como disposições coerentes globalmente. Os processos de socialização marcam profundamente as subjetividades, mas estas não são completamente coerentes e consonantes em relação a valores e crenças homogêneas, unificadas ou hegemônicas. O professor típico descrito no parágrafo anterior provavelmente vai ao cinema não para atualizar todos os seus recursos intelectuais na forma de um discurso, mas para matar o tempo, se divertir, acompanhar os filhos, sobrinhos, pais e amigos queridos. Provavelmente, sairá da sessão como a maioria das pessoas sai, ou seja, emocionado com o filme romântico, assombrado com a inteligência de Wood Allen, profundamente tocado pelo Central do Brasil ou levemente feliz e intrigado

com a troca de identidades de Toni Ramos e Glória Pires.² As dissonâncias, então, se referem à ideia de que os patrimônios individuais, competências e disposições incorporadas são mais ou menos heterogêneas e mobilizadas e ajustadas aos contextos ou domínios de práticas de maneira dinâmica, conforme configurações ou constelações de sociabilidades singulares.

Os dados a seguir devem ser lidos neste contexto. Os domínios das práticas mobilizam diferentes valores culturais no que se refere às preferências individuais, mas também aos graus de legitimidade. Cruzamos variáveis como idade, nível de rendimento, escolarização e localização de moradia (município por tamanho populacional) com indicadores de frequência e intensidade. É irrefutável a presença das desigualdades de probabilidade de acesso (mas também de preferência e interesse) e intensa correlação entre fortes capitais e hierarquias de práticas (mídias e indústrias culturais e atividades ao vivo). Sem questionar por demasiado as possibilidades de outros olhares para os dados, relacionamos as probabilidades de um mesmo indivíduo – situado em grupos de idade, renda, escolarização e tipo de cidade na qual mora – realizar diferentes tipos de atividades. A descrição das práticas como híbridas, está expressa em França (2009, p. 2, tradução nossa).

É por isso que, quando observamos o conjunto de atividades de lazer – da bricolagem às atividades esportivas passando por jogos de vídeo e palavras cruzadas – as práticas culturais aparecem próximas das práticas esportivas e outras atividades realizadas ao ar livre como as caminhadas. Ir ao show e ir para uma discoteca, visitar um museu e visitar um parque de diversões, fazer atividades de teatro amador e fazer *footing* não são atividades incompatíveis e nem mesmo opostas, no âmbito da sociedade francesa; elas tendem inclusive a estar associadas, pois tanto uma como as outras fazem parte de um modo de lazer que, na população francesa se opõe ao das pessoas cuja sociabilidade é fraca ou se concentram exclusivamente na família e cujos usos do tempo livre são domésticos e dominadas pela televisão.³

Em linhas gerais, a descrição proposta na citação é análoga ao que se pode encontrar para o caso brasileiro. Não se procurou, com esta reflexão, responder às questões das sociabilidades (Com quem se faz? Em que momento? Para o que servem?) e seu peso nos significados das práticas, mas se construiu, indiretamente, indicadores a respeito da intensidade destas e das dissonâncias individuais. Certamente, esta descrição permite transformar o modo como se percebe as práticas,

2. Referência ao filme *Se Eu Fosse Você*, de 2006, protagonizado pelos dois atores.

3. "C'est pour cela que, lorsqu'on observe l'ensemble des activités de loisirs – du bricolage aux activités sportives en passant par les jeux vidéo et les mots croisés –, les pratiques culturelles apparaissent proches des pratiques sportives et d'autres activités d'extérieur comme la randonnée. Aller au concert et se rendre dans une discothèque, visiter un musée et visiter un parc d'attraction, faire du théâtre en amateur et faire du footing ne sont des activités ni incompatibles ni même opposées, au niveau de la société française dans son ensemble; elles tendent même à être associées car les unes comme les autres participent d'un mode de loisirs qui, à l'échelle de la population française, s'oppose à celui des personnes dont la sociabilité est faible ou centrée exclusivement sur la famille et dont les usages du temps libre sont domestiques et solvante dominés par la télévision".

pois elas não têm um sentido muito claro e sem incoerências, não são apenas medidas de distinção e de distâncias em relação a referenciais de legitimidades e desigualdades. Com isso, não é necessário mais associar ao típico professor a imagem de um grande crítico cultural, historiador do cinema ou das artes.

A partir do pluralismo, não resta nenhum desconforto em descrever as práticas profissionais daquele professor como simplesmente diferentes e motivadas por expectativas que não o impedem de frequentar as sessões de cinema do *shopping* mais próximo de sua casa para assistir o lacrimoso e intenso *Homem-Aranha 3*, e gostar do *cult* iraniano *Através das oliveiras*; ler livros de Andreas Camilleri (especialmente as aventuras do delegado Montalbano) ao mesmo tempo em que frequenta *As investigações filosóficas* de L. Wittgenstein; assistir ao charmoso campeonato carioca de futebol e ser assíduo praticante das técnicas mais profundas do yoga – embora, certamente, sem desenvolver muitas das melhores e importantes habilidades exigidas.

De fato, os *habitus* selecionam, mas não são máquinas coerentes de escolha – pelo contrário, são permeados pelas dissonâncias. A descrição empírica embaralha tanto as práticas em si quanto as hierarquias do gosto a elas relacionadas. Neste caso, o disposicionalismo e o legitimismo têm um espaço de validade. A imagem de indivíduos reduzidos a *habitus* de classes, em especial classes e grupos estatísticos, tem poderoso alcance, especialmente referenciados às relações de dominação e lutas simbólicas pela legitimidade, mas é limitado para descrever as modalidades de investimento das pessoas em diversas práticas e consumos.

O legitimismo estuda as distâncias e relações diferenciadas no que diz respeito às hierarquias de legitimidade. A cultura legítima tem funções relacionadas a distribuições simbólicas (obras, bens e práticas) e aos efeitos políticos e sociais de conjunto (hierarquias e distinções), portanto, foca em desigualdades e grandes categorias socioeconômicas. Assim, o ponto mais importante é que ela constrói suas análises a partir de certa maneira de olhar para as estatísticas, e, com isso, as grandes categorias sociológicas são construídas e as assertivas teóricas sintéticas apontam a atenção para certos fatos de maneira seletiva.

O pluralismo – ou seja, a sociologia das dissonâncias – leva em conta a razão prática, sem colocá-la *a priori* em uma rígida estrutura socioeconômica de classes. Ela parte do indivíduo, retirando-o do quadro de relações abstratas construídas (classes, frações, grupos, camadas etc.) e recolocando em redes concretas de sociabilidades e interdependências. Nessa mudança de escala, muda-se o foco das lentes e do quadro interpretativo. Vamos ver como as dissonâncias podem ser consideradas no quadro de duas formas de construção de dados.

2 OS DADOS: AS DISTRIBUIÇÕES POR GRANDES CATEGORIAS

Os dados da pesquisa foram agrupados de forma a reproduzir as práticas dos indivíduos (ler, ir ao teatro, ir a centros culturais, ir ao circo, ir a espetáculo de dança e música, ir ao cinema e aos museus) por categorias macrosociológicas (renda, sexo, idade, lugar de habitação – porte de município –, graus de escolaridade). Neste texto, procurou-se agregá-las de forma a mostrar como os mesmos indivíduos acumulam um número de práticas que variam intercategorias. Estes agrupamentos mostram que aumenta-se a probabilidade de acumular práticas culturais em decorrência do aumento da renda, escolaridade e porte de municípios, e a mesma situação está implicada no fato de ser jovem, ou seja, os jovens também têm grande probabilidade, maior que a dos demais, em acumular um grande número de práticas.

Para organizar os dados, usou-se a escala de intensidade apresentada no quadro 1. Depois se agregaram os indivíduos em número de práticas realizadas, permitindo classificá-los em: muito ativos, medianamente ativos, pouco ativos ou inativos – evidentemente em relação ao número reduzido de práticas selecionadas e não ao repertório das realizadas no cotidiano, igualmente relevantes na tipificação da cultura dos brasileiros.

QUADRO 1
Intensidade de práticas

Frequência	Ler jornais, revistas ou livros	Ir ao teatro	Ir ao circo	Ir a espetáculos de dança	Ir a espetáculos de música	Ir ao cinema	Ir a museus	Ir aos centros culturais
Todos os dias	Muito ativo	Muito ativo	Muito ativo	Muito ativo	Muito ativo	Muito ativo	Muito ativo	Muito ativo
Uma vez por semana	Médio ativo	Muito ativo	Muito ativo	Muito ativo	Muito ativo	Muito ativo	Muito ativo	Muito ativo
Uma vez a cada quinze dias	Pouco ativo	Muito ativo	Muito ativo	Muito ativo	Muito ativo	Muito ativo	Muito ativo	Muito ativo
Uma vez por mês	Pouco ativo	Médio ativo	Muito ativo	Muito ativo	Muito ativo	Médio ativo	Muito ativo	Médio ativo
Uma vez por ano	Pouco ativo	Pouco ativo	Médio ativo	Médio ativo	Médio ativo	Pouco ativo	Médio ativo	Pouco ativo
Menos que uma vez por ano	Pouco ativo	Pouco ativo	Pouco ativo	Pouco ativo	Pouco ativo	Pouco ativo	Pouco ativo	Pouco ativo
Nunca	Inativo	Inativo	Inativo	Inativo	Inativo	Inativo	Inativo	Inativo

Fonte: Sistema de Indicadores de Percepção Social (SIPS), 2013.

Desta maneira, obtivemos o seguinte:

- 8,33% dos indivíduos pesquisados são muito ativos em quatro ou mais atividades;
- 31,11% são muito ativos em duas ou três atividades; e

- 60,56% em apenas uma das atividades.

No que se refere à presença de indivíduos mais ou menos engajados em atividades culturais, temos os números a seguir.

- Ler: 24,86% são muito ativos; 24,16% são medianamente ativos; 17,70% são pouco ativos; e 33,27% não leem.
- Teatro: 2,11% são ativos; 4,57% medianamente ativos; 9,92% são pouco ativos; e 84,41% são não frequentadores.
- Circo: 4,32% são muito ativos; 10% são medianamente ativos; 5,95% são pouco ativos; e 79,73% não frequentam.
- Espetáculos de dança: 7,14% são ativos; 7,43% são medianamente ativos; 3,03% são pouco ativos; e 82,4% são não frequentadores.
- Espetáculos de música: 13,89% são ativos; 9,70% são medianamente ativos; 3,00% são pouco ativos; e 73,41% são não frequentadores.
- Cinema: 7,59% são muito ativos; 17,14% são medianamente ativos; 12,19% são pouco ativos; e 73,41% são não frequentadores.
- Museus: 5,59% são muito ativos; 6,41% são medianamente ativos; 3,41% são pouco ativos; e 84,59% são não frequentadores.
- Centros culturais: 2,54% são muito ativos; 6,81% são medianamente ativos; 11,16% são pouco ativos; e 79,49% são não frequentadores.

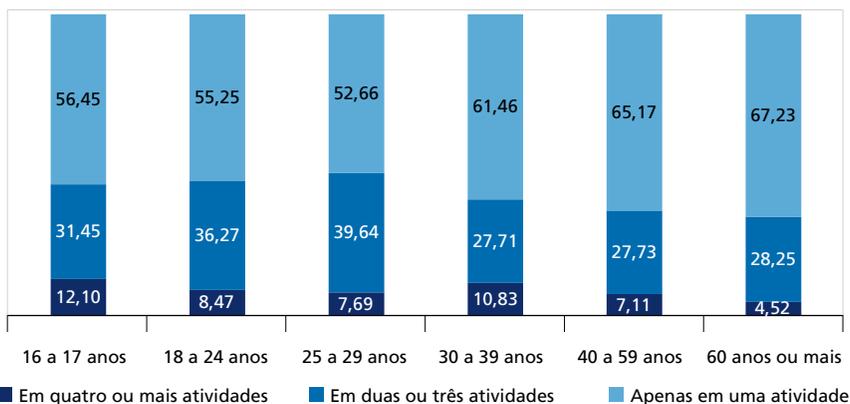
Como se vê, os engajamentos se dão em função dos domínios de práticas que permitem mobilizar ou desmobilizar os indivíduos por diferentes razões, entre elas, a oferta de atividades e gêneros culturais, mas também em função de orientações próprias das múltiplas formas de sociabilidade.

Na organização dos dados por grandes categorias, encontramos um quadro que reforça as ideias gerais de desigualdade de acesso, mas também praticantes improváveis em todas as grandes categorias sociológicas. Os jovens (16 a 29 anos) apresentam uma grande intensidade de práticas culturais: apenas 56,4% entre 16-17 anos; 55,2% entre 18 e 24 anos; e 52,6% entre 25 e 29 anos faziam somente uma atividade. As demais categorias de idade têm o número menor de atividades por praticante, ou seja, é mais expressivo o número de adultos e idosos que reduzem suas atividades culturais (lembremo-nos, referimo-nos às atividades selecionadas).

Evidentemente, múltiplas são as razões para tal comportamento, entre elas casamento, trabalho, filhos e, em alguns casos, redução das redes de sociabilidade em decorrência de mudanças como imigração, deslocamento de residência etc. Não se pode descartar aqui as mudanças dos padrões de práticas culturais, com o surgimento de novos gêneros e tecnologias.

Seja como for, não podemos deixar de atentar para o número relativamente elevado de indivíduos dissonantes nos diferentes ciclos de vida. Se a expectativa razoável é de que o jovem seja mais intensivamente praticante, vemos muitos que não o são. Se a expectativa, de fato real, de diminuição de práticas com o avanço da idade se apresenta, também há um número significativo de praticantes intensivos e plurais, entre adultos e idosos, como veremos na gráfico 1.

GRÁFICO 1
Frequentadores típicos por idade
(Em %)



Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

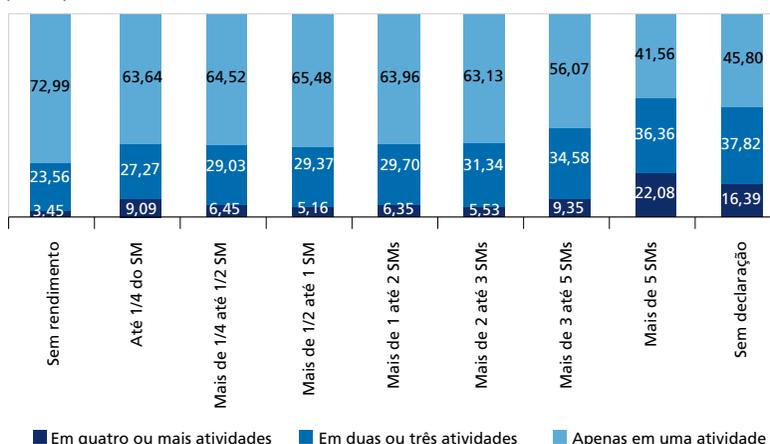
Ao tomarmos os grupos por renda, vemos que o número de praticantes intensivos aumenta conforme o valor recebido é incrementado, e com esse também diminui o número dos monopracantes. Entretanto, estes últimos representam 41,56% dos que estão no grupo dos que têm renda maior do que cinco salários mínimos (SMs). Este número é de 72,99% para os sem rendimento e 63,64% para aqueles que recebem até um quarto do SM.

No entanto, não se pode esquecer que os dissonantes na categoria dos sem rendimento são de aproximadamente 27% (3,45% praticam mais do que quatro atividades enquanto 23,56%, duas ou três). Este número é de 22% de consonantes (mais de quatro atividades) e 36,36% para os que fazem duas ou três atividades, na categoria de mais de 5 SMs.

A presença de alto capital escolar significa forte relação com intensidade e variedade de práticas culturais. Ter alta escolaridade implica a probabilidade – mais de 50% – de ser um praticante intensivo e de múltiplas atividades. São praticantes de mais de quatro atividades: 23,21% dos que têm ensino superior incompleto, 7,95% dos que têm ensino superior completo, e 25% dos que fizeram pós-graduação. Os que praticam duas ou três atividades são 37,50%, 45,03% e 46,43%, respectivamente.

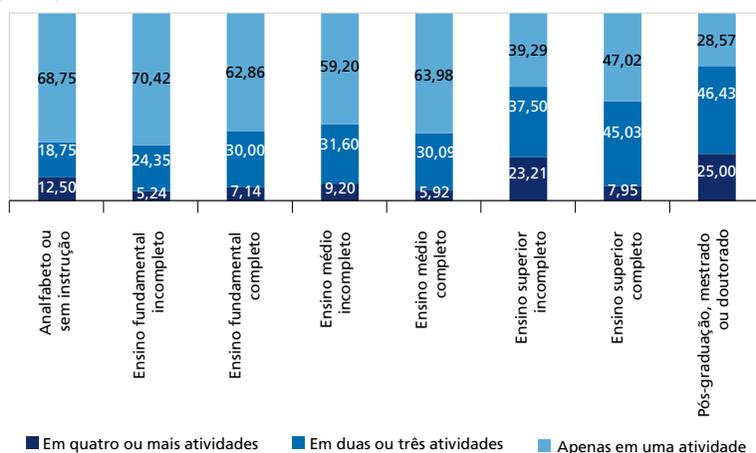
A dissonância aparece em todas as categorias. Entre analfabetos, 12,50% são praticantes intensivos e plurais de mais de quatro atividades e 18,75% de duas ou mais. Chame-se a atenção para a probabilidade de encontrarmos maior número de praticantes intensivos na medida em que cresce a escolarização. Não nos esqueçamos de olhar para os dissonantes em todas as grandes categorias: no polo dos de baixa escolarização encontram-se grandes praticantes, e no de alta escolarização, encontram-se os de baixa frequência.

GRÁFICO 2
Frequentadores típicos por renda
(Em %)



Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

GRÁFICO 3
Frequentadores típicos por escolaridade
(Em %)

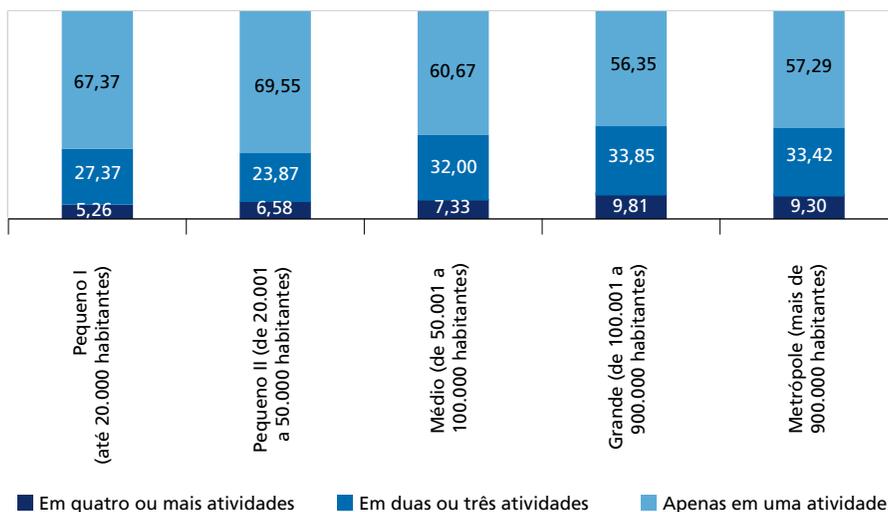


Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

Outra clivagem importante para a compreensão das práticas é o lugar de habitação. Quanto maior o município, maior a probabilidade de desenvolver hábitos culturais mais intensivos e plurais. Tendo isto em vista, 42,72% dos respondentes das cidades maiores de 900 mil habitantes são praticantes de mais de duas atividades (9,30% em mais de quatro e 33,42% em mais de duas). Por exemplo, o número de praticantes plurais é menor para os municípios de pequeno porte (até 20 mil habitantes): 5,26% são praticantes de mais de quatro atividades e 27,37% de mais de duas atividades. O perfil é semelhante para os municípios que têm entre 20 mil e 50 mil habitantes, mas a presença de pessoas com múltiplas atividades culturais aumenta nos municípios de maior porte, como se percebe no gráfico 4.

GRÁFICO 4

Frequentadores típicos segundo o porte do município
(Em %)



Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

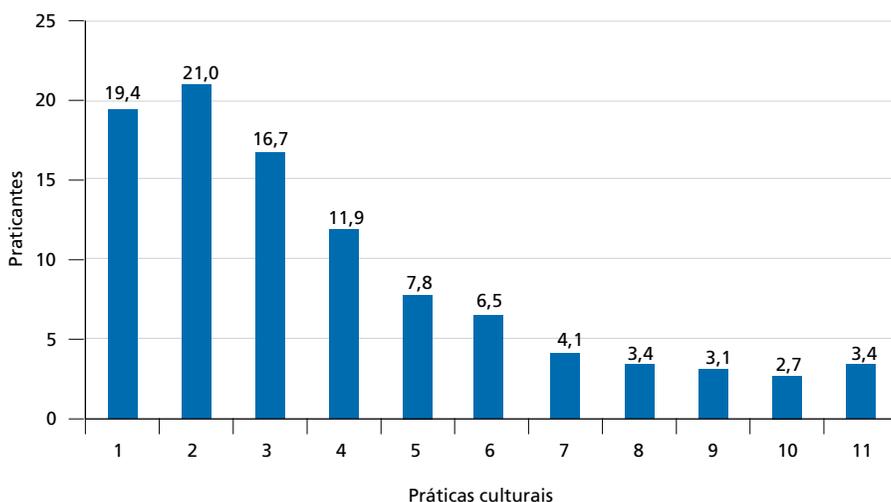
3 OS DADOS: AS DISTRIBUIÇÕES EM ESCALA INDIVIDUAL

Até aqui se viu que é possível manter a sociologia legitimista como um quadro de referência para explicar os dados relacionados às práticas. Ter formação superior, renda alta e ser jovem implicam em maior potencialidade para realizar maior número de práticas e com mais intensidade. Também vimos que os agrupamentos mostram um número significativo de indivíduos ou práticas dissonantes e que estas disposições se atualizam de forma diferencial a depender do domínio das práticas, o que mostra que os *habitus*, mesmo estáveis, não se transladam de um espaço de práticas a outro de forma mecânica.

A partir daqui, os dados são organizados de forma a visualizar como os indivíduos transitam entre os domínios de práticas. Para tal, dividiu-se o universo entre os praticantes pelo número de práticas realizadas, desconsiderando-se suas intensidades relativas. Assim, levou-se em conta as variações intraindividuais. Evidentemente, seria necessário considerar as relações interindividuais, o que só foi possível em relação às formas de obtenção de material de leitura. As redes de sociabilidade, por sua vez, são centrais nas motivações apresentadas aos indivíduos para realizar práticas, assim, a construção de conjuntos pelo número de práticas resulta na composição de grupos de praticantes mostrada no gráfico 5.

GRÁFICO 5

Conjunto de praticantes por número de práticas culturais
(Em %)



Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

A porcentagem de praticantes de onze práticas culturais é de 3,4% do universo entrevistado. Esse número cai no conjunto de dez (2,7%) e nove (3,1%), e retoma o aumento até formar o conjunto de indivíduos com duas e uma prática (19,4%). Cada um deles é composto por indivíduos com fortes heterogeneidades de idade, renda e escolarização. A tabela 1 apresenta dois conjuntos de praticantes por algumas das suas características.

O conjunto de praticantes de onze práticas é composto de 53,1% de adultos, 10,1% de idosos e 36,7% de jovens, enquanto o outro conjunto tem, respectivamente, 50,1%, 30,7% e 19,2%. O primeiro grupo tem 28,1% de indivíduos com ensino fundamental; 46,1% com ensino médio; 2,3% com mestrado e 23,4% com alguma graduação em curso superior, enquanto o segundo grupo

tem, respectivamente, 77,1%, 20,9%, 0,1% e 1,7%. Quando à renda, o primeiro grupo tem 74,2% dos indivíduos com renda superior a R\$ 400 e o segundo, 63,8%.

TABELA 1
Características dos grupos com maior e menor número de práticas
(Em %)

Número de práticas	11	1
Adultos	53,13	50,07
Idosos	10,16	30,72
Jovens	36,72	19,22
Ensino fundamental	28,13	77,13
Ensino médio	46,09	20,97
Mestrado	2,34	0,14
Superior	23,44	1,76
Renda superior a R\$ 400	74,22	63,87

Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

Assistir à televisão (programação normal, televisão a cabo, filmes em DVD ou da internet) ou ouvir música é uma atividade praticamente universalizada. O acesso às tecnologias e novas mídias facilitam a prática, especialmente por permitir que sejam realizadas em casa. Inclusive, parte da produção audiovisual apresentada nos cinemas pode ser assistida em casa em decorrência da presença de tecnologias de fácil acesso.

O cinema propriamente dito não está distribuído no território de forma a torná-lo uma prática corrente para todos. Além da ausência de salas de cinemas em número suficiente, ainda se tem o problema da necessidade dos deslocamentos e dos preços relativamente elevados, não só do ingresso, mas também do conjunto das práticas de lazer que envolve.

Outra prática ligada à indústria cultural é a leitura (jornais, revistas e livros). Entretanto, aqui há uma exigência de competências culturais específicas e não se trata apenas de fruição, mas de atividade, inclusive relacionada com o exercício profissional, com a política e, em muitos casos, com a distração, todos envolvendo o acesso a informações úteis.

Ir a clubes e academias envolve outros elementos, pois, em geral, pressupõe o pagamento de mensalidades e a presença de equipamentos relativamente complexos e caros do ponto de vista do ofertante. Seja como for, em todos os conjuntos de praticantes há um número significativo de indivíduos para estes tipos de prática, com a exceção dos grupos 2 e 1, conforme mostra a tabela 3.

TABELA 2
Grupos de praticantes de atividades de audiovisual e leitura
 (Em %)

Conjuntos de praticantes por número de práticas	Assistir à televisão (programação normal, televisão a cabo, filmes em DVD ou da internet) ou ouvir música	Ir ao cinema	Ler jornais, revistas ou livros
11	100,0	100,0	100,0
10	99,0	96,0	95,0
9	100,0	92,3	94,0
8	96,9	90,1	92,4
7	96,8	82,2	87,3
6	97,6	76,1	93,5
5	98,0	66,9	83,9
4	99,8	52,2	86,6
3	98,4	30,3	75,2
2	98,6	5,4	73,5
1	94,7	0,1	3,9

Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

TABELA 3
Grupos de praticantes de atividade de lazer relacionada ao esporte
 (Em %)

Conjuntos de praticantes por número de práticas	Ir a clubes ou a academias de ginástica	Ir a jogos de futebol ou outros esportes
11	100,0	100,0
10	86,1	73,3
9	72,6	57,3
8	68,7	51,1
7	54,1	59,9
6	49,8	50,2
5	43,8	52,2
4	35,9	39,2
3	20,3	30,0
2	4,7	7,9
1	0,3	0,4

Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

As práticas relacionadas à fruição das artes do espetáculo vivo envolvem problemas relacionados ao deslocamento até o espaço ou equipamento onde as ações culturais acontecem, os preços de ingresso e as disposições adequadas para decifrar o que está sendo proposto como linguagem – ou composição de linguagens,

como artes plásticas, dança, teatro, acrobacias etc. – e como obra. Neste caso, 19,4% dos entrevistados são não praticantes ou frequentam nulamente as artes ao vivo. Interessante apontar que, para os que estão entre os 21% que praticam apenas duas das atividades, tem-se 4,4% que vão a circos; 1,2% que vão a centros culturais; 1,6% que vão a espetáculos de música; e 1,1% que vai ao teatro, como se pode vislumbrar na tabela 4.

TABELA 4
Grupos de praticantes de atividades relacionadas às artes
 (Em %)

Conjuntos de praticantes por número de práticas	Teatro	Circo	Espectáculos de dança	Espectáculos de música	Museus	Centros culturais
11	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0
10	90,1	75,2	99,0	99,0	90,1	97,0
9	77,8	59,8	82,9	94,9	79,5	88,9
8	71,8	54,2	68,7	89,3	47,3	69,5
7	47,8	46,5	57,3	73,2	43,3	51,6
6	33,2	33,6	34,0	64,4	26,7	40,9
5	18,1	30,4	19,4	45,2	16,7	25,4
4	8,1	21,6	8,6	24,4	8,1	15,4
3	3,1	12,9	3,6	10,8	5,0	10,2
2	1,1	4,4	0,6	1,6	0,9	1,2
1	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,5

Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

Dito tudo isto, devem ser enfatizados alguns elementos interpretativos. Não se questionam aqui as desigualdades diante da cultura, mas a presença de um único feixe de valores legítimos para estabelecer distâncias de maneira monolegitimistas. Os indivíduos e suas práticas podem ser descritos como dissonantes no sentido de que não é possível explicar seus comportamentos, pelo menos não em sua totalidade, pelas grandes categorias sociológicas.

Quando tomados em seus engajamentos individuais, é possível ver que se embaralham também as estratégias e as figuras da distinção simbólica entre os grupos. As distinções existem, mas seus sentidos são mais densos do que as simples oposições estruturais entre grupos e classes. Existem diferentes padrões de legitimidade e de engajamento dos indivíduos nas práticas; assim, a diferença não se refere a desvios de um padrão normativo legítimo, mas a um valor relacionado à singularidade, individual em um primeiro momento e comunitarista, em outro. Ou seja, os indivíduos são diferentes e singulares, estando dispostos a agir e praticar a cultura por múltiplas razões ou motivações.

Certamente, precisamos de uma nova descrição das sociedades e das políticas culturais. Quanto mais as sociedades se tornam heterogêneas, diversificadas e individualistas, mais reconhecimento das diferenças é demandado e maiores os deslocamentos de valores em direção às periferias dos valores e hierarquias monolegitimistas. Entretanto, essa redescritção da sociedade em função de uma ideia geral é muito mais um programa de pesquisa empírica do que uma objetivação passível de servir de base às explicações a respeito de comportamentos reais, tanto de indivíduos como de grupos.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, P. **O senso prático**. Petrópolis: Vozes, 2009.

FRANÇA. Ministério da Cultura. **Les pratiques culturelles des français**. França: Ministério da Cultura, 2009.

LAHIRE, B. **Retratos sociológicos**: disposições e variações individuais. Porto Alegre: Artmed, 2004a.

_____. **La culture des individus**: dissonances culturelles et distinction de soi. Paris: La Decouverte, 2004b.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

BOTELHO, I.; FIORI, M. O uso do tempo livre e as práticas culturais na região metropolitana de São Paulo. *In*: CONGRESSO LUSO-AFRO-BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, 8., 2004, Coimbra. **Anais...** Coimbra: CES/UC, 2004. Disponível em: <https://www.ces.uc.pt/lab2004/pdfs/IsauraBotelho_MauricioFiore.pdf>.

DONNAT, O. Les univers culturels des français. **Sociologie et Societes**, v. 36, n. 1, p. 87-103, 2004.

_____. De la teoría del habitus a una sociología psicológica. *In*: LAHIRE, B. (Dir.). **El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu**: deudas y críticas. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005. p. 174-175.

DUMAZEDIER, J. **Lazer e cultura popular**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

GALLIARI, A. Entretien avec Olivier Donnat. **Résonance**, n. 7, Oct. 1994.

IPEA – INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA. **Políticas Sociais**: acompanhamento e análise. Brasília: Ipea, 2015. (Boletim de Políticas Sociais, n. 23). Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/politicas_sociais/bps_23_14072015.pdf>.

LAHIRE, B. (Dir.). **El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu**: deudas y críticas. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005.

_____. Presentación: por una sociología en buen estado. *In*: _____. (Dir.). **El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu: deudas y críticas**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005. p. 7-26.

MULLER, P.; SUREL, Y. **A análise das políticas públicas**. Pelotas: Educat, 2002.

PASSERON, J. **O raciocínio sociológico: o espaço não popperiano do raciocínio natural**. Petrópolis: Vozes, 1995.

_____. Hegel ou o passageiro clandestino: a reprodução social e a história. *In*: _____. **O raciocínio sociológico**. Petrópolis: Vozes, 1995.

SILVA, F. A. B. da.; ABREU, L. E. (Org.). **As políticas públicas e suas narrativas: o estranho caso entre o Mais Cultura e o Sistema Nacional de Cultura**. Brasília: Ipea, 2012.

SILVA, F. A. B. da.; ARAÚJO, H. E. **Cultura viva: avaliação do programa arte educação e cidadania**. Brasília: Ipea, 2010.

SILVA, F. B.; TELES, E. O. Pacto federativo nas políticas culturais e seus instrumentos. *In*: CUNHA FILHO, F. H. (Org.). **Conflitos culturais**. Fortaleza: IBDCULT, 2016.

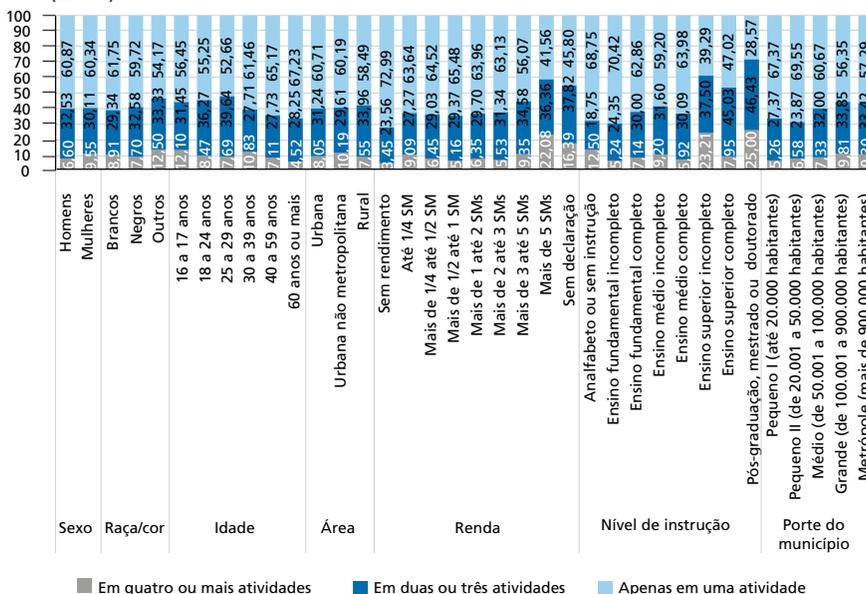
ANEXO

TABELA A.1
Grupos de praticantes de atividades culturais
 (Em %)

Conjuntos de praticantes por número de práticas	Assistir à TV (programação normal, TV a cabo, filmes em DVD ou da internet) ou ouvir música	Ir ao cinema	Ler jornais, revistas ou livros	Ir a clubes ou a academias de ginástica	Ir a jogos de futebol ou outros esportes	Ir ao teatro	Ir ao circo	Ir a espetáculos de dança	Ir a espetáculos de música	Ir a museus	Ir aos centros culturais
11	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0
10	99,0	96,0	95,0	86,1	73,3	90,1	75,2	99,0	99,0	90,1	97,0
9	100,0	92,3	94,0	72,6	57,3	77,8	59,8	82,9	94,9	79,5	88,9
8	96,9	90,1	92,4	68,7	51,1	71,8	54,2	68,7	89,3	47,3	69,5
7	96,8	82,2	87,3	54,1	59,9	47,8	46,5	57,3	73,2	43,3	51,6
6	97,6	76,1	93,5	49,8	50,2	33,2	33,6	34,0	64,4	26,7	40,9
5	98,0	66,9	83,9	43,8	52,2	18,1	30,4	19,4	45,2	16,7	25,4
4	99,8	52,2	86,6	35,9	39,2	8,1	21,6	8,6	24,4	8,1	15,4
3	98,4	30,3	75,2	20,3	30,0	3,1	12,9	3,6	10,8	5,0	10,2
2	98,6	5,4	73,5	4,7	7,9	1,1	4,4	0,6	1,6	0,9	1,2
1	94,7	0,1	3,9	0,3	0,4	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,5

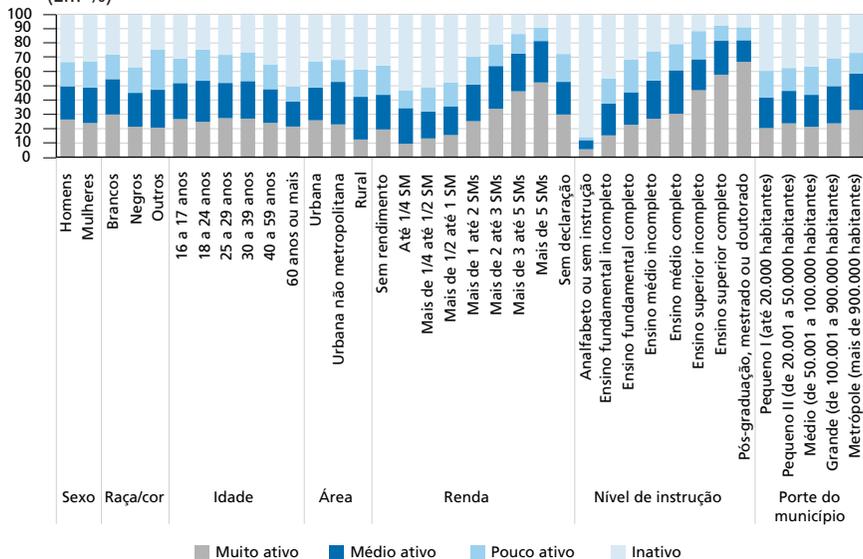
Fonte: Sistemas de Indicadores de Percepção Social (SIPS)/Ipea, 2013.

GRÁFICO A.1
Distribuição de indivíduos muito ativos em atividades culturais
(Em %)



Fonte: SIPS/Ipea, 2013.
Obs.: SM = salário mínimo.

GRÁFICO A.2
Ler jornais, revistas ou livros
(Em %)

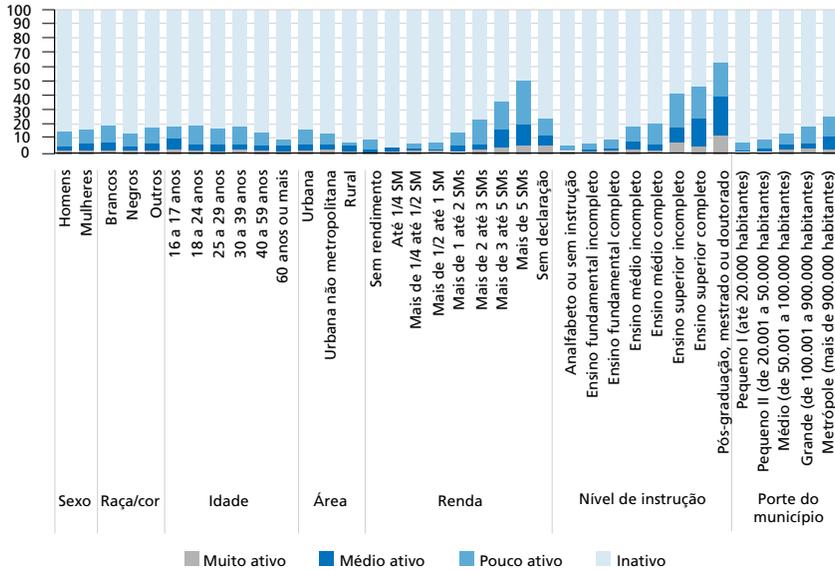


Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

GRÁFICO A.3

Ir ao teatro

(Em %)

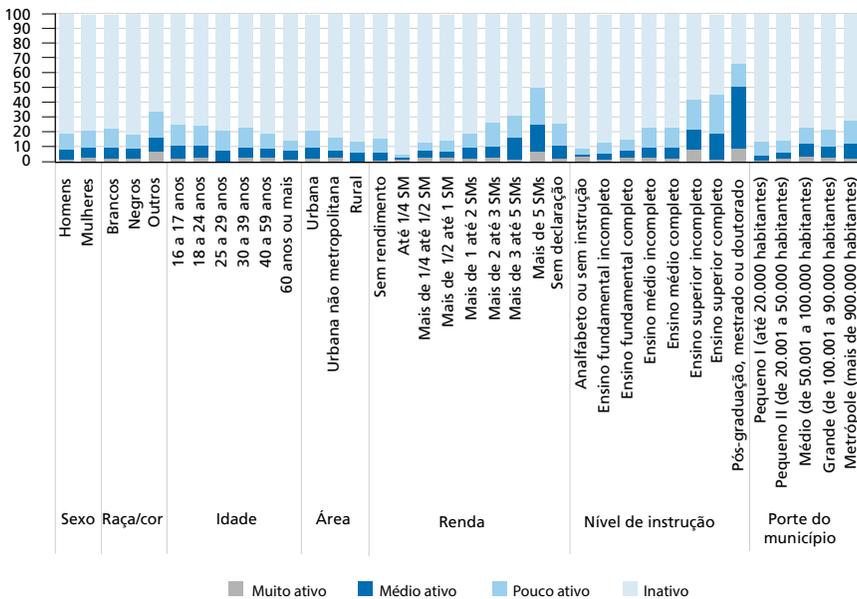


Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

GRÁFICO A.4

Ir aos centros culturais

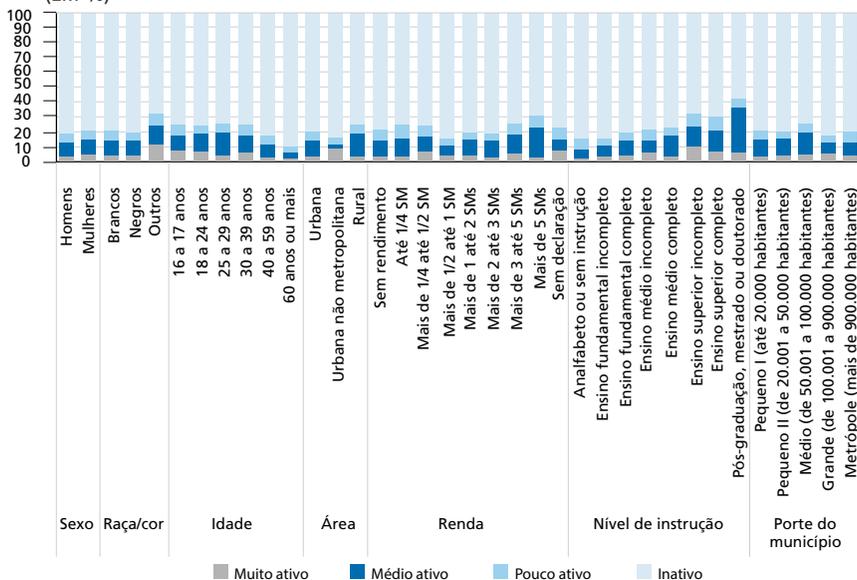
(Em %)



Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

GRÁFICO A.5

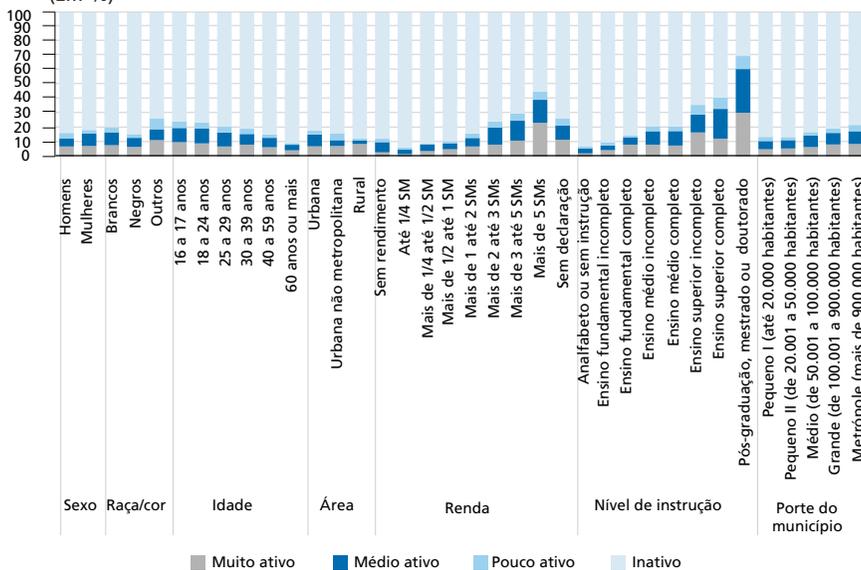
Ir ao circo
(Em %)



Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

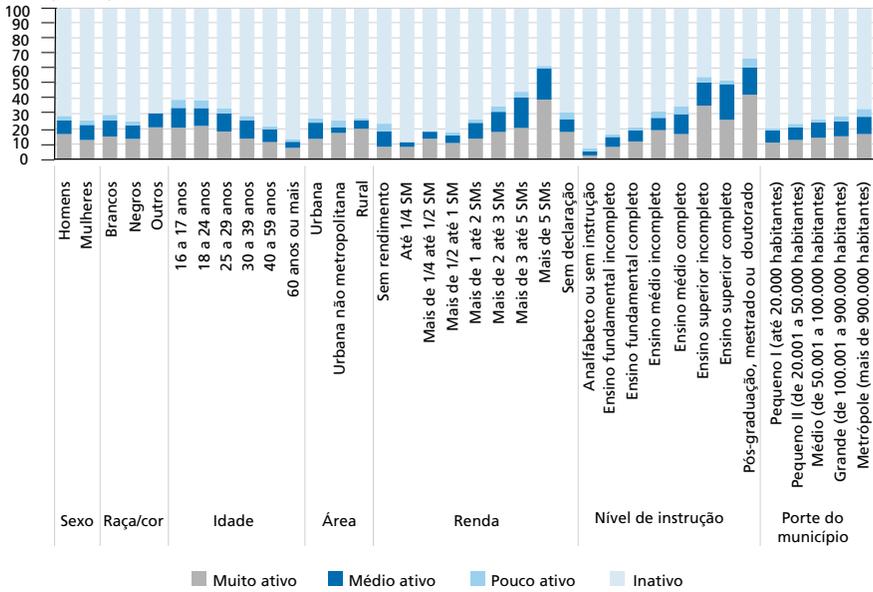
GRÁFICO A.6

Ir a espetáculos de dança
(Em %)



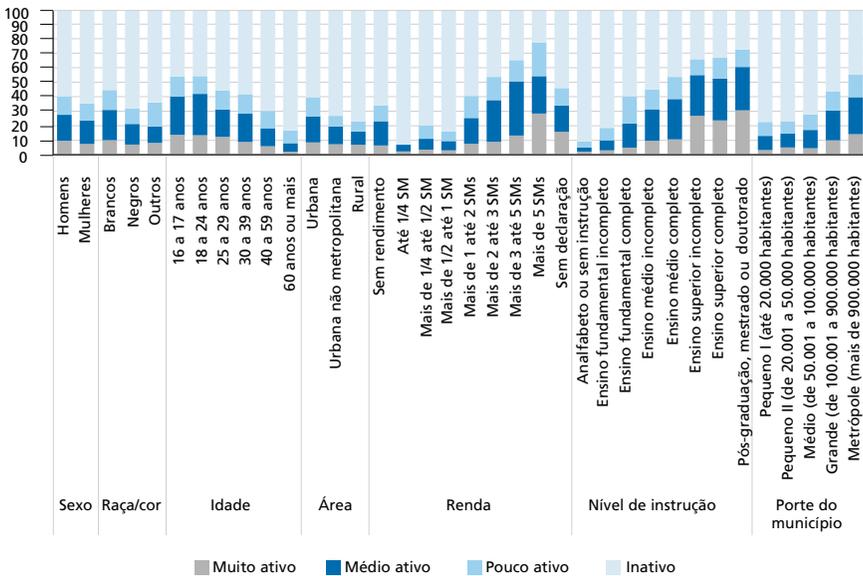
Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

GRÁFICO A.7
Ir a espetáculos de música
(Em %)



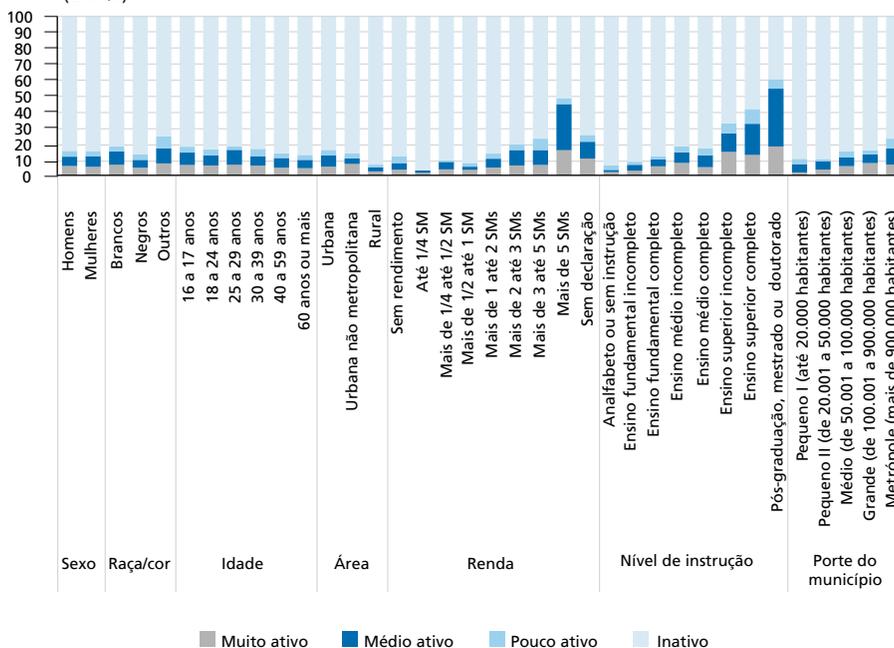
Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

GRÁFICO A.8
Ir ao cinema
(Em %)



Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

GRÁFICO A.9
Ir a museus
(Em %)



Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

TABELA A.2
Distribuição de indivíduos muito ativos em atividades culturais
(Em %)

Categorias selecionadas		Total de muito ativos culturais		
		Em quatro ou mais atividades	Em duas ou três atividades	Apenas em uma atividade
Sexo	Homens	6,60	32,53	60,87
	Mulheres	9,55	30,11	60,34
Raça/cor	Branco	8,91	29,34	61,75
	Negros	7,70	32,58	59,72
	Outros	12,50	33,33	54,17
Idade	16 a 17 anos	12,10	31,45	56,45
	18 a 24 anos	8,47	36,27	55,25
	25 a 29 anos	7,69	39,64	52,66
	30 a 39 anos	10,83	27,71	61,46
	40 a 59 anos	7,11	27,73	65,17
	60 anos ou mais	4,52	28,25	67,23

(Continua)

(Continuação)

Categorias selecionadas		Total de muito ativos culturais		
		Em quatro ou mais atividades	Em duas ou três atividades	Apenas em uma atividade
Área	Urbana	8,05	31,24	60,71
	Urbana não metropolitana	10,19	29,61	60,19
	Rural	7,55	33,96	58,49
Renda	Sem rendimento	3,45	23,56	72,99
	Até 1/4 do SM	9,09	27,27	63,64
	Mais de 1/4 até 1/2 SM	6,45	29,03	64,52
	Mais de 1/2 até 1 SM	5,16	29,37	65,48
	Mais de 1 até 2 SMs	6,35	29,70	63,96
	Mais de 2 até 3 SMs	5,53	31,34	63,13
	Mais de 3 até 5 SMs	9,35	34,58	56,07
	Mais de 5 SMs	22,08	36,36	41,56
	Sem declaração	16,39	37,82	45,80
Nível de instrução	Analfabeto ou sem instrução	12,50	18,75	68,75
	Ensino fundamental incompleto	5,24	24,35	70,42
	Ensino fundamental completo	7,14	30,00	62,86
	Ensino médio incompleto	9,20	31,60	59,20
	Ensino médio completo	5,92	30,09	63,98
	Ensino superior incompleto	23,21	37,50	39,29
	Ensino superior completo	7,95	45,03	47,02
	Pós-graduação, mestrado ou doutorado	25,00	46,43	28,57
Porte do município	Pequeno I (até 20.000 habitantes)	5,26	27,37	67,37
	Pequeno II (de 20.001 a 50.000 habitantes)	6,58	23,87	69,55
	Médio (de 50.001 a 100.000 habitantes)	7,33	32,00	60,67
	Grande (de 100.001 a 900.000 habitantes)	9,81	33,85	56,35
	Metrópole (mais de 900.000 habitantes)	9,30	33,42	57,29
Total		8,33	31,11	60,56

Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

AS PRÁTICAS DE LEITURA NO BRASIL

Frederico Augusto Barbosa da Silva¹

1 INTRODUÇÃO

A leitura é uma prática social que, historicamente, adquiriu muitas formas e é valorizada como uma das expressões mais evidentes da cultura erudita. Já foi coletiva ou ascética, e tendo adquirido fortes conotações individuais, possui funções práticas – como a leitura dos manuais de “como fazer?” –, configura ideias sobre processos de formação e serve como suporte a complexos métodos de aprendizado. Portanto, tem formas, usos e envolve disposições e experiências diferenciadas. Não se deve esquecer que uma parte dessa diversidade se relaciona com a palavra escrita, que, além de ter sua história própria, serve de moldura às práticas de leitura e aos seus significados sociais.

A escrita apresenta contribuições históricas de larga extensão: amplia os sistemas de comunicação; fixa formas de expressão cultural e memória coletiva; configura e produz funções sociais específicas; organiza princípios de identificação social; armazena conhecimentos práticos e mágicos; pressiona o imaginário ao prospectar e fixar modos de ordenar as representações do mundo, sejam técnicas ou criadoras; examina a progressão das formas de fazer em campos sociais variados (política, economia, literatura, arte, culinária, tecnologia etc.); e reorganiza maneiras de circulação e produção de ideias e crenças (imprensa diária, livros, revistas, panfletos, cordéis, folhetins, internet etc.). É por demais conhecido o papel da Bíblia, por exemplo, não apenas na formação e difusão de crenças, mas também na sedimentação de novos hábitos de pensamento, correntes doutrinárias, estruturas sociais e controles político-institucionais.² Devemos lembrar, ainda, da função desempenhada pelas literaturas nacionais nos processos de unificação linguística e cultural.

1. Técnico de planejamento e pesquisa na Diretoria de Estudos e Políticas Sociais (Disoc) do Ipea.
E-mail: <frederico.barbosa@ipea.gov.br>.

2. A pesquisa *Retratos da Leitura no Brasil* aponta a Bíblia como o gênero mais lido (45% dos leitores). Na versão apresentada em forma de livro, Moacir Scliar comenta que bíblia é um termo grego que significa livro e afirma que "pode ser lida de diferentes maneiras. Classicamente é considerada um texto religioso, um guia ético. Mas é também uma coletânea de esplêndidas histórias, que falam dos dramas básicos inerentes à condição humana, como é o caso do ciúme de Caim em relação a Abel" (Scliar, 2008, p. 34-35).

A leitura e o livro apresentam-se como fatos políticos básicos e estão ligados às variadas mídias de comunicação e do mundo digital, especialmente a internet. Essas tecnologias não apenas fazem os conteúdos circularem com muita rapidez, mas servem como novos suportes de leitura e instrumentos para arquivar e preservar textos.

Da mesma maneira, é conhecida a importância dos livros filosóficos, dos mercados literários, dos vendedores ambulantes, dos livreiros e da literatura clandestina na formação de orientações políticas nas revoluções modernas. A literatura também é apontada como um dos códices da produção de identidades nacionais, e isso expressa as funções políticas de homogeneização das línguas e os processos de unificação de identidades através do livro, da leitura e da literatura.

No entanto, a leitura está instalada em todos os momentos da produção cultural, desde o audiovisual até a informática. Como afirma Passeron (1995, p. 376),

nenhuma das outras competências culturais ou técnicas poderia hoje, em sua forma acabada, ser analfabeta. Para quem quer tirar daí o princípio de uma política, o primeiro serviço a prestar ao escrito – chave das outras maestrias culturais ou técnicas, e, portanto, da liberdade de cada um de escolher as vias e proveitos simbólicos que preferir – é não reduzir a leitura a uma só de suas funções, sobretudo a preferida.

A análise das desigualdades no acesso ao livro revela aspectos importantes das práticas de leitura.

Os atos de ler e escrever são fenômenos sociais interdependentes, embora relativamente autônomos. Essa autonomia se dá em diferentes direções, mas especialmente na história dos modos da escrita e suas variadas funções e nas modalidades de leitura.

A leitura se associa a diferentes disposições internalizadas e, portanto, se conecta com valores, crenças, interesses e institucionalidades. Dessa maneira, se presta a ser exercitada e mobilizada em diversas modalidades e interesses. É um terreno das práticas culturais onde são colocadas questões que podem ser encontradas em outros domínios.

As práticas de leitura se relacionam com o consumo de bens culturais em sentidos densos. Envolvem, como já foi dito, diferentes formas, suportes ou mídias que podem ser designadas como o espaço das materialidades – onde a escrita acontece – e que tem lógica e história próprias. Também estão indexadas a diferentes disposições (*habitus*) e modalidades diferenciadas (individual ou coletiva; em voz alta, em sussurros ou em silêncio; reflexiva ou utilitária; intensiva ou extensiva; linear ou em saltos etc.), que são históricas e apenas em parte condicionadas pelos limites oferecidos pelas materialidades.

Além disso, a leitura se oferece como medida de outras atividades, pretendendo-se universal, como pode-se perceber por meio de expressões como leitura dos movimentos, da dança, da música, da imagem, do filme etc. O que significaria ler práticas que não foram produzidas para serem lidas? Em primeiro lugar, significa impor limites, ou certa disposição à interpretação, pois supor que a dança, o teatro ou a pintura, por exemplo, representam textos ou narrativas que podem ser lidas implica em desprezo aos movimentos, à improvisação singular e às imagens como um modo particular de linguagem ou significação.

A escrita também atravessa as práticas sociais do cotidiano, sendo objetivada em diferentes formas (jornais, revistas, pasquins, folhetins, cordéis, livros, cartazes, bilhetes, bulas, meios digitais etc.) e com funções distintas. Ao se fazer compras, por exemplo, a escrita e o papel da leitura tornam-se evidentes: a presença de caixas com nomes de empresas, do produto, destinação; notas fiscais de compra assinadas como contrato entre comprador e vendedor; rótulos de composição e prazos de validade; os preços acima das gôndolas e para cada um dos produtos; processos de pagamento em dinheiro ou cartão de crédito etc.

Inúmeros são os suportes da leitura; e o livro é apenas um deles. Alguns o tem como modelo e outros, como podemos ver, não necessariamente. Como mídia ou materialidade também tem história própria e se insere nos contextos de práticas e consumos de formas variadas.

Os livros se associam a imagens, desenhos, grafismos, recortes, colagens e texturas diversas. Também veiculam diferentes formas narrativas que, por sua vez, estão ligadas, por um lado, à história da literatura – com suas cadeias de estilos e gêneros – e, por outro, a estratégias autorais ou mercadológicas. Neste último caso, a intenção é atingir, com maior ou menor grau de acessibilidade, certos públicos que variam em idade, sexo, capacidades, interesses, níveis de escolaridade ou rendimento.

A leitura e a escrita são objetos de valorização e de crenças muito fortes e a elas se associam políticas de alfabetização e letramento. Alfabetização, analfabetismo, *illettrisme*,³ alfabetismo, letramento são léxicos que recobrem diferentes conceitos e, por desdobramento, práticas institucionais.

O conceito de letramento tem dimensões diversas. A cognitiva remete às habilidades para a compreensão e produção de textos escritos. A social, educacional e pedagógica diz respeito às habilidades de leitura e escrita de crianças, jovens e adultos no contexto de

3. O sociólogo francês Lahire (2005) analisou, no final da década de 1970, a invenção do *illettrisme* como parte de uma retórica pública. Ele mostra como o conceito é parte de um fenômeno sociolinguístico mais amplo, que não é transparente e tem precária operacionalidade teórica e pedagógica em função dos efeitos de consenso idealizado. Na verdade, os sociólogos da educação já haviam discutido as dificuldades em se estabelecer relações fortes e precisas entre discursos pedagógicos e educacionais que idealizariam certos aprendizados e os processos de internalização de disposições adequadas correspondentes pelos atores sociais. Pressupor o interesse universal na escrita e na leitura seria uma atitude etnocêntrica ou sociocêntrica.

práticas sociais que envolvem diferentes usos da escrita. Sendo assim, em ambos os casos, letramento significa algo mais amplo que o aprendizado de tecnologias relacionadas à escrita, ou seja, ao uso do sistema alfabético como sistema de representação.⁴

A visão predominante do letramento autônomo está orientada a uma disposição para a avaliação e direcionada aos resultados, o que impõe às instituições educacionais a obrigação de obter um bom desempenho. Entretanto, pouco se sabe sobre as causas e situações responsáveis por comportamentos de sucesso e fracasso, especialmente a partir dos sistemas culturais, ideológicos, de valores e de interesses das populações em relação à leitura e à escrita. As diferenças entre os grupos no acesso aos valores atribuídos às práticas em questão e em relação ao uso das mesmas podem ter desdobramentos na aquisição de tecnologias da escrita, nos processos de letramento e também nas estratégias pedagógicas, nos focos de interesse e nos currículos. Esse conjunto de práticas diferenciais se relacionam e criam efeitos de legitimidade, isto é, produzem os valores que atravessam as percepções simbólicas que se tem a respeito da leitura.

2 COMO E O QUE ANALISAR: EFEITOS DE LEGITIMIDADE DO LIVRO

A análise sociológica da leitura deve observar não apenas todos os leitores – pequenos ou grandes, esporádicos ou regulares –, mas o amplo espectro de personagens que gravitam em torno da produção e circulação do escrito. O campo social que estrutura suas práticas conecta editores, livreiros, escritores, empresários e trabalhadores do setor, professores, bibliotecários, pesquisadores, consumidores e leitores. A leitura e o livro, mas especialmente as suas relações, oferecem enigmas a serem decifrados. Talvez as questões mais interessantes sejam saber como se representa a leitura, quais práticas estão a ela relacionadas e qual o lugar do livro nas representações sociais, na percepção e no próprio ato de ler.

Esta pesquisa a respeito das percepções e práticas culturais tangencia tais questões, mas tem a expectativa de oferecer subsídios aos gestores públicos (federais, estaduais, distritais e municipais) sobre o que produz um leitor.

Contemporaneamente, a escrita e a leitura permeiam todas as práticas, desde a pesquisa científica até as rotinas mais triviais do cotidiano, inclusive os momentos de lazer. Mesmo sendo realizada em formas heterogêneas e mobilizando recursos técnicos e simbólicos que são desigualmente distribuídos, a leitura é um instrumento que configura os mais variados afazeres privados e públicos, para a diversão ou exercícios profissionais, para documentar processos burocráticos ou para expressão de formas de intimidade.

4. Para Soares (2010, p. 60) "(...) o letramento – a palavra e o conceito – surgiu entre nós [no Brasil] no campo do ensino da língua escrita, quer no ensino para adultos, quer para crianças. Não foram, pois, as perspectivas antropológica e histórica que introduziram a palavra e o conceito entre nós. Até agora, essas perspectivas, a antropológica e a histórica, são apenas incipientes, na pesquisa e nos estudos, no Brasil; começam apenas a ser assumidas, sobretudo como decorrência da questão, posta recentemente, de introdução da escrita em grupos indígenas remanescentes no território brasileiro".

O quadro interpretativo dessas análises deve constatar o progresso do alfabetismo como um meio de legitimidade cultural. A leitura está presente em todos os aspectos da vida social, mesmo que seja usada de maneira desigual em seus recursos e que se apresente com funções diferenciadas. Há as literárias e as utilitárias; e há também leitores rápidos, concentrados e intensivos e outros de leitura flutuante, voltados para significados técnicos e da ordem do cotidiano.

A leitura será analisada aqui do ponto de vista de uma sociologia da desigualdade, enfatizando as formas de acesso e de uso da mesma. A ideia de desigualdades de acesso se liga a uma percepção das diferenças na capacidade de leitura, e também a modos distintos de se constituir como leitor.

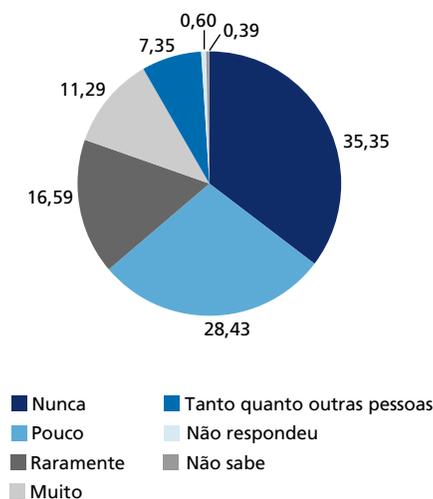
As legitimidades culturais ligadas à leitura, ao dividirem o mundo em escalas de distanciamento e proximidade da leitura cultivada, produzem a percepção de que há grandes e competentes leitores em contraposição aos que mal leem. Aceitamos que esta crença coletiva não dá conta da gama de possibilidades e formas de engajamento e relacionamento com o mundo da escrita.

Como se pode ver no gráfico 1, constatou-se que há um número significativo de pessoas que se percebem como “grandes” leitores (11,29%) e 7,35% acreditam que leem tanto quanto outras pessoas. Entretanto, 35,35% são leitores nulos, 16,59% dizem raramente ler e 28,43% leem pouco. Assim, grande parte dos entrevistados se considera não leitor (35%) ou leitor pouco intensivo (45%).

GRÁFICO 1

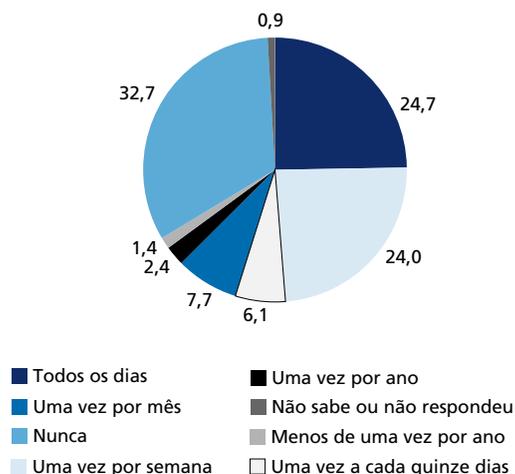
Distribuição das opiniões quanto às práticas próprias de leitura

(Em %)



No entanto, ao serem perguntados por leituras de periódicos (jornais e revistas) e livros simultaneamente, a situação mostrou-se bastante diferenciada, como se vê no gráfico 2. Neste podemos ver que 24,7% dos entrevistados leem jornais, revistas ou livros todos os dias e 24% deles o faz uma vez por semana.

GRÁFICO 2
Com que frequência lê jornais, revistas ou livros
(Em %)



Fonte: SIPS/lpea, 2014.

Essas diferenças nas respostas se devem, em parte, a efeitos de legitimidade. A leitura é, em geral, associada aos livros. Quando perguntados sobre a frequência dessa prática em suportes específicos, os entrevistados revelaram que, embora se considerem leitores de baixa intensidade, são, entretanto, assíduos.

Como dissemos um pouco antes, as formas de leitura são variadas, mas situadas em escalas de valor socialmente legítimas: ler jornais e revistas não entrou na ponderação dos entrevistados a respeito de qualidade, intensidade e capacidade de leitura própria.

Essa escala de legitimidade une as observações empíricas em um quadro de conjunto: os brasileiros são leitores habituais, mas percebem a leitura como uma prática relacionada a um meio específico: os livros. Entretanto, ela é polimorfa (Passeron, 1995) e deve ser reconhecida como tal.

3 AS REDES DE SOCIABILIDADE NO ACESSO A LIVROS E A NOVAS TECNOLOGIAS

As políticas de democratização cultural muitas vezes investem em projetos que focam no aumento do acesso aos livros, acreditando que isso bastaria para

que um público que está à margem desenvolvesse o hábito da leitura intensiva. Evidentemente, a ampliação da leitura não é um efeito da oferta de bens, especialmente dos livros, já que ela decorre de um processo formativo e da internalização de disposições duradouras.

O sistema educacional – além da família – é um dos instrumentos mais poderosos para a socialização e o aprendizado dos recursos técnicos socialmente disponíveis para a produção de leitores e consumidores de livros. Entretanto, outros meios configuram a possibilidade de acesso a estes.

Entre os recursos sociais para se obter livros estão as redes de amizade, de parentesco e de proximidade. A formação dessas redes demonstra que as representações do leitor como um consumidor individual e proprietário é imprecisa. O leitor está imerso em redes de trocas, onde o livro circula e consolida relações de reciprocidade.

Sem dúvida, a se julgar pelas respostas das entrevistas, 38,8% dos livros são obtidos nessas redes de sociabilidade. Esse número é bem superior aos 18,7% que são comprados em livrarias. Outra parte, 18,45%, representa aqueles que são dados como presente por amigos, parentes e pessoas conhecidas. Assim, dar e receber constitui-se em uma obrigação moral que amplia as redes de sociabilidade das trocas por empréstimo, e esse processo não envolve apenas livros.

As bibliotecas aparecem como importante meio de acesso aos livros, com os empréstimos representando 12,5% do acesso total, número não muito superior ao obtido através de *downloads* (3,19%) ou de compras (1,35%) pela internet.

Alguns autores lembram que a biblioteca pública tem sua frequência em função da escola, e seus principais objetivos vêm a ser a pesquisa e o estudo. Outros apontam a ausência relativa de bibliotecas como um dos fatores para o baixo interesse pela leitura e a pouca valorização do livro. A incapacidade de dialogar com as necessidades das comunidades e de atuar na animação cultural local tem limitado o alcance das bibliotecas, tendência que, evidentemente, deve ser relacionada aos poucos recursos em geral atribuídos a essas instituições de caráter público (Cunha, 2008).

De fato, em que pesem os esforços governamentais para “zerar” o número de municípios sem bibliotecas, existe um consenso de que seus papéis, funções e qualificações devem ser, mais do que repensados, objetos de intensivas ações por parte do poder público e das comunidades locais. Os municípios de menor porte, como se verá a seguir, têm a maior porcentagem de não leitores (50,4%) e a menor frequência de leitores (29,5% leu entre um e três livros no ano).

TABELA 1
Como acessa livros?
 (Em %)

1A – Primeira opção

Resposta	
Emprestados de amigos, parentes ou pessoas conhecidas	38,88
Compra em livrarias	18,69
Dados por amigos, parentes ou pessoas conhecidas	18,45
Emprestados de bibliotecas	12,51
Não tem acesso	4,10
Baixa gratuitamente (<i>download</i>) da internet	3,19
Não respondeu	1,99
Compra na internet	1,35
Não sabe	0,84
Total	100,00

1B – Segunda opção

Resposta	
Emprestados de amigos, parentes ou pessoas conhecidas	21,83
Dados por amigos, parentes ou pessoas conhecidas	26,69
Emprestados de bibliotecas	12,63
Não respondeu	11,79
Compra em livrarias	8,92
Não tem acesso	7,69
Baixa gratuitamente (<i>download</i>) da internet	4,02
Não sabe	3,59
Compra na internet	2,83
Total	100,00

1C – Terceira opção

Resposta	
Emprestados de bibliotecas	15,82
Não tem acesso	13,19
Não sabe	13,11
Não respondeu	13,03
Dados por amigos, parentes ou pessoas conhecidas	12,91
Compra em livrarias	12,71
Emprestados de amigos, parentes ou pessoas conhecidas	9,96
Baixa gratuitamente (<i>download</i>) da internet	5,90
Compra na internet	3,39
Total	100,00

Nos últimos anos, tem-se entoado o mantra das três dimensões da cultura: *i)* simbólica; *ii)* cidadã; e *iii)* antropológica. Uma política do livro e da leitura sintetiza todas as três. A democratização cultural envolve o acesso aos bens culturais, especialmente ao livro em seu suporte em papel – ou em outra forma, inclusive digital –, a formação de leitores capazes de usos complexos da leitura, inclusive na sua dimensão cidadã, isto é, no quadro do ideário moderno, de construção da opinião própria para a participação política e, finalmente, na dimensão de elaboração de disposições para o manejo intensivo de certas formas e técnicas.

Muitos lembram que a leitura é uma atividade ascética e rara, tanto quanto a disposição de leitura intensiva (Passeron, 1995a, p. 377). O sentido antropológico escapa, pelo menos parcialmente, aqui. A imagem de homens e mulheres como indivíduos autônomos, ligados a processos de autoformação e autoaperfeiçoamento contínuo (o perfeccionismo de Rousseau) invadiu as imagens do letramento e, por efeito espelho, as críticas ao iletrismo.

Entretanto, estas são imagens antropológicas, a que se lança mão em certas sociedades modernas contemporâneas, enunciando o que é o ser humano (indivíduo da espécie) e, em nome destas imagens, derivam-se modos de agir para democratizar comportamentos e bens atingindo o potencial deste ser. No entanto, sociedades não letradas, classes, grupos e camadas sociais que não dão importância ou não atribuem as mesmas funções e escalas valorativas à atividade de leitura dos livros podem ser descritos nos quadros da cultura.

Em sentido antropológico, ou sociológico, haveria muitas formas de se lidar com a leitura e as diversas imagens do que seria um indivíduo autônomo. As consequências, em termos do comportamento das políticas culturais, seriam diferenciadas.

A distinção entre acesso ao bem e à posse de capacidades, de instrumentos cognitivos e técnicos para recepção e interpretação de significados, deve lembrar-nos de organizar a ação pública simultaneamente na direção não apenas da acessibilidade material, ao livro ou a outros suportes, mas também da socialização das disposições de leitura intensa e ininterrupta.⁵

A ideia de aumento dos meios direcionados ao universo dos excluídos é resultado dos efeitos simbólicos e políticos de uma certa imagem antropológica. Tão potente quanto esta imagem é a noção de que a política pública deve tratar uma disposição cultural como um bem econômico.

Todavia, ter um livro não implica ter também a disposição de leitura, muito menos significa corresponder às imagens do leitor ideal, isto é, intensivo,

5. A leitura é algo complexo que envolve atividades cognitivas que devem ser igualmente valorizadas: reconhecer signos; identificar itens gramaticais e lexicais; classificar e organizar palavras e ideias; selecionar e hierarquizar ideias; relacionar informações intra e extratextuais; inferir, elaborar hipóteses, ajustar estratégias de compreensão; focalizar; variar ritmos etc.

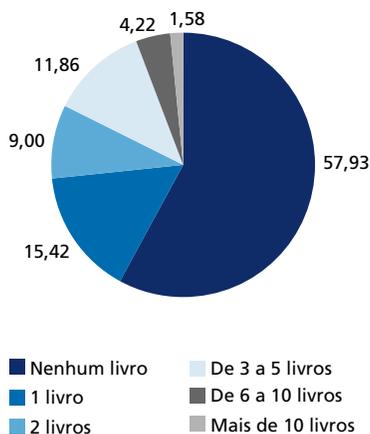
concentrado, disciplinado e solitário. Insistimos em dizer que as práticas da leitura são polimórficas.

4 O LIVRO: BEM SIMBÓLICO

Seguindo a ideia de medição das quantidades e das distribuições – afinal, a lei de oferta e procura colonizou nosso imaginário –, pode-se aferir o problema da democratização, em especial pela medida da diferença dos bens oferecidos, sua posse provisória e a produção de atos relacionados ao uso “simbólico” daqueles bens (isto é, a leitura).

O conjunto de indivíduos que não possuem acesso ao livro é imenso: 58% dos brasileiros não compraram nenhum livro no último ano. Felizmente, 42% adquiriram pelo menos um. Entre estes 15% compraram um, 9% dois, e 11,86% de três a cinco livros, conforme o gráfico 3.

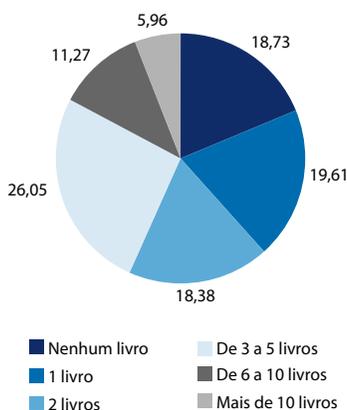
GRÁFICO 3
Número de livros comprados no último ano
(Em %)



Fonte: SIPS/lpea, 2013.

No que diz respeito ao comportamento de leitura, os dados mostram que, mesmo sem uma alta compra de livros, o número de leitores nulos é inferior aos 57,9% que não compraram, sendo que apenas 18,7% dos entrevistados não leu nenhum livro no último ano. Diante dos 15,4% que compraram, 19,6% leram pelo menos um livro no último ano. Os níveis de leitura são sistematicamente maiores em relação aos de compra.

GRÁFICO 4
Número de livros lidos no último ano
(Em %)



Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

Portanto, as distribuições e as práticas funcionam através de circuitos que devem ser mais bem explorados tanto analítica quanto, talvez, politicamente. Qualquer das duas dimensões exigirá imaginação e formas de pesquisa-ação diferenciadas. Já se observou que os empréstimos entre amigos ancoram a circulação dos livros e que as redes de sociabilidade e proximidade são muito importantes no acesso a estes, seguidos pelas compras em livrarias e pelos empréstimos em bibliotecas.

É pouco razoável imaginar que a ampliação da oferta de bibliotecas e de livros terá como efeito mecânico o aumento da leitura ou do número de leitores nas classes populares. As disposições para a prática e as formas de leitura exigem investimentos de tempo e interesse que não se alteram apenas com as mudanças de oferta. Isso não quer dizer que ações no campo de qualificação de bibliotecas e uma maior produção editorial não sejam importantes, mas implica em dizer que os objetivos são compostos e possuem escalas de priorizações e metas diferenciadas.

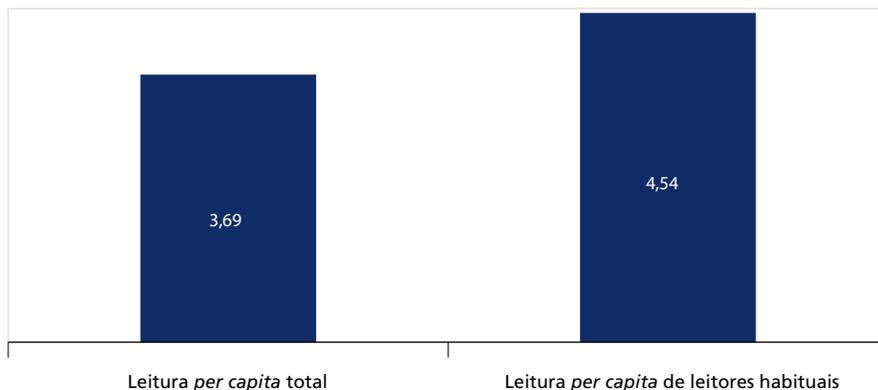
Ao lado das questões relacionadas à formação e à internalização de instrumentos de decodificação da leitura, de produção de valores exigidos pelo pleno uso das atividades de interpretação – e, portanto, das orientações simbólicas –, surge também o problema da construção de redes de produção social e institucional de condições da leitura e da circulação de valores ligados a ela.

Evidentemente, há um interlocutor oculto transitando por aqui: existem leitores intensivos, especializados, distraídos, não leitores etc. Ou seja, é preciso reconhecer as figuras múltiplas e polimorfas do leitor para estabelecer estratégias de democratização das práticas de leitura (não apenas da sua valorização, do acesso ao livro ou da oferta e distribuição de meios) admitindo os múltiplos interesses e apoiando neles o desenvolvimento de possibilidades de ação.

Não se pode dizer que as cifras de leitura são moderadas, a não ser que se use algum padrão normativo para uma comparação, ou seja, cifras de outras situações sociais que se refiram, em primeiro lugar, às nossas ideias de leitor intensivo ou metas a alcançar.

O gráfico 5 apresenta as cifras de leitura anual. Considerando os leitores nulos a cifra é de 3,7 livros ao ano, desconsiderando-os, é de 4,5.

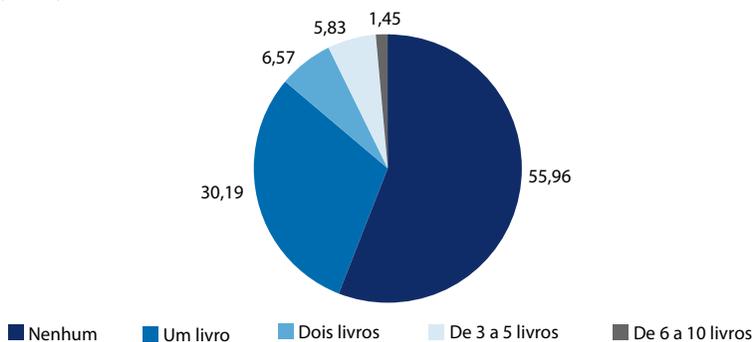
GRÁFICO 5
Nível de leitura anual



Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

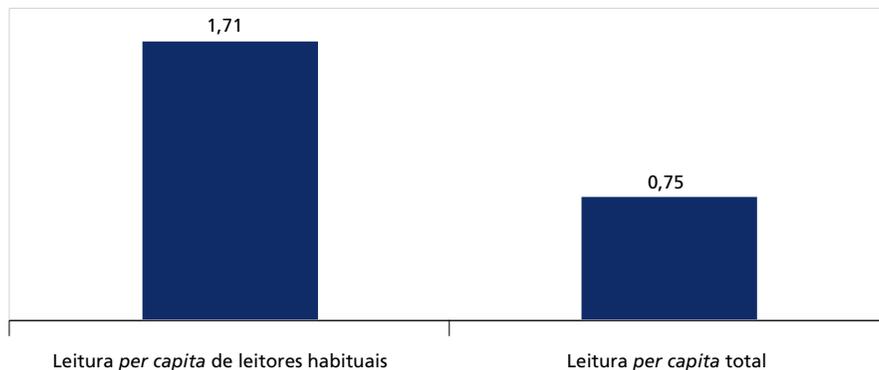
O gráfico 6 incita a uma longa discussão. Quando perguntados a respeito da leitura no último mês, 56% dos entrevistados disseram não ter lido algum livro e 30% leram apenas um. A leitura *per capita* mensal foi de 1,71 livros entre os leitores habituais e 0,75, se considerados os nulos.

GRÁFICO 6
Número de livros lidos no último mês
(Em %)



Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

GRÁFICO 7
Nível de leitura mensal



Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

É difícil imaginar que se possa ter a lembrança exata de qual foi o número de livros lidos em longo prazo.⁶ A resposta a essa pergunta provavelmente recorrerá à imaginação, e pode vir da reação a um estímulo inusitado e das expectativas geradas, ou seja, em muitos casos é um efeito da própria entrevista.

Há uma diferença significativa entre as respostas para a leitura anual e mensal *per capita*. Elas são relativamente mais precisas quando considerados os não leitores (20,4%) e a variação é muito maior para o universo dos leitores mais habituais (37,6%). O volume é superestimado quando pergunta-se aos entrevistados sobre períodos mais longos.⁷

Ao se fazer um ajuste simples nas respostas para as quantidades de leitura anual e mensal, pode-se dizer que os leitores habituais leem, em média, um livro a cada dois meses e meio, e que nesse grupo, somado ao dos que não leem, a média cai para um a cada cinco meses.

A questão a respeito da leitura no último mês – uma variação seria perguntar sobre os últimos três meses – pode captar o efeito, já apontado, de sazonalidade da leitura, e também permite colocar interrogações a respeito das suas qualidades. Quem lê um livro por mês, lê o quê? Dos entrevistados, 6,6% disseram ler dois livros e 5,8% afirmaram ter lido entre três e cinco. Pode-se indagar, então, sobre os tipos de livros que leram, quais seus interesses e objetivos.

6. Cerca de 10% dos entrevistados não responderam ou souberam responder à questão.

7. Esta superestimação é resultado dos efeitos e expectativas geradas pela própria entrevista. As perguntas a respeito de práticas valorizadas tendem a estimular um ajuste da resposta do entrevistado ao que julga ser a resposta correta para o entrevistador.

Não conseguiremos responder a todas estas questões, que, por sinal, estão relacionadas ao padrão de oferta e às preferências por gênero de leitura, mas é possível descrever o perfil socioeconômico dos leitores. É o que faremos a seguir.⁸

5 DISTRIBUIÇÕES SOCIOECONÔMICAS

Sabemos dos investimentos que o livro suscita no que diz respeito a trocas simbólicas, sociabilidades, dinheiro e tempo livre. Alguns elementos de contexto social, e outros tantos componentes históricos, oferecem um quadro interpretativo para o lugar mitigado da leitura, do livro e da biblioteca na hierarquia de bens e valores socialmente cultivados. Não vamos repetir essa história, mas apenas lembrar o alcance ainda restrito da escola na sociedade brasileira (mesmo com as mudanças rápidas das últimas décadas), da permanência do analfabetismo, das dificuldades de se consolidar a biblioteca como instituição universal e de qualidade.

O comportamento das taxas de escolarização e alfabetização reflete, em parte, o contexto institucional das últimas décadas no campo educacional e os desafios envolvidos na expansão das práticas de leitura e do letramento.

A escolarização e o aumento de capacidade de leitura têm valor em si, mas também têm consequências sociais imprevistas ligadas ao acesso a bens, tecnologias e informações, bem como à configuração de disposições relacionadas a formas de distinção social, demandas por serviços, empregos e rearranjos dos espaços institucionais e sociais das cidades.

Os gráficos 8 e 9 sintetizam e permitem a visualização do aumento significativo das taxas de escolarização em qualquer faixa etária. Elas correspondiam a 5,2 anos de estudo no início da década de 1990 e em 2012 pulou para quase 8 anos (dados completos na tabela A.1 do apêndice).

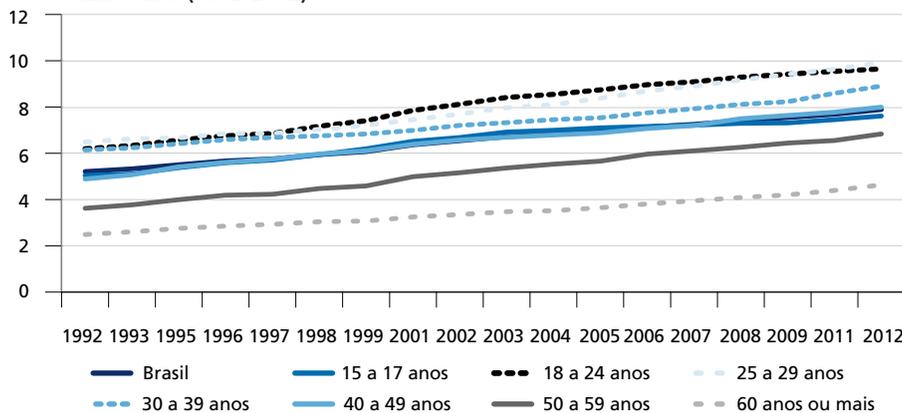
As taxas de analfabetismo caíram de 17,2% para 8,7%. Embora sejam declinantes, representam um conjunto de aproximadamente 14 milhões de pessoas. Os desafios ainda são imensos. Na região Nordeste a taxa ainda é de 17,4%, na área rural é de 21% e entre os negros, de 11,7%.

O conceito de analfabetismo aqui utilizado é bastante restritivo: considera-se alfabetizada a pessoa capaz de ler e escrever textos muito simples, como um bilhete. Ainda assim, o conceito permite medir as condições sociais e culturais de um número significativo de pessoas, relacionar o fenômeno com as dinâmicas da exclusão e das desigualdades (de oportunidades, de acesso a prestações públicas e a capacidades).

8. Ver *O tempo livre dos brasileiros*, de Frederico Augusto Barbosa da Silva. Neste livro se discute o fato de que os grupos sociais desenvolvem atitudes orientadas para valores muito diferenciados, alguns de recusa mais ou menos explícita de práticas consideradas socialmente legítimas a exemplo da leitura.

GRÁFICO 8

Brasil e Grandes Regiões: média de anos de estudos de instrução formal, por faixa etária (1992-2012)



Elaboração do autor.

Obs.: 1. A Pesquisa Nacional por Amostragem Domiciliar (PNAD) não foi realizada em 1994, 2000 e 2010.

2. A partir de 2004, a PNAD passa a contemplar a população rural de Rondônia, Acre, Amazonas, Roraima, Pará e Amapá.

3. População de 15 anos ou mais.

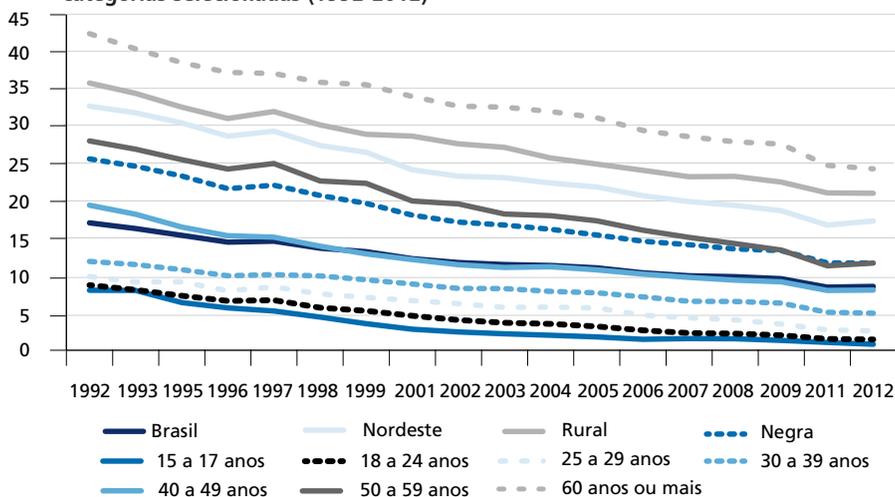
O maior número de analfabetos encontra-se na região Nordeste, nos menores municípios e entre a população idosa. Ver o gráfico 9 (e a tabela A.2 do apêndice), para aferir a tendência de queda e a composição do analfabetismo.⁹

O analfabetismo é bastante significativo entre a população idosa, chegando a 24,4% para pessoas acima dos 65 anos. Todavia, por contraste, a porcentagem daqueles que concluíram o ensino superior representa 12% da população (tabela A.3 do apêndice).

Finalmente, devemos nos lembrar, ainda que de forma lacônica, das dificuldades da biblioteca como instituição em estreita interação com seus contextos. Mesmo com os esforços para enfrentar o desafio de haver pelo menos uma biblioteca em cada município brasileiro, é evidente que essas instituições enfrentam muitos problemas ao tentar oferecerem serviços à altura das necessidades da população.

9. O conceito de letramento indica as capacidades de inserção do usuário da língua em processos cotidianos de leitura e escrita. Nestes casos, os processos culturais e pedagógicos não podem ser improvisados, descontínuos e realizados sem treinamento adequado dos professores. O populismo cultural neste campo é sinônimo de precarização. Reduzir os descritores quantitativos do analfabetismo não implica em maior igualdade e equidade nas distribuições de capacidades. Além disso, ler envolve processos sociais e cognitivos complexos: onde e como se lê; com que objetivos; domínio sobre os temas; organização textual; e reconhecimento dos gêneros textuais, dos vocabulários e dos recursos linguísticos utilizados. As dificuldades da leitura decorrem das fragilidades dos processos de aprendizagem.

GRÁFICO 9
 Brasil e Grandes Regiões: taxa de analfabetismo, segundo
 categorias selecionadas (1992-2012)



Elaboração do autor.

Obs.: 1. A PNAD não foi realizada em 1994, 2000 e 2010.

2. Raça negra é composta de pretos e pardos.

3. A partir de 2004 a PNAD passa a contemplar a população rural de Rondônia, Acre, Amazonas, Roraima, Pará e Amapá.

4. População de 15 anos ou mais.

Suaiden (2015) chama a atenção para algumas das dificuldades enfrentadas para o desenvolvimento das escolas públicas:

a) falta de planejamento integrado e de colaboração entre bibliotecas, o que impede um melhor rendimento de recursos existentes; b) falta de conscientização dos governantes municipais quanto à importância que a biblioteca pública pode ter para o desenvolvimento sociocultural da comunidade; c) carência de recursos financeiros; d) carência de recursos humanos. Do total existente de bibliotecários poucos trabalham em bibliotecas públicas. A maioria se encontra trabalhando nas bibliotecas do Rio de Janeiro e São Paulo.

Chamamos a atenção para o fato de que, mesmo com o grande número de bibliotecas escolares – que têm formas organizacionais e funções relacionadas às necessidades da escolarização, portanto, diversas das bibliotecas públicas –, ainda existem grandes desafios em termos de recursos financeiros, humanos e conceituais.

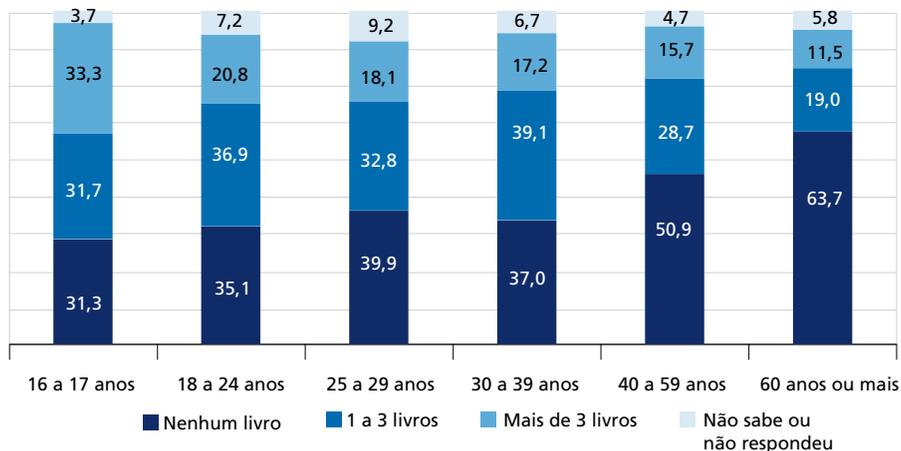
Vale ressaltar que os anos escolares são aqueles que apresentam a maior intensidade de leitura, que diminui com a saída da escola. A hipótese é que, sendo colocada como obrigação pela escola, ela organiza as práticas de leitura neste período, mas não forma as disposições duráveis próprias de um leitor intensivo permanente, já que seu volume cai com o aumento da idade.

Apenas 31,3% dos jovens entre 16 e 17 anos não leram pelo menos um livro no ano, mas o número de não-leitores cresce conforme a idade (gráfico 10). A porcentagem de não leitores entre os 40 e 59 anos é de 50,9% e acima dos 60 anos é de 63,7%.

A eventual sobrecarga de trabalho, outras atividades rotineiras e o cansaço contribuem para que os adultos leiam menos, mas as disposições internalizadas – em geral, negativas quanto ao valor da leitura – e a ausência de ações sistemáticas e intensivas para apoiar as diversas formas de leitura, colaboram para que as preferências no uso do tempo livre sejam direcionadas a outras atividades (Silva, 2014). A alegação de falta de tempo deve ser percebida, também, pelo desinteresse e pela pouca importância atribuída à leitura, que, além disso, é muitas vezes considerada como uma atividade ligada não ao prazer, mas ao trabalho e às atividades escolares.

Uma parte significativa dos brasileiros (45,3%) não teve contato com livros em 2013. Esse número é mais elevado entre os mais velhos (acima dos 40 anos), os de rendimento mais baixo e menor nível de instrução – 84% entre os analfabetos e 59% entre aqueles com ensino fundamental incompleto e os moradores dos menores municípios.

GRÁFICO 10
Número de livros lidos no ano anterior por idade
(Em %)



Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

Embora a compra tenha sido apontada como a segunda opção mais frequente de acesso aos livros, 68,7% dos entrevistados não compraram os que leram no último ano. Entre os homens 70%, e entre as mulheres 67,8% não haviam comprado nenhum livro no ano da pesquisa.

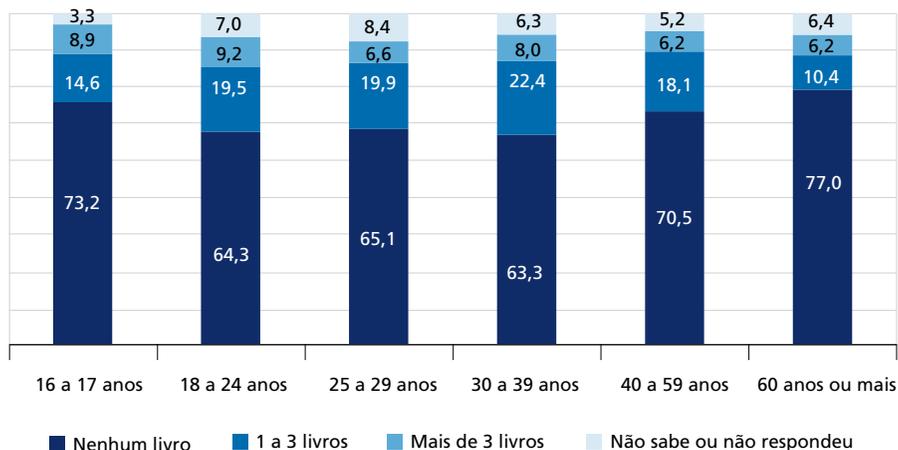
Em municípios de menor porte, a porcentagem de pessoas na população que não comprou livros é mais alta (77,4%) que a de municípios maiores. A porcentagem mais elevada de população que compra livros está entre as pessoas de maior rendimento – mais que três salários mínimos (SMs) – e ensino superior completo (tabela A.5 do apêndice).

Os menos propensos a comprar livros são os jovens de 16 e 17 anos, os adultos com mais de 40 anos (entre eles, 77% acima dos 65 anos). Nas zonas rurais, 77% dizem não ter comprado livro, como se pode verificar no gráfico 11.

GRÁFICO 11

Número de livros comprados entre os lidos por idade

(Em %)

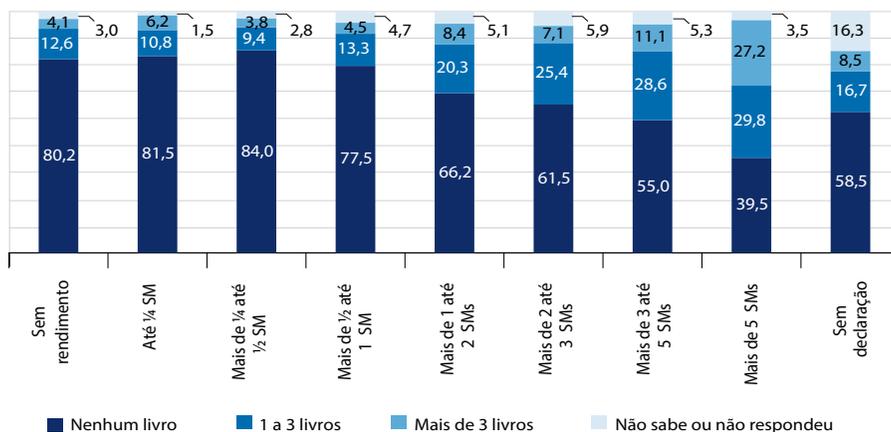


Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

A porcentagem dos que não compraram é maior entre os sem rendimento (80,2%); os que ganham até um quarto do salário mínimo (SM) (81,5%); os que ganham mais de um quarto até meio SM (84,0%); os analfabetos ou sem instrução (88,5%); e os com ensino fundamental incompleto (80,8%).

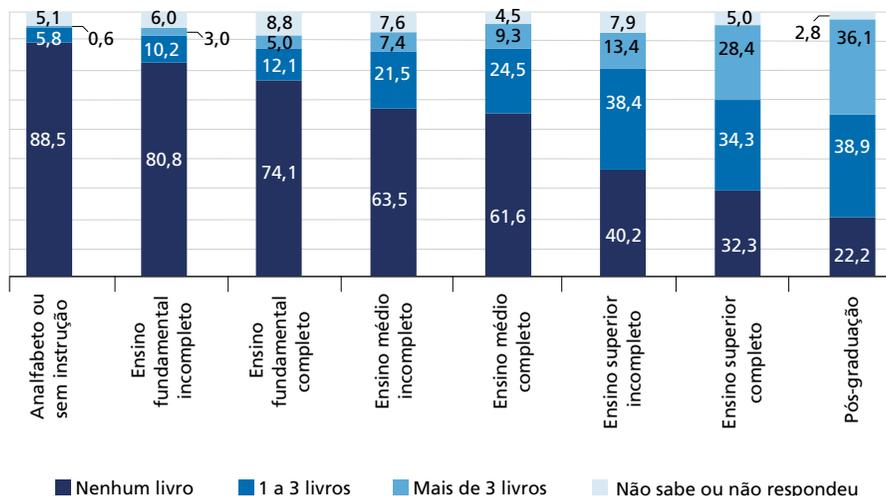
Entre os que estão cursando o ensino superior – que implica em maior atividade de leitura e compra de livros –, apenas 40,2% não compraram. Interessante é que, neste grupo, 38,4% comprou de um a três entre os lidos e 13,4% compraram mais de três. Essa última porcentagem torna-se mais que o dobro entre os que têm ensino superior completo (28,4%) e chega a 36% entre os de maior escolaridade. Há um número significativo nesses grupos de maior escolaridade que não compraram livros: 22,2% entre aqueles com pós, 32,3% entre os que têm superior completo e 40,2% entre os com ensino superior incompleto.

GRÁFICO 12
Número de livros comprados entre os lidos por renda
 (Em %)



Fonte: SIPS/Ipea, 2014.
 Obs.: SM – salário mínimo.

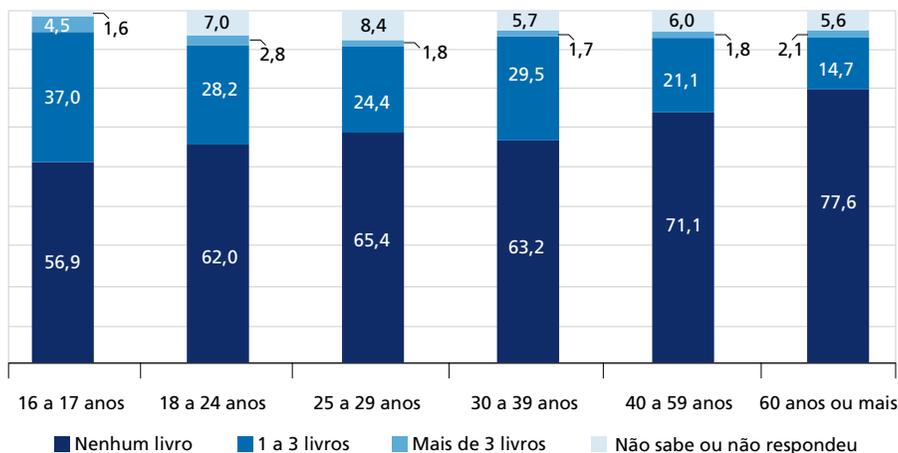
GRÁFICO 13
Número de livros comprados entre os lidos por escolaridade
 (Em %)



Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

A porcentagem dos que leem segue o mesmo padrão, mas os empréstimos permitem que a leitura não seja precedida pela compra. A maior porcentagem de pessoas que não leram no mês anterior aumenta com a idade, mesmo padrão visto para a leitura no ano. Entre pessoas acima de 60 anos, chega a 77,6%. Este número é de 56,9% entre os jovens de 16 e 17 anos.

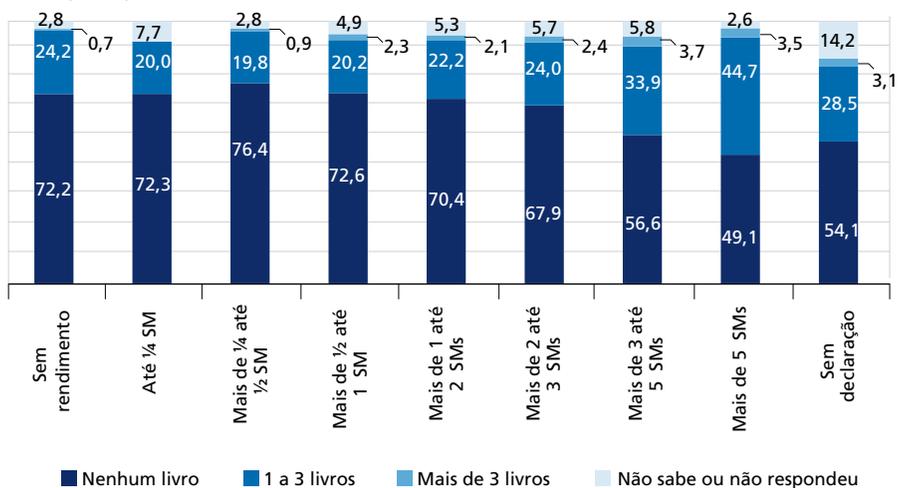
GRÁFICO 14
Número de livros lidos no mês anterior por idade
(Em %)



Fonte: SIPS/Ipea, 2014.

A porcentagem de livros lidos é maior entre as pessoas de rendimento mais elevado: 44,7% das pessoas que recebem mais de cinco salários mínimos leram de um a três e 33,9% dos que recebem mais de três e menos de cinco salários mínimos têm a mesma intensidade de leitura.

GRÁFICO 15
Número de livros lidos no mês anterior por renda
(Em %)



Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

Obs.: SM – salário mínimo.

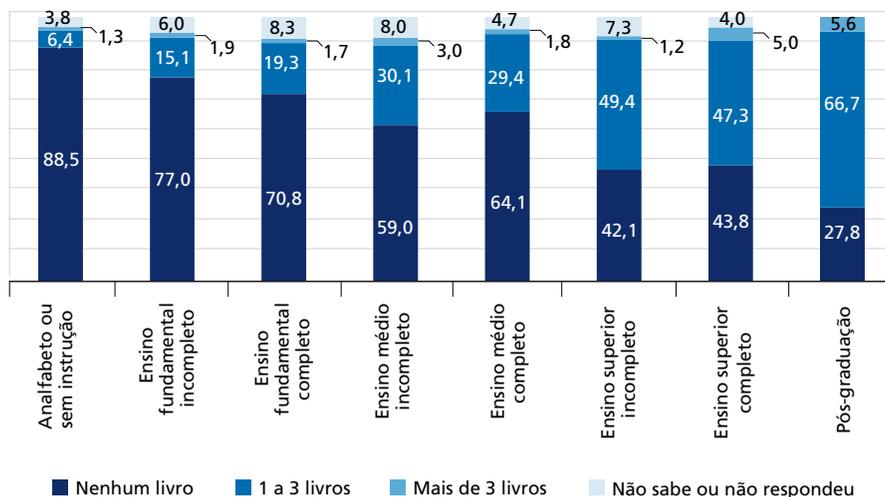
Como esperado, os mais escolarizados leem mais livros: 66,7% entre aqueles com pós-graduação leem de um a três livros no mês e 5,6% leram mais de três. Entre aqueles com ensino superior completo, 47,3% leram de um a três livros e 5,0%, mais de três. Atente-se para o fato de que há muitos entre os de maior escolaridade que não leram livros no mês anterior ao da pesquisa, isto é, 27,8% para os que têm pós-graduação e 43,8% entre os com ensino superior completo.

Como se pode observar, há uma enorme porção de brasileiros que não tem acesso a materiais de leitura e a livros. As redes de sociabilidade e os empréstimos cumprem um papel fundamental no acesso a estes.

Ainda assim, pode-se dizer que a institucionalização da leitura ou, pelo menos, a força do estímulo das instituições escolares e culturais não é suficiente para criar disposições permanentes de leitura intensiva. Embora seja visível o aumento da leitura com o avanço da escolarização – assim como o gosto pela mesma –, a prática é efetivamente pouco disseminada em grande parte da população e ainda se pode dizer que a redução dos níveis de entre os adultos é indicativa de que ela não é um gosto permanente.

GRÁFICO 16

Número de livros lidos no mês anterior por escolaridade
(Em %)



Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A definição de um país como um país leitor está longe de ser clara. A leitura de livros e seus tipos, a de textos e seus tipos, as funções da leitura (autoformação,

unificação linguística e cultural etc.) e suas modalidades (flutuante, de trechos, utilitária, técnica, cultural etc.) colocam inúmeros problemas a esta definição.

Todavia, podemos concordar que, sendo a leitura um instrumento político valorizado e capaz de distribuir legitimidades e ilegitimidades, qualquer política de leitura deve responder à questão de forma simples: quanto mais se lê melhor, seja em que tipo de suporte e em qualquer modalidade.

Como foi visto, parte significativa dos brasileiros mantém contato regular com materiais escritos. No entanto, estes nem sempre são livros – muito menos de literatura, seja nacional ou internacional.

Notamos que é relativamente baixa a frequência a bibliotecas e o seu uso como instrumento de acesso ao livro, mas que as fortes redes de proximidade permitem suprir, pelo menos em parte, essas falhas institucionais, garantindo a multiplicação de estratégias sociais para o acesso aos livros.

Este quadro coloca desafios importantes para a definição e o desenho de uma política de universalização da leitura e de valorização do livro. Entretanto, a formação do gosto pelos mesmos como bem de fruição e autoformação demanda a superação de confusões conceituais e empíricas. A sinédoque é uma figura de linguagem das mais poderosas, mas seu uso no campo das políticas pode ser enganoso. Por mais interdependentes que sejam, é importante saber e poder separar as políticas do livro, da leitura e das capacidades de leitura (ligadas a diferentes necessidades e interesses) para depois articulá-las em estratégias claras de ação que permitam criar *habitus* adequados para o exercício da leitura como parte dos processos de construção de cidadania.

REFERÊNCIAS

AMORIM, G. (Org.). **Retrato da leitura no Brasil**. São Paulo: Instituto pró-livro; Imprensa Oficial, 2008.

CUNHA, M. A. A. Acesso à leitura no Brasil. *In*: AMORIM, G. (Org.). **Retrato da leitura no Brasil**. São Paulo: Instituto pró-livro; Imprensa Oficial, 2008.

LAHIRE, B. **L'invention de l'illettrisme**. Paris: La Découverte, 2005.

PASSERON, J. **O raciocínio sociológico**: o espaço não popperiano do raciocínio natural. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1995a.

_____. O polimorfismo cultural da leitura. *In*: PASSERON, J. **O raciocínio sociológico**: o espaço não popperiano do raciocínio natural. Petrópolis: Editora Vozes, 1995b.

SCLIAR, M. O valor simbólico da leitura. *In*: AMORIM, G. (Org.). **Retrato da leitura no Brasil**. São Paulo: Instituto pró-livro; Imprensa Oficial, 2008.

SOARES, M. Práticas de letramento e implicações para a pesquisa e para políticas de alfabetização e letramento. *In*: MARINHO, M.; CARVALHO, G. T. **Cultura escrita e letramento**. Minas Gerais: Editora UFMG, 2010. p. 60.

SUAIDEN, E. **Biblioteca pública e informação à comunidade**. São Paulo: Editora Global, 1995.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

GARCEZ, L. H. do C. Esse Brasil que não lê. *In*: AMORIM, G. (Org.). **Retrato da leitura no Brasil**. São Paulo: Instituto pró-livro; Imprensa Oficial, 2008.

SILVA, F. A. B. da.; ARAÚJO, H. E. (Org.). **Cultura viva: avaliação do programa arte educação e cidadania**. Brasília: Ipea, 2010.

APÊNDICE

TABELA A.1

Brasil e Grandes Regiões: média de anos de estudos de instrução formal, segundo categorias selecionadas (1992-2012)

Categorias	1992	1993	1995	1996	1997	1998	1999	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2011	2012
	15 anos ou mais																	
Brasil	5,2	5,3	5,5	5,7	5,8	5,9	6,1	6,4	6,5	6,7	6,8	6,9	7,1	7,3	7,4	7,5	7,7	7,9
Norte	5,4	5,3	5,5	5,6	5,7	5,8	6,1	6,3	6,5	6,6	6,2	6,4	6,6	6,7	6,9	7,0	7,1	7,4
Nordeste	3,8	4,0	4,1	4,3	4,3	4,5	4,6	4,9	5,1	5,3	5,5	5,6	5,8	6,0	6,2	6,3	6,5	6,7
Sudeste	5,9	6,0	6,2	6,4	6,5	6,7	6,8	7,1	7,2	7,4	7,5	7,7	7,8	8,0	8,1	8,2	8,3	8,5
Sul	5,6	5,7	5,9	6,1	6,2	6,3	6,5	6,8	7,0	7,2	7,3	7,4	7,6	7,6	7,8	7,9	8,0	8,2
Centro-Oeste	5,4	5,5	5,7	5,8	6,0	6,2	6,2	6,5	6,8	6,9	7,1	7,2	7,4	7,5	7,7	7,9	8,1	8,3
Localização																		
Urbano	5,9	6,0	6,1	6,3	6,4	6,6	6,7	6,9	7,1	7,2	7,4	7,5	7,7	7,8	7,9	8,0	8,2	8,4
Metropolitano	6,6	6,7	6,9	7,1	7,1	7,3	7,4	7,7	7,9	8,0	8,1	8,2	8,5	8,5	8,6	8,7	8,8	9,0
Não metropolitano	5,4	5,5	5,6	5,8	5,9	6,1	6,2	6,4	6,6	6,8	6,9	7,1	7,2	7,3	7,5	7,7	7,8	8,0
Rural	2,6	2,8	2,9	3,1	3,1	3,3	3,5	3,4	3,6	3,8	4,0	4,1	4,3	4,5	4,7	4,8	4,8	5,1
Sexo																		
Masculino	5,2	5,3	5,4	5,6	5,6	5,8	5,9	6,2	6,4	6,6	6,7	6,8	7,0	7,1	7,3	7,4	7,5	7,7
Feminino	5,2	5,4	5,6	5,8	5,9	6,0	6,2	6,5	6,7	6,8	7,0	7,1	7,3	7,4	7,6	7,7	7,9	8,1
Raça ou cor																		
Branca	6,1	6,2	6,4	6,5	6,7	6,8	7,0	7,3	7,4	7,6	7,7	7,8	8,0	8,1	8,3	8,4	8,5	8,7
Negra	4,0	4,1	4,3	4,5	4,5	4,7	4,9	5,2	5,5	5,6	5,8	6,0	6,2	6,3	6,5	6,7	6,9	7,1
Faixa etária																		
15 a 17 anos	5,0	5,1	5,4	5,6	5,7	5,9	6,2	6,5	6,7	6,9	7,0	7,1	7,2	7,2	7,3	7,3	7,5	7,6
18 a 24 anos	6,2	6,3	6,6	6,8	6,9	7,2	7,4	7,9	8,1	8,4	8,5	8,7	9,0	9,1	9,3	9,4	9,5	9,6
25 a 29 anos	6,5	6,6	6,7	6,8	6,9	7,0	7,2	7,5	7,7	8,0	8,1	8,4	8,7	8,9	9,2	9,4	9,6	9,9
30 a 39 anos	6,1	6,2	6,4	6,6	6,7	6,8	6,8	7,0	7,2	7,3	7,5	7,5	7,7	7,9	8,1	8,2	8,6	8,9
40 a 49 anos	4,9	5,1	5,4	5,6	5,7	6,0	6,1	6,4	6,6	6,7	6,8	6,9	7,1	7,2	7,5	7,6	7,8	8,0
50 a 59 anos	3,6	3,8	4,0	4,2	4,2	4,5	4,6	5,0	5,2	5,4	5,5	5,7	6,0	6,1	6,3	6,4	6,6	6,8
60 anos ou mais	2,5	2,6	2,8	2,9	2,9	3,0	3,1	3,2	3,4	3,5	3,5	3,6	3,8	3,9	4,1	4,2	4,4	4,6

Fonte: Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD)/Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).
Elaboração do autor.

Obs.: 1. A PNAD não foi realizada em 1994, 2000 e 2010.

2. Raça negra é composta por pretos e pardos.

3. A partir de 2004, a PNAD passa a contemplar a população rural de Rondônia, Acre, Amazonas, Roraima, Pará e Amapá.

TABELA A.2
Brasil e Grandes Regiões: taxa de analfabetismo, segundo categorias selecionadas (1992-2012)
 (Em %)

Categorias	1992	1993	1995	1996	1997	1998	1999	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2011	2012
	15 anos ou mais																	
Brasil	17,2	16,4	15,5	14,6	14,7	13,8	13,3	12,4	11,9	11,6	11,5	11,1	10,5	10,1	10,0	9,7	8,6	8,7
Norte	14,2	14,8	13,3	12,5	13,5	12,6	12,2	11,2	10,4	10,5	13,0	11,9	11,7	11,4	11,2	11,0	10,2	10,0
Nordeste	32,7	31,8	30,5	28,7	29,4	27,5	26,6	24,3	23,4	23,2	22,5	22,0	20,8	20,0	19,5	18,8	16,9	17,4
Sudeste	10,9	9,9	9,3	8,7	8,6	8,1	7,8	7,5	7,2	6,8	6,6	6,6	6,0	5,8	5,8	5,7	4,8	4,8
Sul	10,2	9,8	9,1	8,9	8,3	8,1	7,7	7,1	6,7	6,4	6,3	5,9	5,7	5,5	5,5	5,5	4,9	4,4
Centro-Oeste	14,5	14,0	13,3	11,6	12,4	11,1	10,8	10,2	9,6	9,5	9,2	8,9	8,3	8,0	8,2	8,0	6,3	6,7
Localização																		
Urbano	12,4	11,9	11,4	10,7	10,7	10,0	9,7	9,5	9,1	8,9	8,7	8,4	7,9	7,6	7,5	7,4	6,5	6,6
Metropolitano	8,0	7,4	7,0	6,5	6,5	5,9	5,8	5,6	5,4	5,2	5,2	5,0	4,4	4,4	4,3	4,4	3,8	3,7
Não metropolitano	15,2	14,8	14,2	13,4	13,4	12,5	12,1	11,8	11,3	11,1	10,8	10,5	9,9	9,5	9,3	9,1	8,1	8,2
Rural	35,8	34,4	32,6	31,1	32,0	30,2	29,0	28,7	27,7	27,2	25,8	25,0	24,2	23,3	23,4	22,6	21,2	21,1
Sexo																		
Masculino	16,5	16,0	15,4	14,4	14,6	13,8	13,3	12,5	12,1	11,7	11,7	11,4	10,8	10,4	10,2	9,8	8,8	9,0
Feminino	17,8	16,7	15,6	14,7	14,8	13,8	13,3	12,3	11,7	11,5	11,3	10,9	10,2	9,9	9,8	9,6	8,4	8,4
Raça ou cor																		
Branca	10,6	10,0	9,5	9,3	8,9	8,4	8,3	7,7	7,5	7,1	7,2	7,1	6,6	6,2	6,2	5,9	5,3	5,3
Negra	25,7	24,7	23,4	21,7	22,2	20,8	19,8	18,2	17,3	16,9	16,3	15,5	14,7	14,2	13,7	13,5	11,8	11,8
Faixa etária																		
15 a 17 anos	8,2	8,1	6,5	5,8	5,4	4,6	3,7	3,0	2,6	2,3	2,1	1,9	1,6	1,7	1,7	1,5	1,2	1,0
18 a 24 anos	8,8	8,2	7,4	6,7	6,8	5,8	5,4	4,8	4,2	3,8	3,7	3,3	2,8	2,5	2,4	2,2	1,7	1,6
25 a 29 anos	10,0	9,3	9,3	8,1	8,6	7,7	7,2	6,8	6,4	5,9	5,9	5,8	4,8	4,5	4,2	3,7	2,9	2,8
30 a 39 anos	12,0	11,6	10,9	10,1	10,2	10,1	9,6	9,0	8,4	8,4	8,0	7,8	7,3	6,7	6,7	6,5	5,2	5,1
40 a 49 anos	19,5	18,3	16,6	15,4	15,2	14,0	13,0	12,3	11,6	11,2	11,3	10,9	10,3	9,9	9,5	9,3	8,1	8,2
50 a 59 anos	28,1	27,0	25,6	24,3	25,1	22,7	22,4	20,1	19,7	18,3	18,1	17,4	16,2	15,2	14,4	13,5	11,4	11,8
60 anos ou mais	42,4	40,4	38,5	37,2	37,1	35,9	35,6	34,0	32,7	32,6	32,0	31,2	29,5	28,7	28,0	27,7	24,8	24,4

Fonte: PNAD/IBGE.

Elaboração do autor.

Obs.: 1. A PNAD não foi realizada em 1994, 2000 e 2010.

2. Raça negra é composta por pretos e pardos.

3. A partir de 2004, a PNAD passa a contemplar a população rural de Rondônia, Acre, Amazonas, Roraima, Pará e Amapá.

TABELA A.3

Brasil e Grandes Regiões: proporção de pessoas com diploma de curso superior, segundo faixas etárias (1992-2012)
(Em %)

Categorias	1992	1993	1995	1996	1997	1998	1999	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2011	2012
Brasil																		
25 anos ou mais	5,9	6,1	6,4	6,5	6,8	6,9	7,0	7,3	7,6	7,9	8,1	8,3	8,9	9,3	10,0	10,6	11,4	12,0
25 a 29 anos	5,3	5,6	5,3	5,5	5,5	5,5	5,9	6,2	6,8	7,5	7,6	8,2	9,2	10,0	10,9	12,1	12,7	14,0
30 a 39 anos	7,8	7,6	7,9	7,8	8,3	8,1	8,0	7,9	8,4	8,4	8,7	9,0	9,5	9,8	10,7	11,4	13,4	14,1
40 a 49 anos	7,3	7,7	8,6	8,4	8,9	9,1	9,1	9,2	9,5	9,6	9,7	9,7	10,3	10,8	12,2	12,5	13,0	13,2
50 a 59 anos	4,4	5,0	5,6	5,8	6,0	6,8	7,1	8,0	8,4	8,6	9,2	9,3	10,2	10,1	9,9	10,4	10,8	11,4
60 anos ou mais	2,5	2,7	2,9	3,0	3,1	3,3	3,5	4,0	4,0	4,5	4,4	4,8	5,2	5,4	5,9	6,2	6,9	7,2
Norte																		
25 anos ou mais	3,6	3,7	3,9	4,0	4,1	4,3	4,5	4,2	4,4	4,5	4,6	4,6	4,9	5,8	6,2	6,8	7,7	8,3
25 a 29 anos	2,8	2,3	2,4	2,9	3,9	2,8	3,2	2,9	3,1	2,8	3,4	3,8	3,4	5,3	4,8	6,6	7,5	7,9
30 a 39 anos	4,5	4,7	5,2	5,1	4,7	5,0	5,2	4,4	4,8	4,8	5,3	5,3	5,7	6,0	7,0	7,1	8,6	9,6
40 a 49 anos	4,8	5,1	5,1	5,6	5,5	6,4	6,1	6,0	6,1	6,4	5,9	5,6	5,9	7,7	8,4	8,8	9,6	10,0
50 a 59 anos	3,0	3,6	3,3	3,0	3,3	3,8	5,3	4,8	5,5	5,3	5,6	4,7	6,0	6,4	6,4	6,8	7,1	8,3
60 anos ou mais	1,4	1,3	1,5	1,3	1,3	1,7	1,6	2,0	1,5	2,3	1,8	2,4	2,5	2,3	2,9	3,3	3,7	3,8
Nordeste																		
25 anos ou mais	3,2	3,5	3,3	3,6	3,8	3,7	3,8	3,9	4,2	4,2	4,7	4,6	5,1	5,2	5,8	6,2	7,0	7,3
25 a 29 anos	2,7	3,3	2,3	2,6	2,6	2,8	2,9	3,0	3,3	3,5	3,7	4,2	4,6	5,2	5,8	6,3	7,0	7,5
30 a 39 anos	4,4	4,4	4,1	4,3	4,8	4,4	4,4	4,1	4,6	4,3	4,9	4,8	5,3	5,5	6,1	6,8	7,8	8,4
40 a 49 anos	4,3	5,0	5,2	5,4	5,6	5,4	5,7	5,4	5,7	6,0	6,4	6,0	6,2	6,2	7,4	7,3	8,4	8,2
50 a 59 anos	2,3	2,7	3,1	3,8	3,6	3,9	4,0	4,7	4,9	5,0	5,5	5,7	6,4	6,0	6,3	7,0	7,7	7,6
60 anos ou mais	1,2	1,3	1,2	1,4	1,6	1,6	1,7	2,1	2,3	2,2	2,4	2,4	3,1	3,2	3,3	3,6	4,0	4,5
Sudeste																		
25 anos ou mais	7,7	7,8	8,4	8,3	8,7	8,9	8,9	9,4	9,8	10,1	10,2	10,5	11,4	11,6	12,2	13,0	14,1	14,6
25 a 29 anos	7,2	7,1	7,3	7,9	7,5	7,4	7,9	8,4	9,4	10,3	10,3	10,8	12,4	12,7	14,0	15,8	16,1	18,0
30 a 39 anos	10,1	9,7	10,1	10,0	10,6	10,6	10,3	10,4	10,7	10,9	10,9	11,6	12,0	12,2	13,3	13,8	16,8	17,1
40 a 49 anos	8,9	9,4	10,7	10,1	10,9	11,3	11,1	11,3	11,9	11,7	11,8	12,0	12,9	13,2	14,4	15,4	15,7	15,8
50 a 59 anos	5,8	6,5	7,3	7,0	7,6	8,6	8,7	10,2	10,7	10,7	11,4	11,4	12,5	12,7	11,6	12,4	13,2	13,9
60 anos ou mais	3,7	4,0	4,2	4,2	4,3	4,4	4,9	5,4	5,1	6,0	5,9	6,3	6,8	7,1	7,7	8,1	9,0	9,4
Sul																		
25 anos ou mais	5,5	5,8	6,6	6,4	6,6	6,9	7,1	7,4	7,8	8,3	8,7	9,1	9,6	10,0	11,6	11,8	11,8	12,6
25 a 29 anos	5,1	6,2	6,6	5,4	5,9	5,7	6,4	7,3	7,4	9,0	9,8	10,6	11,7	13,4	14,7	15,3	15,1	16,8
30 a 39 anos	7,0	7,1	8,4	7,8	7,9	8,3	8,1	8,4	9,2	9,3	9,8	10,3	11,0	11,2	12,8	13,9	14,6	16,5
40 a 49 anos	7,3	7,2	8,3	8,4	8,5	8,7	9,0	9,0	9,1	9,5	9,5	9,8	10,3	11,4	14,5	13,6	13,5	14,1
50 a 59 anos	3,9	4,2	5,2	5,8	5,7	6,5	7,6	7,7	7,9	8,7	9,4	9,5	10,0	9,1	10,5	10,1	9,8	10,6
60 anos ou mais	2,1	2,2	2,2	2,7	2,5	3,2	3,0	3,6	4,2	4,5	4,3	4,7	5,0	5,1	5,6	6,1	6,8	6,5

(Continua)

(Continuação)

Categorias	1992	1993	1995	1996	1997	1998	1999	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2011	2012
Centro-Oeste																		
25 anos ou mais	6,0	5,9	6,0	6,3	7,0	7,1	7,2	7,5	7,9	8,2	8,7	9,2	9,8	10,9	11,5	12,2	13,9	14,7
25 a 29 anos	5,1	5,1	4,5	4,3	5,0	6,2	5,9	5,6	7,0	7,2	7,9	9,9	10,4	12,2	12,4	13,4	15,9	18,7
30 a 39 anos	7,1	6,8	6,8	7,0	7,9	7,0	8,0	7,8	8,6	8,7	9,3	9,4	10,5	12,1	12,7	13,7	16,6	17,4
40 a 49 anos	8,5	7,9	8,6	8,4	9,5	9,6	8,6	10,0	9,8	10,3	10,3	10,5	10,7	11,5	12,9	14,0	15,3	15,5
50 a 59 anos	4,5	5,7	4,9	6,5	6,6	7,5	8,2	8,3	8,1	9,1	9,6	10,0	10,6	11,3	11,6	11,9	12,1	13,5
60 anos ou mais	2,1	1,9	3,1	2,9	3,2	3,5	3,6	4,2	4,3	4,4	4,7	5,2	5,5	5,8	6,0	6,0	7,8	7,5

Fonte: PNAD/IBGE.

Elaboração do autor.

Obs.: 1. A PNAD não foi realizada em 1994, 2000 e 2010.

2. A partir de 2004, a PNAD passa a contemplar a população rural de Rondônia, Acre, Amazonas, Roraima, Pará e Amapá.

TABELA A.4
Número de livros lidos no último ano,¹ segundo categorias selecionadas

Categorias selecionadas	Nenhum livro	1 a 3 livros	Mais de 3 livros	NS/NR
Sexo				
Homens	48,5	28,8	16,0	6,7
Mulheres	43,4	32,5	18,4	5,7
Raça/cor				
Brancos	41,0	33,1	18,8	7,1
Negros	48,5	30,0	16,4	5,2
Outros	44,6	17,9	25,0	12,5
Idade				
16 a 17 anos	31,3	31,7	33,3	3,7
18 a 24 anos	35,1	36,9	20,8	7,2
25 a 29 anos	39,9	32,8	18,1	9,2
30 a 39 anos	37,0	39,1	17,2	6,7
40 a 59 anos	50,9	28,7	15,7	4,7
60 anos ou mais	63,7	19,0	11,5	5,8
Área				
Urbana	46,1	32,1	16,5	5,4
Urbana não metropolitana	41,7	24,4	23,3	10,5
Rural	41,6	32,5	19,9	6,0
Renda				
Sem rendimento	47,5	33,3	14,9	4,3
Até ¼ SM	55,4	30,8	9,2	4,6
Mais de ¼ até ½ SM	61,3	24,5	10,4	3,8

(Continua)

(Continuação)

Categorias selecionadas	Nenhum livro	1 a 3 livros	Mais de 3 livros	NS/NR
Renda				
Mais de ½ até 1 SM	56,0	26,0	13,5	4,5
Mais de 1 até 2 SMs	44,2	32,0	18,8	5,1
Mais de 2 até 3 SMs	36,6	41,1	16,4	5,9
Mais de 3 até 5 SMs	33,9	38,1	23,8	4,2
Mais de 5 SMs	22,8	28,9	45,6	2,6
Sem declaração	38,6	27,0	19,7	14,8
Nível de instrução				
Analfabeto ou sem instrução	84,0	8,3	3,8	3,8
Ensino fundamental incompleto	59,2	25,2	9,7	5,9
Ensino fundamental completo	47,7	31,7	12,1	8,5
Ensino médio incompleto	33,2	36,4	22,3	8,2
Ensino médio completo	35,0	39,8	20,9	4,3
Ensino superior incompleto	18,3	36,0	36,6	9,1
Ensino superior completo	14,9	36,3	44,3	4,5
Pós-graduação, mestrado, doutorado	13,9	22,2	61,1	2,8
Porte do município				
Pequeno I (até 20.000 habitantes)	50,4	29,1	17,4	3,1
Pequeno II (de 20.001 a 50.000 habitantes)	46,7	31,1	18,0	4,2
Médio (de 50.001 a 100.000 habitantes)	49,9	28,1	14,3	7,7
Grande (de 100.001 a 900.000 habitantes)	42,9	31,5	15,8	9,8
Metrópole (mais de 900.000 habitantes)	41,8	33,5	21,5	3,3
Total	45,3	31,1	17,5	6,1

Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

Nota: ¹ Proporção de pessoas (%) por número de livros lidos.

Obs.: 1. NS – não sabe; NR – não respondeu.

2. SM – salário mínimo.

TABELA A.5

Número de livros comprados entre os lidos no último ano,¹ segundo categorias selecionadas

Categorias selecionadas	Nenhum livro	1 a 3 livros	Mais de 3 livros	NS/NR
Sexo				
Homens	70,2	16,5	6,8	6,5
Mulheres	67,8	18,7	7,6	5,9
Raça/cor				
Branços	64,1	20,1	8,6	7,2
Negros	72,3	16,3	6,2	5,2
Outros	57,1	17,9	12,5	12,5

(Continua)

(Continuação)

Categorias selecionadas	Nenhum livro	1 a 3 livros	Mais de 3 livros	NS/NR
Idade				
16 a 17 anos	73,2	14,6	8,9	3,3
18 a 24 anos	64,3	19,5	9,2	7,0
25 a 29 anos	65,1	19,9	6,6	8,4
30 a 39 anos	63,3	22,4	8,0	6,3
40 a 59 anos	70,5	18,1	6,2	5,2
60 anos ou mais	77,0	10,4	6,2	6,4
Área				
Urbana	69,2	18,4	7,2	5,3
Urbana não metropolitana	62,8	16,1	8,9	12,2
Rural	77,1	13,3	4,8	4,8
Renda				
Sem rendimento	80,2	12,6	4,1	3,0
Até ¼ SM	81,5	10,8	6,2	1,5
Mais de ¼ até ½ SM	84,0	9,4	3,8	2,8
Mais de ½ até 1 SM	77,5	13,3	4,5	4,7
Mais de 1 até 2 SMs	66,2	20,3	8,4	5,1
Mais de 2 até 3 SMs	61,5	25,4	7,1	5,9
Mais de 3 até 5 SMs	55,0	28,6	11,1	5,3
Mais de 5 SMs	39,5	29,8	27,2	3,5
Sem declaração	58,5	16,7	8,5	16,3
Nível de instrução				
Analfabeto ou sem instrução	88,5	5,8	0,6	5,1
Ensino fundamental incompleto	80,8	10,2	3,0	6,0
Ensino fundamental completo	74,1	12,1	5,0	8,8
Ensino médio incompleto	63,5	21,5	7,4	7,6
Ensino médio completo	61,6	24,5	9,3	4,5
Ensino superior incompleto	40,2	38,4	13,4	7,9
Ensino superior completo	32,3	34,3	28,4	5,0
Pós-graduação, mestrado, doutorado	22,2	38,9	36,1	2,8
Porte do município				
Pequeno I (até 20.000 habitantes)	77,4	11,6	6,5	4,5
Pequeno II (de 20.001 a 50.000 habitantes)	72,9	17,4	7,1	2,6
Médio (de 50.001 a 100.000 habitantes)	71,9	15,8	4,9	7,4
Grande (de 100.001 a 900.000 habitantes)	64,0	18,4	7,1	10,4
Metrópole (mais de 900.000 habitantes)	64,5	23,3	9,3	2,9
Total	68,7	17,9	7,3	6,1

Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

Nota: 1 Proporção de pessoas (%) por número de livros comprados.

Obs.: 1. NS – não sabe; NR – não respondeu.

2. SM – salário mínimo.

TABELA A.6
Número de livros lidos no mês anterior,¹ segundo categorias selecionadas

Categorias selecionadas	Nenhum livro	1 a 3 livros	Mais de 3 livros	NS/NR
Sexo				
Homens	71,3	20,5	1,9	6,3
Mulheres	65,4	26,5	2,3	5,8
Raça/cor				
Brancos	65,4	25,4	2,4	6,7
Negros	69,3	23,4	1,9	5,4
Outros	64,3	23,2	3,6	8,9
Idade				
16 a 17 anos	56,9	37,0	4,5	1,6
18 a 24 anos	62,0	28,2	2,8	7,0
25 a 29 anos	65,4	24,4	1,8	8,4
30 a 39 anos	63,2	29,5	1,7	5,7
40 a 59 anos	71,1	21,1	1,8	6,0
60 anos ou mais	77,6	14,7	2,1	5,6
Área				
Urbana	68,4	24,7	1,8	5,0
Urbana não metropolitana	63,2	20,9	3,9	12,0
Rural	65,1	25,3	3,0	6,6
Renda				
Sem rendimento	72,2	24,2	0,7	2,8
Até ¼ SM	72,3	20,0	-	7,7
Mais de ¼ até ½ SM	76,4	19,8	0,9	2,8
Mais de ½ até 1 SM	72,6	20,2	2,3	4,9
Mais de 1 até 2 SMs	70,4	22,2	2,1	5,3
Mais de 2 até 3 SMs	67,9	24,0	2,4	5,7
Mais de 3 até 5 SMs	56,6	33,9	3,7	5,8
Mais de 5 SMs	49,1	44,7	3,5	2,6
Sem declaração	54,1	28,5	3,1	14,2
Nível de instrução				
Analfabeto ou sem instrução	88,5	6,4	1,3	3,8
Ensino fundamental incompleto	77,0	15,1	1,9	6,0
Ensino fundamental completo	70,8	19,3	1,7	8,3
Ensino médio incompleto	59,0	30,1	3,0	8,0
Ensino médio completo	64,1	29,4	1,8	4,7
Ensino superior incompleto	42,1	49,4	1,2	7,3
Ensino superior completo	43,8	47,3	5,0	4,0
Pós-graduação, mestrado, doutorado	27,8	66,7	5,6	-

(Continua)

(Continuação)

Categorias selecionadas	Nenhum livro	1 a 3 livros	Mais de 3 livros	NS/NR
Porte do município				
Pequeno I (até 20.000 habitantes)	71,5	21,7	1,9	5,0
Pequeno II (de 20.001 a 50.000 habitantes)	71,7	23,2	1,7	3,5
Médio (de 50.001 a 100.000 habitantes)	65,2	26,9	2,5	5,4
Grande (de 100.001 a 900.000 habitantes)	66,4	21,6	2,0	10,0
Metrópole (mais de 900.000 habitantes)	64,6	29,7	2,8	2,9
Total	67,6	24,2	2,2	6,0

Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

Nota: ¹ Proporção de pessoas (%) por número de livros lidos.

Obs.: 1. NS – não sabe; NR – não respondeu.

2. SM – salário mínimo.

O SHOW NOSSO DE CADA DIA: NOTAS SOBRE A POLÍTICA DA OFERTA E A IDA A ESPETÁCULOS DE MÚSICA NO BRASIL

Daniela Ribas Ghezzi¹

1 INTRODUÇÃO

O objetivo deste texto é apresentar e comentar os dados relativos à ida a espetáculos de música. Tais dados foram coletados pelo Sistema de Indicadores de Percepção Social (SIPS) 2013, uma pesquisa nacional realizada pelo Ipea sobre as práticas culturais, abrangendo todas as Unidades da Federação (UFs), com amostragem probabilística, que visou captar a percepção das famílias acerca das políticas públicas implementadas pelo Estado.

O consumo de música tem sofrido, em nível mundial, transformações importantes em função principalmente das mudanças tecnológicas. Estas têm reconfigurado os seus hábitos, alterando a relação entre consumo doméstico, em dispositivos móveis, e ao vivo, e por isso não poderiam ser desconsideradas na análise em questão. Além disso, o contexto brasileiro é fortemente marcado pela ação do Estado no incentivo e financiamento de atividades artísticas, fato que também deve ser levado em consideração em reflexões como esta.

Nesse sentido, este capítulo apresenta tais questões em três partes, além desta introdução e das considerações finais: na seção 2, vamos abordar sucintamente as principais transformações da cadeia produtiva da música na atualidade e as reconfigurações que elas têm causado nas práticas de fruição musical; na seção 3, vamos identificar alguns instrumentos da política cultural que incidem sobre a oferta de música ao vivo; na seção 4, vamos apontar o que já vem sendo feito para estimular a demanda, e também apresentar e comentar os dados trazidos pelo SIPS 2013 sobre a ida a espetáculos musicais.

2 PRODUÇÃO, DIFUSÃO E CONSUMO MUSICAL NA ATUALIDADE

Mapear a cadeia produtiva da música na era digital é tarefa hercúlea, dada a complexidade de agentes e relações envolvidos. Não é este o propósito desta seção. Neste momento, vamos apenas apontar alguns fatos importantes do histórico da indústria fonográfica que incidiram diretamente nos hábitos de consumo musical, e que têm reflexos ainda

1. Pesquisadora em ciências sociais e humanas no Centro de Pesquisa e Formação do Serviço Social do Comércio (Sesc) de São Paulo. *E-mail*: <daniiribasproducoes@gmail.com>.

hoje. O intuito é fazer um panorama de como o hábito de escutar música – em suportes físicos e digitais, ou ao vivo – se transformou nas últimas décadas. Observa-se atualmente uma grande complexidade na relação entre a escuta doméstica, a escuta em dispositivos móveis e aquela realizada ao vivo em espetáculos musicais.

A indústria fonográfica sempre enfrentou crises que exigiram reorganizações produtivas para sua superação. As diversas reestruturações ao longo do século XX têm um traço em comum: a produção de discos sempre foi caracterizada pela estrutura oligopolista da indústria, e seus rearranjos preveem ora a concentração ora a fragmentação produtiva, sem, contudo, ser alterada a concentração de capitais do setor. Tal característica pode, ainda hoje, ilustrar o funcionamento deste setor, a despeito das diferenças tecnológicas e de contexto de cada uma dessas reestruturações ao longo do tempo. Nesse sentido, é clássica a análise dos autores norte-americanos Peterson e Berger (1975) sobre o papel das crises de 1950 e 1970 para a diversificação da oferta e para o crescimento da demanda por produtos musicais no mundo todo.

Para os autores,² a organização produtiva da grande indústria fonográfica transnacional nos anos 1950 (oligopolista e centralizadora de todas as etapas do processo produtivo, denominado sistema fechado) foi incapaz de responder ao crescimento do mercado ocorrido no período de expansão econômica do pós-guerra. Graças às mudanças no patamar tecnológico (que baratearam os custos de gravação), os selos independentes começaram a responder a esta demanda, lançando no mercado os gêneros até então ignorados pela grande indústria. O rock, o *rhythm and blues* e o *jazz* encontraram grande acolhida do público. O lançamento de novos produtos no mercado deixou de ser monopólio das chamadas *majors*, inaugurando uma fase de descentralização na produção musical em que a relação entre *majors* e *indies* foi caracterizada mais pela complementaridade e interdependência (com divisão desigual do trabalho) que pela oposição.³

Outros fatores contribuíram para o sucesso dos selos independentes, como a consolidação do LP como formato, que permitiu maior experimentação estilística e a correlata diversificação/segmentação da oferta; o crescimento dos estúdios cinematográficos e a expansão mundial da televisão, que passaram também a divulgar tais produtos, influenciando a música produzida em todo o mundo ocidental; e a ascensão, já nos anos 1960, de um mercado jovem imbuído de valores contraculturais, em que a música assumia um papel importante na construção da identidade cultural. Todos esses fatores ligados às questões tecnológicas e ao binômio oferta/demanda (e muitos outros não abordados aqui, como a relação complementar e ambivalente entre *hardware* e *software*) contribuíram para a superação da crise, fazendo com que os anos 1960 e 1970 fossem muito prósperos para a indústria fonográfica transnacional.

2. Uma boa síntese das análises de Peterson e Berger encontra-se em Vicente (2014, p. 25-35).

3. Tal relação já foi abordada em diversos estudos. Ver, por exemplo, Vicente (2014, p. 38-42) e Ghezzi (2003).

A estratégia das *majors* no próspero cenário dos anos 1960 foi a incorporação dos selos independentes,⁴ num claro movimento de reconcentração do capital, porém em novas bases produtivas: passou-se de um sistema fechado e centralizador, incapaz de atender à crescente demanda do mercado, para um sistema aberto, em que os selos independentes passaram a ser subsidiários das *majors*. Isso permitiu à indústria fonográfica uma flexibilidade capaz de se adaptar rapidamente às mudanças de gosto e hábitos de consumo. Dito de outra forma, a crise foi superada a partir de uma reorganização produtiva das matrizes da indústria fonográfica nos Estados Unidos e na Europa, em que novos agentes foram responsáveis pela diversificação da oferta, em uma clara demonstração da alternância entre momentos de centralização e fragmentação da produção num segmento produtivo de capitais altamente concentrados.

Logo em seguida, no final dos anos 1970, a indústria fonográfica transnacional passou por uma nova crise. O principal motivo teria sido a saturação do mercado doméstico norte-americano, causada, entre outras razões, pelo envelhecimento da população, pela recessão econômica e por mudanças significativas nos hábitos de consumo dos jovens. Entre tais mudanças nos hábitos culturais, citamos principalmente a popularização da gravação doméstica (que em muitos casos eliminava a necessidade de compra do LP) e a diversificação das formas de uso do tempo livre no entretenimento doméstico (antes destinado à escuta musical, esse tempo passa a concorrer com o uso de computadores pessoais, videocassetes e *videogames*).

A saída encontrada para esta nova crise nos anos 1970 foi a exploração do mercado externo, realizada por duas estratégias principais: o estímulo aos diversos mercados nacionais (com grande faturamento local e com lucros remetidos às matrizes) e a internacionalização da cultura *pop* norte-americana, por meio da divulgação e venda massificada nesses mercados locais. Tal estratégia só foi possível graças à concentração de capital dessa indústria, dados os altos custos de divulgação e de investimento em tecnologia. Têm relevância a rede de satélites e a televisão a cabo na divulgação de produtos musicais (com destaque para a produção cinematográfica e para o videoclipe), e o advento do CD em 1982 (que alavancou o consumo por meio de relançamentos de álbuns de sucesso que marcaram o início da vida do formato, levando-o a superar o LP em número de vendas já em 1988).

Em outras palavras: o capital continuava concentrado (com cinco *majors* controlando de 70% a 80% do mercado mundial),⁵ mas para a superação da crise

4. As quatro formas mais frequentes de incorporação seriam: licenciamento internacional de artistas, acordos de distribuição nacionais e internacionais, aquisição parcial e incorporação total (Vicente, 2014, p. 39-40).

5. Em 1998, eram elas: Sony (Japão), Bertelsmann (Alemanha), Universal (Canadá), Time Warner (Estados Unidos) e Electric and Musical Industries (EMI) (Inglaterra). Esta última era a única a ser apenas gravadora, já que as demais constituíam-se em conglomerados com atuação em diversas áreas (Vicente, 2014, p. 36-37).

dos anos 1970 foram determinantes as estratégias de descentralização da prospecção de mercados, de mundialização da promoção em novas bases tecnológicas e também de diversificação de formatos. Tais estratégias, bastante caras em termos de investimento, tiveram impacto decisivo no mercado de discos e de *shows* no Brasil, um dos mercados locais explorados pelas *majors* na época.

Em obra clássica sobre a indústria cultural brasileira, Ortiz (2001) argumenta que há duas situações distintas no Brasil: uma relativa às décadas de 1940 e 1950, marcada pela incipiência dessas indústrias no país, e outra situação referente ao final de 1960 e início dos anos 1970, quando se consolidam tais indústrias no mercado nacional. De acordo com esta interpretação, a indústria fonográfica operante no país nos anos 1950 ainda não havia desenvolvido plenamente suas estratégias de atuação no mercado local. Esta divisão ocorreu porque a consolidação do mercado cultural no Brasil se dá a partir de meados dos anos 1960, com o auxílio do regime militar.

O regime militar, como se sabe, foi o vetor da industrialização e da modernização tecnológica concentrada, promovendo o capitalismo brasileiro à sua forma mais avançada. As implementações ocorreram não só nos setores produtivos de base como também nas indústrias do entretenimento. A década de 70 presenciou a expansão e consolidação definitiva da indústria cultural como um dos diversos agentes de efetivação do capitalismo no Brasil. Como consequência da consolidação da indústria cultural e dos meios de comunicação no Brasil (num movimento global de reprodução da indústria da cultura), promovida pelo governo militar, os brasileiros presenciaram a massificação das informações e dos padrões de consumo e comportamento. Neste sentido, como principal veículo dessas mudanças, a TV desempenhou um papel importantíssimo em todo o território nacional, visto que sua expansão generalizou-se não só pela aquisição física do aparelho quanto pela extensão territorial de sua programação via redes e concessionárias locais. Assim, as implicações culturais da industrialização empreendida pelos militares residem principalmente em três aspectos: o aumento substancial de empresas transnacionais monopolistas na área do entretenimento e da produção cultural nacional; a proliferação de produtos culturais concomitantemente à censura empreendida a alguns deles pelo Estado; e a consolidação de uma sociedade de consumo cada vez maior de bens simbólicos (Ghezzi, 2003, p. 65-66).

Conforme apontado detalhadamente em outro trabalho (Ghezzi, 2011, p. 147-158), no contexto do final dos anos 1950 havia uma diferença hierárquica entre os circuitos do disco e do *show* nos processos de legitimação simbólica da bossa nova. Embora os dois circuitos fossem complementares no ambiente musical do Rio de Janeiro, o registro em disco (feito também por selos menores que funcionavam como subsidiários das *majors*) era tido como o ápice do processo de profissionalização e consagração de um artista, enquanto o mercado de *shows*, promovido por produtores da cena carioca, era tido como instância secundária.

No entanto, apesar desta hierarquização, os dois circuitos atraíam um público jovem importante, seja na escuta doméstica ou ao vivo. As apresentações ao vivo,

que passaram a ser cada vez mais valorizadas por esse público a partir de então, contribuíram também para a diversificação das instâncias de consagração artística. Nos anos seguintes, e especialmente no decorrer dos anos 1960, passaram a ter importância crescente no mercado musical, que ia paulatinamente se tornando mais complexo. Lembremos que nos anos 1960, em São Paulo, assumia grande importância o programa de televisão *O Fino da Bossa*, liderado por Elis Regina e Jair Rodrigues, gravado ao vivo no Teatro Paramount e transmitido para todo o país.

No (...) contexto musical situado entre 1964 e 1966 (...) houve uma multiplicação de propostas musicais que culminariam na ideia de MPB [música popular brasileira] (...). Os circuitos carioca e paulista (...) colocaram em evidência o processo de reconhecimento social pelo qual a música popular passou no decorrer do período. (...) No tocante às indústrias da cultura, o grande diferencial em relação à fase anterior foi a feição integrada que os meios assumiram no período (com o que a nascente MPB contribuiu estrategicamente) – o que, por outro lado, garantiu a profissionalização de toda a geração envolvida na renovação. Se na bossa nova os dois tipos de circuito (o disco e o *show*) implicavam níveis diferentes de profissionalização, já que apenas o circuito do disco era gerido pela indústria fonográfica, na fase da “música brasileira moderna” encabeçada por Elis Regina, tanto o processo produtivo do disco como o do *show* eram geridos pelas indústrias da cultura. O *show* era veiculado pela TV (que passou a encomendar pesquisas de audiência para racionalizar a relação com as agências de publicidade e com os patrocinadores), e também gerava discos lançados pela indústria fonográfica. Tal integração resultaria na fórmula dos festivais, fortes no universo cultural brasileiro, sobretudo a partir de 1966. Juntas, tais indústrias da cultura alçaram toda a geração de músicos e intérpretes a um nível de profissionalização talvez só obtido, até então, por maestros ou ícones isolados da Era do Rádio (Ghezzi, 2011, p. 20-22).

Portanto, os anos 1960 presenciaram, além da diversificação da oferta musical, a consolidação das apresentações ao vivo tanto como mecanismos de legitimação quanto parte importante do negócio musical, contribuindo para a racionalização produtiva do setor. Os programas de televisão da MPB e da Jovem Guarda (*O Fino da Bossa* e *Jovem Guarda*, respectivamente), gravados a partir de apresentações ao vivo, assim como os festivais da MPB, tinham ampla demanda e passaram a ser parte importante do mercado de discos no Brasil.

Os artistas que se consagraram neste período, da MPB e dos outros segmentos, passaram, nos anos 1970, a integrar o quadro de funcionários das *majors* de então. Para explorar o mercado brasileiro, as *majors* se beneficiaram do contexto pelo qual passava a indústria fonográfica mundial, marcado, conforme apontado anteriormente, pela exploração de mercados locais para a superação da crise causada pela saturação do mercado norte-americano.

Outro fator que, a partir de 1967, beneficiou bastante a indústria fonográfica sediada no Brasil foi a isenção do Imposto sobre Circulação de Mercadorias (ICM)

a empresas que investissem em artistas brasileiros, sendo o valor devido por elas abonado neste caso (Dias, 2008, p. 62). Os discos produzidos sob tal mecanismo de renúncia fiscal traziam a famosa insígnia Disco é Cultura na capa, indicando a utilização desse instrumento da política cultural da época para o setor musical. Além disso, tais empresas atuavam no mercado de discos também a partir da estratégia produtiva explicitada a seguir.⁶

Nos anos 1970 havia nas *majors* atuantes no Brasil uma estratégia em que os lucros obtidos com os sucessos rápidos e efêmeros (chamados de “artistas de *marketing*”) eram redirecionados para financiar os custos de produção mais altos dos chamados “artistas de catálogo”. Nos anos 1970, em que o mercado já se estruturava nos termos de um consumo de massa dos produtos musicais, essa era uma estratégia deliberada da indústria fonográfica, resultado de uma reestruturação produtiva em nível local e global (Ghezzi, 2011, p. 170).

Graças ao contexto internacional da indústria fonográfica, ao incentivo fiscal e à grande oferta de artistas, os anos 1970 foram muito positivos para a indústria de discos no Brasil, e os patamares de vendas alçaram o país ao quinto lugar no mercado internacional de discos:

a diversificação da produção de mercadorias musicais nacionais – impulsionada pela isenção do ICM, e que coincidia com as estratégias das transnacionais para mercados consumidores locais –, aliada à comercialização tanto de tais gêneros quanto dos internacionais, propiciou que o setor atingisse um auge de vendas no ano de 1979, apesar da grave crise econômico-institucional pela qual o país passava. (...) O país presenciou, a partir de 1978, os primeiros sinais de esgotamento tanto do “milagre brasileiro” como do regime militar. Apesar desta crise ter redundado em um profundo quadro de recessão econômica durante toda a década de 80, o ano de 1979 foi o momento no qual a indústria fonográfica obteve um pico de vendas no Brasil: 64.104 milhões de unidades vendidas, ocupando a 5ª posição no mercado mundial, das quais 23.480 milhões eram de música estrangeira e 40.624 milhões de música nacional (o que equivale a 36,6% e 63,4%, respectivamente). Entretanto, estes números caíram nos anos seguintes, em decorrência, principalmente, do agravamento da crise apontada. Uma tímida reação foi percebida no ano de 1982, mas a recuperação (mesmo que inconstante) só foi presenciada a partir de 1986 (Dias, 2008, p. 67 *apud* Ghezzi, 2003, p. 79).

Esse foi o cenário brasileiro nos anos 1970, que, com a incorporação do espetáculo ao vivo à lógica de funcionamento das *majors*, logrou desenvolver o mercado de discos a patamares até então inéditos na história do país. No cenário internacional, a reestruturação produtiva em escala mundial causada pela crise do fim dos anos 1970 fez com que a indústria fonográfica atingisse, em 1984, patamares seguros de recuperação que duraram até o fim da década de 1990 – quando começaram a se anunciar os sinais de uma nova crise cujos efeitos perduram até hoje.

6. Sobre o assunto, ver principalmente Dias (2008).

TABELA 1
Brasil: venda de produtos¹ da indústria fonográfica (1970-1980)
 (Em milhões)

Ano	Unidades
1970	17.102
1972	25.591
1974	31.098
1976	48.926
1978	59.106
1979	64.104
1980	57.066

Fonte: ABPD (1995) *apud* Dias (2008).

Nota: ¹ Compactos simples e duplos e LPs.

As tecnologias digitais para a gravação e distribuição da música gravada surgiram e se popularizaram no decorrer dos anos 1990.⁷ A utilização delas, sem dúvida, teve papel determinante para a atual reestruturação produtiva da indústria fonográfica, bem como para as novas práticas de consumo musical. O cenário ainda é movediço, e novas acomodações vêm surgindo a todo o momento, o que torna difícil a interpretação e o mapeamento de todos os agentes que compõem o negócio dessa área na atualidade. Sem pretender dar conta da totalidade das transformações ocorridas desde o início dos anos 1990, selecionamos aqui apenas alguns pontos que se relacionam à questão do consumo de música, seja ela gravada ou ao vivo. Assim, importantes questões como a relação *hardware/software* na indústria ou a pirataria ficarão propositalmente desfocadas.

Um bom panorama das recentes transformações e dos novos agentes envolvidos no mercado musical é o de Dias (2012). A citação é longa, mas a reprodução aqui vale em função de seu poder de síntese.

Nos anos 90, o panorama sofre um estrondoso abalo com a implantação das tecnologias digitais. As mudanças estão em viva operação, perpassam todas as pontas de um processo ainda não identificado em sua inteireza. Algumas de suas dimensões são, contudo, bastante claras. O digital, trazido para a esfera da produção inicialmente como mais um aprimoramento técnico, permitiu, por suas características próprias, a fragilização daquilo que garantia o domínio das grandes companhias fonográficas: a exclusividade na produção material de conteúdos musicais específicos e sua difusão. A partir de meados da década de 90, a realidade do setor começou a mudar rápida, profunda e constantemente em termos econômicos, políticos, organizacionais, jurídicos

7. O formato MP3 (tipo de arquivo digital de áudio compactado de tamanho dez vezes menor que o padrão WAV anterior) surgiu em 1992, mas sua popularização para a troca de arquivos musicais na internet ocorreu a partir de 1997, com o Winamp (*software* para reprodução em ambiente Windows), e de 1999, com o Napster (*software* para troca de arquivos entre usuários conectados à internet que foi encerrado em fevereiro de 2001 por ações judiciais da indústria fonográfica) (Vicente, 2014, p. 45-46).

e culturais. Os lucros caem drasticamente; as empresas se reestruturam; as relações de poder são abaladas e outros agentes entram em cena – artistas pertencentes ou não aos quadros das gravadoras, pequenos empresários dos setores de comércio/distribuição de discos, de estúdios, de *shows*, vendedores ambulantes, produtores piratas e, sobretudo, o ouvinte; o aparato jurídico, legal e institucional existente é fortemente atingido e imediatamente posto em questão; outras formas de organização econômica das empresas passam a ser gestadas. Os impactos de tais mudanças para a vida cultural são de amplo espectro e de difícil verificação. Mas evidências fundamentais são percebidas, sobretudo, no aumento e na diversidade da oferta de música gravada a partir das facilidades e da descentralização da produção; na geração de formas alternativas de difusão e no contato direto artista-público; na ampliação da inserção digital e popularização das mídias portáteis e da telefonia celular. Práticas e hábitos culturais estão sendo gerados, ao mesmo tempo que novos padrões de sociabilidade vão sendo instituídos (Dias, 2012, p. 63-64).

Como se vê, as transformações iniciadas nos anos 1990 são amplas e extrapolam o universo estritamente musical. Multiplicam-se os agentes da cadeia produtiva e as relações que travam entre si.

Um fato notável desde o início dessas transformações é sobre a diversificação da oferta: em relação às décadas anteriores, cresce a oferta de trabalhos musicais gravados e disponibilizados pelos artistas independentes na internet (sendo usados para promover os *shows* e a carreira),⁸ enquanto as *majors* se concentram no comércio de fonogramas pela internet como forma de recuperar as perdas. Esta dinâmica de interdependência entre *majors* e *indies* no negócio da música não é exatamente nova nessa indústria. Basta ver a crise dos anos 1950 no mercado mundial, ou, no Brasil, o caso da vanguarda paulista. O que é novo é o nível tecnológico e as possibilidades de oferta e demanda de faixas musicais.

Nesse cenário, têm relevância o desenvolvimento dos *smartphones*, das redes 3G e 4G para telefonia celular, e de *software* (chamados de *players*) de escuta musical sob demanda via internet. Esta nova forma de acesso à música gravada, comumente chamada de *streaming*, permite a monetização dos direitos autorais envolvidos de uma maneira diversa da remuneração tradicionalmente utilizada pela indústria fonográfica. Além disso, a maneira de escutar música propiciada por tais inovações tecnológicas se reconfigurou completamente. Se numa etapa inicial o importante era ter a cópia digital do fonograma (em que o *download* era a prática cultural predominante),⁹ no momento atual a tendência é de expansão do consumo via

8. Esta prática era feita inicialmente por meio da oferta de arquivos MP3 para *download*, em seguida também por plataformas de *streaming* como YouTube ou SoundCloud, antes dos atuais *players* pagos.

9. A pesquisa Públicos de Cultura, realizada em agosto de 2013 pelo Sesc e pela Fundação Perseu Abramo, traz dados sobre o uso da internet (de um universo de 55% das pessoas que usam internet, 11% o fazem para ouvir música) e do celular (de um universo de 87% que têm celular, 15% usam para ouvir música). Essa informação está disponível em: <<http://www.sesc.com.br/portal/site/publicosdecultura>>. Tais dados referem-se a práticas anteriores à chegada da tecnologia do *streaming* ao Brasil (o Deezer foi lançado em 2013 no Brasil).

streaming (em que é necessário um *player* instalado em dispositivo que disponibilize faixas, discos ou artistas demandados por meio da internet). Vende-se não a posse do fonograma, mas a facilidade de ouvir música quando e onde quiser via internet,¹⁰ gratuitamente¹¹ ou sob assinatura mensal do serviço (numa forma em que as assinaturas *premium*, em expansão mundialmente, financiam a forma *freemium*).¹² A disponibilização de faixas para escuta se dá entre gravadoras (detentoras dos fonogramas e responsáveis pelo pagamento aos artistas), *players* de *streaming* e agentes chamados agregadores digitais (que fazem contratos de licença entre as gravadoras e os *players*). O ouvinte renova sua licença de acesso às faixas a cada sincronização do dispositivo com o *software*, mecanismo que contabiliza quantas vezes a faixa foi reproduzida. As escutas só geram rendimentos a partir de trinta segundos, e as assinaturas *premium* geram, por faixa, remunerações maiores do que a modalidade *freemium*.

O comércio eletrônico de faixas musicais (e a correlata arrecadação e distribuição de dividendos gerados pelos direitos devidos, questão que vem sendo bastante debatida do ponto de vista jurídico, econômico e das políticas culturais) obedece atualmente ao princípio da “cauda longa” – conceito discutido e popularizado por Anderson (2006).¹³ Tal princípio, que tem origem na estatística, descreve a transformação do mercado de massa, em que um único produto tem altos índices de venda, para um mercado pulverizado, em que muitos produtos desconhecidos inauguram nichos específicos que, somados, geram grande receita. Fator-chave para o êxito nas vendas de tipo cauda longa é o custo de armazenamento: se ele for baixo, como no caso do *streaming*, é possível ter êxito com esse tipo de negócio em função da soma das pequenas vendas. Outro fator-chave refere-se às ferramentas como motores de busca e *software* de recomendações, que permitem que os consumidores encontrem produtos fora da sua área geográfica. A popularização deste modelo de negócio tem consequências em diversas áreas. Entre elas, destaca-se a relação entre oferta e demanda. O modelo da cauda longa encoraja a diversificação da oferta e a geração de nichos específicos, possibilitando espaço inédito para trabalhos de pesquisa musical que não teriam grandes chances no mercado de massas. A diversificação da oferta tem seu paralelo na demanda, podendo levar (mas não necessariamente) a uma ampliação e a um aprofundamento do repertório musical dos indivíduos. Nesse sentido, podem emergir demandas culturais represadas, tanto por parte de artistas e seus públicos como em termos de políticas para segmentos específicos.

10. Outra possibilidade, uma vez “baixada”, é por meio do modo *off-line*, que utiliza ocultamente a memória do dispositivo.

11. Exceto pelo custo de acesso à internet, pago à operadora de telefonia celular ou de internet a cabo.

12. *Grosso modo*, a diferença entre essas duas maneiras de consumo não é no limite de acesso às faixas, *playlists* de editores e usuários, velocidade ou outras restrições. Em geral, na forma *freemium* há anúncios publicitários, e na forma *premium* não.

13. Vale a leitura da entrevista de Chris Anderson à revista *Época* em 2006 (Ravache, 2006).

Com a ampliada e diversificada oferta de produtos musicais, com a venda de facilidade de acesso pelos *players* (em que o uso do fone de ouvido durante as tarefas cotidianas pode acabar gerando *heavy users*, ou pessoas aficionadas por música, e alimentando o “desejo por cultura”),¹⁴ somadas às campanhas de artistas independentes vendendo o *show* por meio da disponibilização do disco, o tipo de fruição ordinária é a cotidiana: doméstica, em trânsito, em espera etc. Os *players* oferecem *playlists* de editores/curadores e de usuários para que o ouvinte não tenha que se preocupar em escolher o que vai ouvir, usando para isso algoritmos e cruzamentos que mapeiam os hábitos musicais mais frequentes, que, por sua vez, retroalimentam o sistema de informações. Para o negócio, o importante é ouvir, e cada vez mais.

Este tipo de escuta ordinária alimenta, em boa parte dos usuários dos serviços, o desejo por uma experiência de fruição extraordinária, contemplada, por exemplo, na ida a um *show* – seja um grande espetáculo em um equipamento cultural mais legitimado, seja uma apresentação em um palco permanente “independente” dedicado à música autoral, seja em um bar com música ao vivo.

Contudo, deve-se considerar que tal “democratização” do acesso à produção musical pela internet parece reforçar o que se chama de lei do acúmulo: quem já tem hábitos frequentes de escuta musical diversificada é quem sai de casa mais vezes para ir a espetáculos, passando a ser ainda mais aficionado. Isso, por um lado, incrementa o mercado de *shows*, mas, por outro, revela a persistência, para a maior parte da população, de barreiras materiais e simbólicas no consumo de música, fruto de processos educacionais e da exposição aos códigos musicais.

É nesse contexto que os dados relativos às saídas para a fruição musical devem ser interpretados. A música ao vivo sempre existiu, mas atualmente ela cumpre uma função central na cadeia produtiva mundial. Isso ocorre também no Brasil, que passou a ser visto como grande mercado para *shows* internacionais desde os anos 1980 (com a realização do primeiro Rock in Rio em 1985), e que atualmente vem recebendo festivais internacionais como o Lollapalooza, Tomorrowland, Sónar etc.¹⁵ Hoje, grandes marcas transnacionais, sobretudo de bebidas, vêm patrocinando grandes eventos e festivais,¹⁶ configurando-se num mercado altamente lucrativo.

A função central da música ao vivo não se aplica apenas aos segmentos de *pop* e *rock* independente, como nos casos anteriores. No caso brasileiro, ela é perceptível também em nichos que contam com um consumo muito mais ampliado

14. Para mais informações, ver Donnat (2011).

15. Sobre o assunto, ver a entrevista de Fabiana Batistella à revista *E-Online* do Sesc São Paulo. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/online/artigo/9170_O+NOVO+MERCADO+MUSICAL?atividade#tagcloud=lista>.

16. Exemplos de marcas de bebidas patrocinadoras são: Skol, Smirnoff e Red Bull.

e figuram entre os gêneros de maior apelo popular, como o sertanejo e o *funk*.¹⁷ Por motivos diversos, os *managers* desses segmentos optaram por modelos de negócio independentes das *majors*, ainda que alguns artistas tenham sido incorporados por elas. Esses nichos geram receitas milionárias, e o *show* tem centralidade no modelo de negócio: no sertanejo, impressiona a megaprodução dos espetáculos, e no *funk* impressiona a mobilização de público nos *shows* (que contam com estruturas que variam de precárias a sofisticadas).

O espetáculo musical vem, dessa forma, ganhando importância entre os hábitos culturais contemporâneos, especialmente em centros urbanos (que concentram maior oferta e demanda musicais, além de mercado profissional especializado para a promoção e difusão de conteúdos da área).¹⁸ Para além da sociabilidade que a música ao vivo engendra, ela proporciona uma fruição mais profunda, atenta e interessada em relação à escuta cotidiana ordinária de arquivos digitais.¹⁹

Em contrapartida, no Brasil, artistas, produtores, educadores e outros agentes reivindicam políticas públicas específicas para cada etapa da cadeia produtiva, especialmente para a gravação e circulação de obras musicais. Redes de trabalho colaborativo vêm se estruturando politicamente e organizando festivais de importância nacional. Desta forma, o circuito de pequenos palcos independentes de música autoral vem se fortalecendo, o que aumenta a oferta de *shows*, e deve ser levado em conta na interpretação aqui desenvolvida.

Até o momento, abordamos alguns pontos da dinâmica da indústria fonográfica que incidem sobre a relação entre o consumo de música gravada e o de música ao vivo. Também apontamos como as questões ligadas à tecnologia alteram as possibilidades de oferta e demanda de faixas musicais, bem como redefinem as estratégias de *marketing* artístico (em que se vende o *show* por meio da disponibilização do disco). Os avanços tecnológicos incidem ainda sobre o tipo de fruição, em que a experiência ordinária é a mediada por dispositivos móveis com acesso à internet. Nesse cenário é que o *show* ao vivo se transforma numa experiência extraordinária. Dito isto sobre a indústria transnacional da música, é necessário voltar a atenção para o contexto brasileiro, em que as políticas públicas ganham destaque na difusão de produtos musicais.

17. Mais adiante comentaremos os hábitos e gostos da população brasileira.

18. Têm relevância as agências de comunicação especializadas em música, que geram conteúdo para a imprensa escrita e principalmente para o universo digital e das redes sociais, sendo muito mais do que simples assessoria de imprensa, por acabarem também gerenciando alguns aspectos da carreira do músico.

19. Evidentemente, esta consideração mereceria um maior aprofundamento, tanto do ponto de vista teórico como do de pesquisas sobre práticas culturais. Alguns estudos nesse sentido apontam, por exemplo, que os *heavy users* de *software* de troca de arquivos P2P (como o Napster e congêneres) são também os maiores frequentadores de *shows* e compradores de CDs, comprovando a chamada lei do acúmulo. Faltam ainda estudos aprofundados que comprovem esta hipótese quando o acesso à música gravada se dá por *players* de *streaming*, mas já existem alguns estudos que dissecam o funcionamento e os agentes desse modelo de negócio – ver, por exemplo, Cooke (2015), publicado pelo Music Managers Forum, do Reino Unido. No entanto, para este texto, podemos considerar que o aumento da importância do espetáculo ao vivo é uma tendência bastante perceptível atualmente, independentemente de uma análise pormenorizada capaz de revelar suas nuances no momento atual.

3 A POLÍTICA CULTURAL PARA O SEGMENTO MUSICAL: A LEI DA OFERTA

Para além do mercado definido atualmente pelas gravadoras e pelos *players*, no caso brasileiro outras forças operam no segmento da música, tendo relevância a política cultural. O principal instrumento desta é a renúncia fiscal (em que as empresas optam por aplicar os impostos devidos na produção cultural), também chamada de mecenato. Há legislação para o mecanismo de renúncia fiscal em níveis municipal, estadual e federal. No âmbito federal, o principal instrumento de renúncia é a Lei Federal de Incentivo à Cultura (nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, mais conhecida como Lei Rouanet, em homenagem ao então secretário de Cultura).²⁰

Importante ressaltar que o mecenato por meio da renúncia fiscal não é exatamente uma política cultural, mas, sim, um dos muitos instrumentos possíveis de financiamento a serem utilizados numa política mais ampla desse tipo. Ela foi importante quando foi criada, pois diante da ausência de um ministério e de uma preocupação mais ampla sobre o universo artístico qualquer mecanismo de financiamento à cultura assume relevância. Apesar disso, há um lado pernicioso em se tomar a parte pelo todo: entre os projetos previamente aprovados pelo Ministério da Cultura, cabe à iniciativa privada escolher, segundo seus próprios critérios, quais deles merecerão recursos públicos por meio da captação autorizada por esse ministério. E isso, ao longo das décadas, acabou por gerar distorções (como a concentração de recursos), uma vez que tais escolhas acontecem em função dos interesses do *marketing* cultural dessas empresas, e não da relevância artística das propostas ou de sua capacidade de contribuir para a superação de entraves identificáveis no mercado artístico. Uma política cultural, ao contrário, deve ser sistêmica e permanente, procurando identificar gargalos e lacunas que devem ser alvos de programas específicos, independentemente de seu alcance mercadológico e sustentabilidade econômica – o que começou a se desenhar apenas a partir de 2005.

A Rouanet, criada no final de 1991, só assume maior relevância para a área cultural no final da década, com a estabilização da economia, com as empresas abrindo seus respectivos capitais à bolsa de valores e declarando seu lucro real, e incorrendo no pagamento de impostos suscetíveis ao mecanismo da renúncia fiscal. Segundo estudos do Ipea (Silva, 2007) relativos à década de

20. À época, não existia um ministério específico à cultura, apenas uma secretaria. Entre 1953 e 1985, era o Ministério da Educação e Cultura (MEC) que concentrava as atribuições dessa pasta. Em 1985, durante o governo José Sarney, a cultura desvinculou-se do MEC e foi criado o Ministério da Cultura. Porém, em 1990, durante o governo Fernando Collor de Mello, o ministério foi transformado em secretaria. Foi nessa época, em 1991, que o então secretário Sérgio Paulo Rouanet promulgou a Lei nº 8.313, instituindo a renúncia fiscal como instrumento de mecenato cultural. Em 1992, durante o governo Itamar Franco, a secretaria foi novamente transformada em ministério (Ministério da Cultura), tendo seus recursos ampliados em 1999 durante o governo Fernando Henrique Cardoso. Mas foi somente em 2003, durante o governo Lula, com a reformulação estrutural encabeçada pelo ministro Gilberto Gil, que o Ministério da Cultura ampliou seu escopo, passando a ser responsável não só pela política para as artes (dimensão simbólica), mas também pelas dimensões cidadã e econômica.

1990 e aos primeiros anos no século XXI, os diversos segmentos produtivos relacionados à música sofreram um impacto positivo com o aporte de recursos provenientes dessa renúncia. No estudo, há considerações sobre geração de emprego e mercado de trabalho, exportações e importações, difusão etc. Para os objetivos deste texto, ressaltos os dados referentes aos segmentos de ocupação dos músicos e de espetáculos ao vivo: há uma correlação entre o seu incremento e o aporte de recursos.

O segmento de espetáculo ao vivo e atividade artística também cresceu entre 1992 e 2001 – 7,9% ao ano (a.a.) –, mas sempre com as oscilações resultantes das modalidades de financiamento e em decorrência das instabilidades econômicas. Depois da vigência das leis de mecenato, o segmento cresceu em praticamente todos os anos, com exceção de 1999, quando declinou em 5,1% relativamente ao ano anterior (Silva, 2007, p. 305).

Nota-se a importância dos aportes de recursos por meio das leis de incentivo, mas também sua dependência em relação à economia. Isso reforça o argumento de que uma política cultural eficiente deve ser mais ampla do que o instrumento de renúncia, para que o setor não fique à deriva das oscilações do mercado financeiro.

O estudo aponta ainda uma correlação entre o mecenato e o comportamento do mercado de trabalho dos músicos: após o início do funcionamento das leis de incentivo, o número de ocupações como músico – que podemos aqui considerar como essencial a atividades como os espetáculos de música ao vivo²¹ – cresceu em todos os anos (com exceção de 1999, com queda de 16,9% em relação ao ano anterior), atingindo picos de crescimento em 1995 (32,3%) e 1998 (22,7%). As ocupações nunca foram inferiores ao patamar de 1992, ano em que a Rouanet começou a ser colocada em prática (Silva, 2007, p. 305-306).

Ainda segundo o estudo, os aportes “explicam parte do comportamento do segmento musical no que se refere à geração de ocupações (...), [justificando] o financiamento público organizado, mesmo quando se destina a eventos isolados” como *shows* e projetos de circulação (Silva, 2007, p. 306). Ressalta-se, contudo, que esta correlação positiva entre mecenato e mercado de trabalho musical não exclui a necessidade de uma política cultural abrangente, sistêmica e permanente.

Com a política cultural que começou a se desenhar a partir de 2003 com a gestão do ministro Gilberto Gil, o segmento musical passou a contar com instâncias de regulação e participação social. Em 2005, o Ministério da Cultura criou a Câmara Setorial da Música, coordenada pelo Centro de Música da Fundação Nacional das

21. Embora a realização de um espetáculo exija, desde sua concepção até a avaliação, a atuação de uma diversidade de profissionais, pode-se considerar que o músico é elemento central nesta modalidade de difusão artística.

Artes (Cemus/Funarte) – à época, dirigido pela ex-ministra da Cultura Ana de Hollanda.²² Com a câmara setorial, a Funarte era a responsável pela política das artes (incluindo a música). A política para a música empreendida pela fundação passou, desde então, por três momentos. Num primeiro, priorizaram-se ações de fomento à realização e circulação de espetáculos por meio do Projeto Pixinguinha e da Pauta Funarte de Música Brasileira para a ocupação das salas. Num segundo, havia a transferência de recursos aos músicos e produtores para a realização de projetos de criação, produção e circulação musical, por programas como o Prêmio Funarte de Apoio à Gravação, o Prêmio Circuito Funarte de Música Brasileira e a seleção de projetos de ocupação das salas. E, finalmente, na etapa atual, a estratégia é incentivar o desenvolvimento da infraestrutura do setor, ganhando destaque as ações de incentivo à formação e à produção de conhecimento, assim como as de tentativa de ampliação do fomento e mapeamento das demandas. As ações principais são: Prêmio Palcos Musicais Permanentes (destinado a circuito cultural formado por pequenas casas noturnas), Prêmio Festivais e Mostras de Música, convênios para a realização de feiras de música, Feira Música Brasil, bolsas de aperfeiçoamento técnico e artístico, Prêmio de Produção Crítica em Música e Prêmio Funarte de Música Brasileira (Esteves, 2015). Observa-se uma preocupação com a formação, mas as ações, centradas em prêmios, acabam por reforçar a política centrada na oferta cultural.

Com a criação do Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC), em dezembro de 2007, a câmara setorial (ligada à Funarte entre 2005 e 2008) foi transformada no Colegiado Setorial de Música,²³ que foi instalado entre 2008 e 2009 com vistas à construção de políticas públicas de âmbito nacional, passando a ser coordenado diretamente pelo então Ministério da Cultura. Em 2010, o colegiado elaborou o documento Plano Setorial de Música – complementar ao Plano Nacional de Cultura (PNC), transformado em lei no mesmo ano (Brasil, 2011). O plano consiste num relatório das atividades da câmara (2005-2008) e do colegiado (2008/2009-2010), levando em conta os dez pontos da *Carta de Recife*, elaborada

22. Apenas dez entidade estavam representadas e tinham direito a voto: Associação Brasileira de Editores de Música (ABEM-Editores), Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM-Educação Musical), Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD), Associação Brasileira das Emissoras Públicas, Educativas e Culturais (ABEPEC), Associação Brasileira de Editoras Reunidas (ABER), Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão (ABERT), Academia Brasileira de Música (ABM), Associação Brasileira de Música Independente (ABMI), Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD) e Ordem dos Músicos do Brasil (OMB). Elas representavam principalmente os setores de gravadoras, editoras, meios de comunicação e direitos autorais. Músicos, produtores, festivais, redes e público não tinham representação fixa com direito a voto. Em 2005, houve sete reuniões temáticas da câmara, e em cada uma participaram, além das associações citadas, algumas entidades convidadas, sem, contudo, o direito ao voto.

23. Em minha concepção, a diferença entre uma câmara e um colegiado é que na primeira a representação é mais restrita (já que os membros são associações e pessoas jurídicas da cadeia produtiva), enquanto no segundo a participação social é mais ampla (pois os membros, todos da sociedade civil, são selecionados a partir da atuação nos fóruns regionais ou, como em 2015, por processo eleitoral público).

pela Rede Música Brasil²⁴ durante a Feira Música Brasil, promovida pelo Ministério da Cultura em 2009.²⁵

Em 2015, o Ministério da Cultura e a Funarte lançaram a PNA, cujo objetivo principal é a implementação de políticas públicas atualizadas, fundamentadas e duradouras para as artes, divididas por linguagens. E diretamente ligada à PNA está a reestruturação da Funarte, no sentido de tornar a instituição capaz de atender às suas atribuições.

Para o processo de construção da política há um comitê executivo, formado por representantes do Ministério da Cultura e da Funarte, os articuladores (que fazem a mediação entre a sociedade civil e o poder público) e consultores (que sistematizarão os documentos gerados no processo). Originalmente, a PNA previa quatro eixos de ação: Caravana das Artes (com rodas de conversa por todo o país para coletar sugestões); seminários temáticos; encontros setoriais; e uma plataforma digital colaborativa. Mas uma avaliação estratégica adiou as caravanas para o final do processo: no momento em que já houver tido um processo interno de levantamento dos trabalhos, das propostas e das experiências já realizadas em âmbitos público e privado, aí então as caravanas serão retomadas.

Até o momento, o comitê executivo delimitou três projetos transversais para a PNA: Rede Nacional de Difusão das Artes (plataforma voltada à difusão e circulação das linguagens artísticas); Pacto Federativo do Fomento às Artes (diretrizes comuns entre os três níveis de poder para o fomento às artes, mas com seleções descentralizadas); e Marcos Legais das Artes (revisão da legislação tributária, fiscal, trabalhista e previdenciária para a regulamentação do setor cultural). No tocante à música, o ponto central é a criação de uma autarquia reguladora, aos moldes do que a Ancine representa para a área do audiovisual, já preconizada desde a *Carta de Recife* de 2009. Um primeiro estudo sobre a criação da autarquia foi entregue ao ministro em dezembro de 2015.²⁶ No entanto, apesar dos avanços que tal

24. "No início de 2009, foi criado o fórum virtual Pró-Conferência Nacional de Música, com o objetivo de fomentar e organizar as discussões em torno das políticas públicas para a área musical, como preparação para a Conferência Nacional de Cultura, realizada em março de 2010. Este movimento surgiu por iniciativa da sociedade civil organizada, e o Centro de Música/Funarte logo o reconheceu como um ambiente privilegiado para a articulação do setor musical. Em meados de 2009, o Fórum Pró-Conferência Nacional de Música foi então acolhido pelo recém-criado programa Rede Música Brasil/Funarte, passando a se chamar Fórum Virtual Rede Música Brasil – RMB. (...) O Conselho da RMB é formado por entidades musicais com representatividade nacional (Sebrae [Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas], ABMI, ABEART [Associação Brasileira dos Empresários Artísticos], ABRAFIN [Associação Brasileira de Fisioterapia Neurofuncional], ABEM, ABER, ABPD, ARPUB [Associação das Rádios Públicas do Brasil], BM&A [Brasil Música e Artes], CUFA [Central Única das Favelas], FNM [Fórum Nacional da Música], Federação das Cooperativas de Música, Circuito Fora do Eixo, Casas Associadas e MPB)". Disponível em: <<http://culturadigital.br/redemusicabr/2009/11/25/forum-virtual-rede-musica-brasil/>>.

25. O IV Encontro da RMB foi realizado na Feira Música Brasil em Recife (Pernambuco), e gerou o documento *Carta de Recife*. O seu primeiro ponto é a criação da Agência Nacional da Música, aos moldes da Agência Nacional do Cinema (Ancine), demanda ainda muito forte no segmento e priorizada nos debates da Política Nacional das Artes (PNA), sobre a qual se falará mais adiante. Para mais informações sobre a feira, ver Biondi (2009).

26. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3xlR9iIn/content/id/1311913>.

política representa, observa-se que não há uma preocupação com a capacidade de incrementar a demanda. Os três eixos tocam em questões importantes (circulação artística, fomento a projetos e regulação da profissão), mas continuam centrados em uma política da oferta.

Paralelamente a esse desenvolvimento da PNA ocorreu a renovação dos colegiados setoriais do CNPC.²⁷ O processo, aberto à sociedade civil para voto e candidaturas, deu-se em duas fases, uma por meio de plataforma digital²⁸ e outra presencial, e teve recorde de participação (mais de 70 mil pessoas votaram em seus representantes), sendo o maior desse tipo até hoje.

O Colegiado Setorial da Música, de que passei a fazer parte desde a última eleição, já iniciou os trabalhos. O primeiro deles, ainda em andamento, é reunir num único documento todas as demandas do setor musical desde a Câmara Setorial da Funarte, passando por todos os mandatos do setorial, pelos pontos constantes do Plano Setorial da Música, pelas propostas compiladas pela Rede Música Brasil e pelas metas do PNC. O objetivo é contribuir não apenas para a PNA mas também para o processo de revisão do PNC.

O que se nota, contudo, é que a amplitude do negócio da música no Brasil extrapola os limites desses órgãos governamentais e dessas instâncias de representação social, que acabam não dando conta das demandas do setor. Em dez anos de discussões sobre qual seria a política adequada ao segmento da música, nota-se que, apesar dos esforços governamentais em sistematizar as demandas e ampliar os mecanismos de participação social do setor, não se avançou muito em políticas e programas continuados (em modalidades diversas dos tradicionais editais e prêmios) para a área. Da mesma forma, os esforços para uma melhor regulação da arrecadação e distribuição de recursos gerados por direitos autorais²⁹ ainda estão longe de atender às demandas do setor. Na ausência de um Fundo Setorial da Música ou de uma autarquia reguladora específica (como a Ancine no caso do setor audiovisual), o mecanismo da renúncia fiscal da Lei Rouanet, apesar das distorções que causa,³⁰ ainda cumpre um papel importante no financiamento de projetos na área da música.

27. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/cnpc>>.

28. Disponível em: <<http://cultura.gov.br/votacultura/>>.

29. "No Brasil, o direito autoral é regulamentado pela Lei nº 9.610/1998, alterada em 2013, com a aprovação da Lei nº 12.853/2013. Alguns pontos dessa nova lei entraram imediatamente em vigor com a publicação, mas outros aspectos precisaram ser regulamentados pelo Decreto nº 8.469/2015, que regulamenta a Lei da Gestão Coletiva dos Direitos Autorais". As mudanças trazidas pelo decreto sobre o funcionamento da arrecadação dos direitos autorais estão disponíveis em: <<http://www.brasil.gov.br/cultura/2015/06/transparencia-na-arrecadacao-de-direitos-autorais>>.

30. Para corrigir tais distorções, foi criado, em 2010, o Projeto de Lei (PL) nº 6.722, que institui o Programa Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura (ProCultura) como o novo marco regulatório que substituirá a Lei Rouanet, mantendo o mecanismo da renúncia fiscal, mas implantando outros dispositivos que minimizam as distorções que causa. O acompanhamento da tramitação está disponível em: <<http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=465486>>.

Os dados a seguir, retirados do Sistema de Apoio à Lei de Incentivo (Salic),³¹ podem dar uma ideia de como a Lei Rouanet ainda é um instrumento importante para o aporte de recursos na área da música. Em 2014, de um total de R\$ 1,3 bilhão movimentado pela Rouanet para todas as áreas (artes cênicas, música, patrimônio, artes visuais, artes integradas, audiovisual e humanidades), cerca de R\$ 300 milhões foram destinados à música (em torno de 23% do total), montante distribuído entre oitocentos projetos em média.

Como há projetos que captam recursos num período maior que um ano, a soma de todos eles resultaria num número maior do que os projetos incentivados realmente. No *site* do Ministério da Cultura, de onde tais dados foram retirados, não há, atualmente, um recurso que possibilite separar ou filtrar tais casos.

Em 2013, a música só foi superada pelas artes cênicas, que ficaram com 24% do montante dos incentivos. Essa porcentagem destinada à música manteve-se razoavelmente estável entre 2005 e 2014, pois teve uma variação de apenas 6 pontos percentuais (p.p.) no período: 18% em 2006 e 24% em 2011. As tabelas a seguir podem ilustrar de uma maneira mais clara tais dados.³²

TABELA 2
Brasil: projetos incentivados pela Lei Rouanet (2005-2014)

Ano	R\$ milhões	Número de projetos (milhões)
2005	727	2,475
2006	854	2,929
2007	990	3,232
2008	964	3,163
2009	980	3,041
2010	1.166	3,417
2011	1.324	3,750
2012	1.277	3,578
2013	1.262	3,480
2014	1.335	3,320
Total	10.879	-

Fonte: Ministério da Cultura.
Elaboração da autora.

31. Disponível em: <<http://novosalic.cultura.gov.br/>>.

32. Os dados utilizados nesta seção sobre a Lei Rouanet foram extraídos do SalicWeb por JLeiva Consultoria em Cultura e Esporte e apresentados na palestra Um Raio-X da Lei Rouanet, com João Leiva, Karina Poli e Inti Queiroz, que fez parte da Semana Internacional da Música de São Paulo (SIM SP), realizada entre os dias 2 e 5 de dezembro de 2015 no Centro Cultural São Paulo (CCSP).

TABELA 3
Brasil: projetos destinados à área da música incentivados pela Lei Rouanet (2005-2014)

Ano	R\$ milhões	Número de projetos
2005	144	576
2006	151	607
2007	212	718
2008	213	638
2009	197	619
2010	246	734
2011	313	910
2012	291	875
2013	273	874
2014	306	872
Total	2.345	-

Fonte: Ministério da Cultura.
 Elaboração da autora.

TABELA 4
Brasil: incentivo da Lei Rouanet destinado a diferentes áreas (2013)
 (Em %)

Área	
Artes cênicas	24
Música	22
Patrimônio	14
Artes visuais	11
Artes integradas	11
Audiovisual	9
Humanidades	9

Fonte: Ministério da Cultura.
 Elaboração da autora.

De acordo com as categorias disponibilizadas no Salic para a consulta dos projetos incentivados, não é possível saber quantos deles se dedicam à área de pesquisa/criação/produção/gravação de discos, quantos são na área de difusão e circulação musical (que inclui justamente o aporte de espetáculos ao vivo, festivais etc.) e quantos são projetos dedicados à formação de público, por exemplo. Isto só seria possível com uma extração manual, projeto a projeto, o que dificulta bastante a construção desse indicador. No entanto, mesmo que não seja possível ainda extrair tais estatísticas, é possível deduzir que a maioria dessas ações seja na área de difusão musical (*shows*, principalmente), justamente aquela que mais dá visibilidade às empresas patrocinadoras. O próprio estudo do Ipea aqui

citado (Silva, 2007, p. 306) sugere que o aporte da renúncia fiscal incrementa a ocupação no setor, justificando o financiamento público em eventos isolados de difusão (como *shows*). Portanto, ainda que não haja uma ação orquestrada das empresas nesse sentido, pode-se dizer que o mecanismo da renúncia fiscal, por sua natureza, reforça a tendência de uma política centrada na oferta.

TABELA 5

Brasil: incentivo da Lei Rouanet destinado à área da música (2005-2014)
(Em %)

Ano	
2005	20
2006	18
2007	21
2008	22
2009	20
2010	21
2011	24
2012	23
2013	22
2014	23

Fonte: Ministério da Cultura.
Elaboração da autora.

As categorias disponibilizadas no sistema referem-se aos segmentos de música erudita, instrumental, popular, áreas (musicais) integradas, artes integradas e orquestras,³³ conforme tabela 6.³⁴

33. Tais divisões relacionam-se às instruções normativas, que regulamentam os procedimentos para apresentação, recebimento, análise, aprovação, execução, acompanhamento, prestação de contas e avaliação de resultados de propostas culturais que são submetidas ao Ministério da Cultura. A mais recente versão é datada de 24 de junho de 2013, que mantém pontos de 1995 quanto à natureza dos projetos e à faixa de imposto a ser deduzida pela empresa. Ela estabelece que há dois níveis de dedução do imposto devido pelas empresas: 30% (art. 26, destinado à música popular com intérprete ou quando há áreas e artes integradas, ou ainda a propostas que não se encaixam ao previsto na instrução) e 100% (art. 18 da instrução, destinado às demais modalidades anteriormente listadas). Após a avaliação feita por peritos contratados pelo Ministério da Cultura, os projetos são enquadrados em um ou outro artigo de acordo com sua natureza, o que gera tal classificação pouco condizente à realidade das manifestações musicais. Tal diferenciação foi criada justamente em função da área musical, para limitar o acesso de propostas em música popular cantada com enorme poder de mobilização de público e mercado (como o sertanejo e o axé) aos recursos públicos, e também para rebater a crítica de que as empresas não investiam nada além do imposto devido para ter um enorme retorno de *marketing* (com a nova instrução, as empresas só podem deduzir 30% do imposto devido). De outro modo, em função dessa instrução normativa criada para frear distorções, os cantores em início de carreira disputam os mesmos recursos que intérpretes consagrados, incorrendo-se numa outra distorção. A atual instrução normativa passou recentemente (até 8 de dezembro de 2015) por processo de consulta pública. Disponível em: <<https://bit.ly/1X34CW2>>.

34. Não estão discriminadas as porcentagens de "verba direta" (equivalente aos 70% não deduzidos pela empresa, que assim aporta recursos próprios como numa espécie de patrocínio) e de incentivo (100% de dedução). Cálculos apontam que entre 2009 e 2014 a área da música recebeu R\$ 1,6 bilhão, sendo 75% do montante na forma de incentivo (faixa de 100% de dedução) e 25% na forma de recursos diretos não deduzíveis. Os maiores beneficiários dos recursos diretos são projetos de grande apelo comercial.

TABELA 6
Brasil: incentivo da Lei Rouanet destinado aos diversos segmentos musicais (2005-2014)

Segmentos musicais	R\$	%
Música erudita	925.858.312	39,8
Música instrumental	794.343.919	34,2
Música popular	578.481.318	24,9
Áreas integradas	23.490.944	1,0
Artes integradas	21.317.057	0,9
Orquestras	1.249.295	0,1
Total	2.344.740.845	-

Fonte: Salic/Ministério da Cultura.
 Elaboração da autora.

Como é sabido, um dos gargalos do financiamento via renúncia fiscal é a etapa de captação de recursos após a aprovação do projeto. Os dados das tabelas anteriores referem-se aos projetos que conseguiram captar recursos na iniciativa privada após a aprovação (que em 2012 foram cerca de 30% do total). Entre o total daqueles que conseguem captar recursos, os de música popular (que são 48% do total dos aprovados) têm a menor taxa de sucesso na captação (58% não conseguem captar). Já as orquestras e os produtores de grandes eventos lideram a relação de captadores.

Esse foi um brevíssimo panorama sobre a oferta musical no país, tanto do ponto de vista das políticas públicas estruturantes do setor como do ponto de vista do principal mecanismo de financiamento público a projetos musicais – a renúncia fiscal, que acaba reforçando a política da oferta. O que se nota é que tanto o poder público quanto a iniciativa privada possibilitaram uma política centrada na oferta de bens culturais, deixando em segundo plano aquilo que garantiria um mercado cultural perene e sustentável: o estímulo à demanda. Apesar dos crescentes esforços para tanto, não há ações sistêmicas e consistentes para uma política da demanda. Isso seria necessário principalmente em municípios pequenos, áreas rurais, em populações de baixa renda e escolaridade. Como será visto no próximo tópico, os dados indicam que esses são os públicos com menor frequência a espetáculos de música ao vivo.

4 AÇÕES PARA O ESTÍMULO À DEMANDA E DADOS SOBRE A IDA A ESPETÁCULOS MUSICAIS

Do ponto de vista das ações na esfera da educação, que é a principal linha de atuação para o estímulo à demanda, há duas iniciativas importantes, mas que, infelizmente, não lograram cumprir totalmente com seus objetivos.

A primeira que destaco é o Ensino Musical nas Escolas, causa levada adiante desde 2006 pelo Grupo de Ação Parlamentar Pró-Música (GAP).³⁵ Diante das dificuldades enfrentadas no Poder Legislativo, o grupo criou, em 2008, a campanha Quero Educação Musical na Escola, sendo, desde então, a causa prioritária do GAP. A Lei nº 11.769/2008, que determina que a música deve fazer parte dos conteúdos obrigatórios, já foi aprovada, mas ainda carece de regulamentação para ser cumprida pelas escolas. Em 2013, houve uma resolução do Conselho Nacional de Educação regulamentando a lei e estipulando seu cumprimento. Contudo, ela ainda não foi homologada pelo MEC e, portanto, não tem valor. O GAP continua pressionando para que a lei seja finalmente regulamentada e aplicada.

A segunda iniciativa que merece destaque é o programa Mais Cultura, criado em 2007 para a promoção do acesso à cultura em escolas e universidades públicas. As chamadas públicas são destinadas a projetos elaborados por municípios e estados, por pessoas físicas e por pessoas jurídicas sem fins lucrativos que sejam de natureza cultural. Os projetos selecionados devem desenvolver ações em escolas e universidades em pelo menos um dos três eixos: cultura e cidadania, cultura e cidades ou cultura e economia.³⁶ O programa, entretanto, não tem ainda a força necessária para incentivar a demanda como seria necessário.

Do ponto de vista das políticas públicas norteadas pelo PNC e pelo Sistema Nacional de Cultura (SNC), o programa que mais se relaciona à ideia de uma política da demanda é o Cultura Viva,³⁷ que visa estimular e desenvolver capacidades e potenciais artísticos por meio do apoio a iniciativas culturais já existentes, dando a oportunidade à população de desenvolver suas vocações artísticas e difundi-las

35. O GAP é uma associação não formal de artistas eminentes fundada em 2006 com o objetivo de atuar junto ao Poder Legislativo por avanços na legislação brasileira para a música. O grupo logrou êxito na aprovação da Lei nº 11.769/2008, na busca pela garantia da reintrodução do ensino da música como conteúdo obrigatório no currículo escolar (atualmente em fase de regulamentação no MEC). Outra vitória importante foi a aprovação da nova lei de gestão coletiva de direitos autorais (Lei nº 12.853/2013), que o GAP apoiou desde a formulação e que já está em vigor apesar das ações diretas de inconstitucionalidade (ADIs) em tramitação no Supremo Tribunal Federal (STF) – o GAP está empenhado para que o STF confirme a constitucionalidade da lei. Outros PLs para os quais o GAP contribuiu foram: a Lei Complementar nº 133/2009, que garante a reinclusão das atividades culturais na Lei do Simples Nacional; a aprovação e sanção da Lei nº 12.192/2010, que determina o depósito legal de CDs e fonogramas na Biblioteca Nacional (aguardando regulamentação); o Projeto de Emenda Constitucional (PEC) nº 98/2007, também chamado PEC da Música, que institui imunidade tributária aos fonogramas e videofonogramas produzidos no Brasil, equiparando tributariamente CDs e DVDs aos livros; o PL nº 4.571/2008, que regulamenta a concessão do benefício da meia-entrada; o PL nº 6.722/2010, que institui o ProCultura, que substituirá a Lei Rouanet; e o PL nº 3.157/2004, que dispõe sobre a obrigatoriedade das empresas de rádio e televisão de citar os nomes dos autores das músicas executadas e disponibilizar suas planilhas na internet (Radicetti, 2015).

36. Outras informações sobre o Mais Cultura disponíveis em: <<http://www.cultura.gov.br/mais-cultura>>.

37. Criado em 2004 por meio de uma portaria e transformado em lei (nº 13.018) em 2015, o Cultura Viva é uma política de Estado de âmbito nacional operacionalizada pela Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural do Ministério da Cultura.

em todas as suas expressões.³⁸ A principal estratégia utilizada é a implantação de Pontos de Cultura, espaços de gestão coletiva que se constituem não apenas em polos de criação, mas também em polos de fruição culturais, visando à construção de novos valores de cooperação e solidariedade por meio do fazer cultural. Conforme já argumentei em outro texto, “o pressuposto básico é que não é necessário ‘levar’ cultura a tais segmentos sociais, uma vez que eles já são produtores de cultura que necessitam apenas serem reconhecidos como tais” (Ghezzi, 2015). Com o programa, espera-se que os elos com o mundo social passem necessariamente por tal área, o que contribui para o início de uma política da demanda pelo estímulo ao desejo por cultura. Mas, apesar da multiplicação desses Pontos de Cultura, o programa não é capaz de responder sozinho por uma política consistente e sistêmica centrada na demanda cultural.

Outra iniciativa do Ministério da Cultura que pode contribuir para tal propósito é o Vale-Cultura,³⁹ criado para os trabalhadores de baixa renda (até cinco salários mínimos – SMs). O benefício de R\$ 50 mensais (cumulativo e válido em território nacional) é oferecido pelas empresas aos seus trabalhadores formalizados. As que aderem ao programa têm, em contrapartida, isenção em encargos sociais e trabalhistas sobre o valor concedido, além de abatimento no Imposto de Renda em até 1%. E os beneficiários podem usar o auxílio para a ida a cinemas, museus, teatros, espetáculos, *shows* e a compra e o aluguel de CDs, DVDs, livros, revistas e jornais, além de cursos de formação artística, compras de instrumentos musicais, ou mesmo programas culturais com um custo mais elevado. Em relação aos hábitos musicais propriamente ditos, o Vale-Cultura poderia incorporar na lista de bens e serviços elegíveis o pagamento de assinaturas de música por *streaming*. Ao incentivar o consumo de bens culturais, o programa incrementa também a economia da cultura. “Cerca de 18 milhões de brasileiros podem ser beneficiados com o Vale-Cultura, representando um aumento de R\$ 11,3 bilhões na cadeia produtiva da cultura” (Ghezzi, 2015).⁴⁰ Contudo, deve-se considerar que este programa é um recurso do qual se lança mão, e não exatamente uma política sistêmica. Ele vale por sua abrangência, mas não resolve a questão das barreiras simbólicas que dificultam o acesso, tampouco é capaz de estimular adequadamente o desejo por cultura.

38. São objetivos da Política Nacional de Cultura Viva: garantir o pleno exercício dos direitos culturais aos cidadãos brasileiros, dispondo-lhes os meios e insumos necessários para produzir, registrar, gerir e difundir iniciativas culturais; estimular o protagonismo social na elaboração e na gestão das políticas públicas da cultura; promover uma gestão pública compartilhada e participativa, amparada em mecanismos democráticos de diálogo com a sociedade civil; consolidar os princípios da participação social nas políticas culturais; garantir o respeito à cultura como direito de cidadania e à diversidade cultural como expressão simbólica e como atividade econômica; estimular iniciativas culturais já existentes, por meio de apoio e fomento da União, dos estados, do Distrito Federal e dos municípios; promover o acesso aos meios de fruição, produção e difusão cultural; potencializar iniciativas culturais, visando à construção de novos valores de cooperação e solidariedade, e ampliar instrumentos de educação com educação; e estimular a exploração, o uso e a apropriação de códigos, linguagens artísticas e espaços públicos e privados disponibilizados para a ação cultural. Sobre o assunto, ver Turino (2010).

39. O programa foi transformado em lei em 2012 (Lei nº 12.761) durante a gestão da ministra Marta Suplicy. Mais informações disponíveis em: <<http://www.cultura.gov.br/valecultura>>.

40. Mais informações sobre o Vale Cultura disponíveis em: <<http://www.brasil.gov.br/cultura/2012/06/vale-cultura-facilita-acesso-dos-trabalhadores-ao-lazer>>.

Ainda que haja tais ações que estimulem a demanda, elas não são suficientes para eliminar as barreiras simbólicas que impedem o acesso pleno à cultura. O incentivo continuado às práticas amadoras e ações perenes de educação formal e informal em música seriam essenciais para esse estímulo.

Apesar da recente diversificação de mecanismos de fomento pela Funarte, os prêmios e editais (que se caracterizam pela seleção de poucos projetos de excelência para usufruto do fomento) continuam sendo as modalidades mais utilizadas para a promoção do acesso à cultura, limitando o alcance das ações propostas para o incremento da demanda. Da mesma forma, programas estaduais e municipais de educação musical têm papel importante no estímulo ao desejo por cultura, mas o que se nota é que os municípios de pequeno porte e as áreas rurais, além da população em situação de vulnerabilidade social, ainda carecem de políticas eficientes de promoção do acesso à cultura.

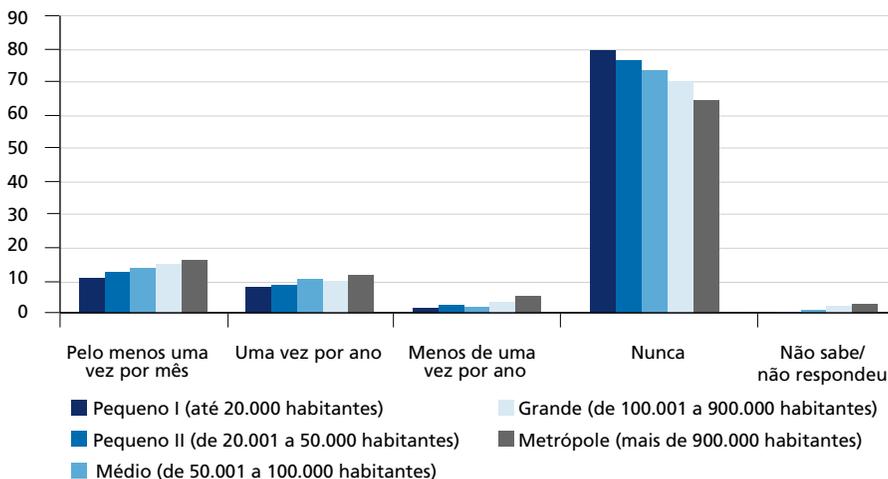
Os dados apresentados a seguir podem confirmar tal percepção. Apesar de não darem conta da complexa relação entre oferta e demanda por bens culturais, eles podem contribuir para a compreensão de alguns pontos relativos à frequência a espetáculos musicais ao vivo, especialmente do corte socioeconômico deste público. Sempre que possível, cotejaremos os dados trazidos pelo SIPS 2013⁴¹ com dados do Sistema de Informações e Indicadores Culturais (SIIC) do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), cuja última edição é de 2013. O SIIC não é uma pesquisa específica à cultura, pois sistematiza dados já coletados por outras pesquisas realizadas pelo IBGE em diversos anos, como a Pesquisa de Orçamentos Familiares (POF), a Pesquisa Nacional por Amostragem Domiciliar (PNAD), entre outras. Desta maneira, os dados trazidos pelo SIIC abordam pesquisas não específicas à cultura, mas que contribuem para o entendimento da área, nas realizadas entre 2007 e 2010, e serão usados a fim de complementar os dados do SIPS coletados em 2015.⁴²

41. Caberia, em outras edições, aperfeiçoar o questionário do SIPS sobre a ida a espetáculos musicais. Uma primeira consideração seria o termo "espetáculo" musical. Ele não estaria condicionando certo entendimento do que é uma apresentação de música ao vivo, levando a uma interpretação, por parte do respondente, de uma prática altamente legitimada, como um concerto de música erudita? Espetáculo é aquele realizado num teatro, ou também num bar dedicado à música autoral? Essas são algumas entre muitas considerações que poderiam ser feitas quanto à forma e ao que perguntar numa pesquisa sobre práticas musicais.

42. Há outras publicações importantes sobre as estatísticas culturais que, pela natureza dos dados que trazem, não serão tão exploradas neste trabalho. Uma delas é o *Cultura em Números* (Brasil, 2009), sistematização de pesquisas de natureza não cultural realizadas pelo IBGE entre 2005 e 2007. Os dados relativos ao consumo da área (demanda) são agregados, e trazem apenas os meios utilizados (cinema, leitura de jornal e revista, rádio, televisão aberta e fechada, e internet) e não as linguagens artísticas. Já os dados sobre a oferta cultural trazem as diversas linguagens artísticas. Em relação aos espetáculos musicais, os dados mais interessantes são: 38,7% dos municípios brasileiros realizaram festivais/mostras de música; 31,9% declararam possuir concursos de música; 33,8% declararam realizar cursos de música; 47,2% possuem grupos artísticos musicais; e 44,9% possuem grupos artísticos de coral (Brasil, 2009, p. 50-56). Ou seja, apresenta-se a oferta de equipamentos e serviços a partir de bases de dados governamentais preexistentes, mas não há uma preocupação maior em entender a demanda por linguagens artísticas, que poderia ser usada inclusive para orientar a política da oferta. Segundo a mesma publicação, "não existem pesquisas específicas na área da demanda cultural; assim, no que tange a este tema, foi utilizada a base de dados produzida pelo IBOPE [Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística] no âmbito do consumo cultural" (Brasil, 2009, p. 50-56).

No gráfico 1 (sobre idas a *shows* por tamanho do município), o maior bloco de respostas é o das pessoas que nunca foram a um espetáculo de música ao vivo. Neste contingente, a maior parte reside em municípios pequenos (de até 20 mil habitantes). Este bloco nos mostra que, quanto menor o município, maior o número de pessoas que nunca foram a um espetáculo musical. Não obstante, salta aos olhos o enorme contingente de pessoas que moram em metrópoles (onde, em tese, a oferta de *shows* é maior) e também nunca foram a espetáculos. Isso demonstra que a oferta, por si só, não elimina as barreiras simbólicas que impedem o acesso aos bens culturais, sendo necessárias ações de estímulo à demanda – especialmente em municípios de menor porte, mas também em metrópoles. Uma análise do bloco de respostas de pessoas que vão pelo menos uma vez por mês chega à mesma conclusão: quanto maior o município, maior o número de *heavy users* da música ao vivo.

GRÁFICO 1
Ida a espetáculos musicais por tipo de município
(Em %)



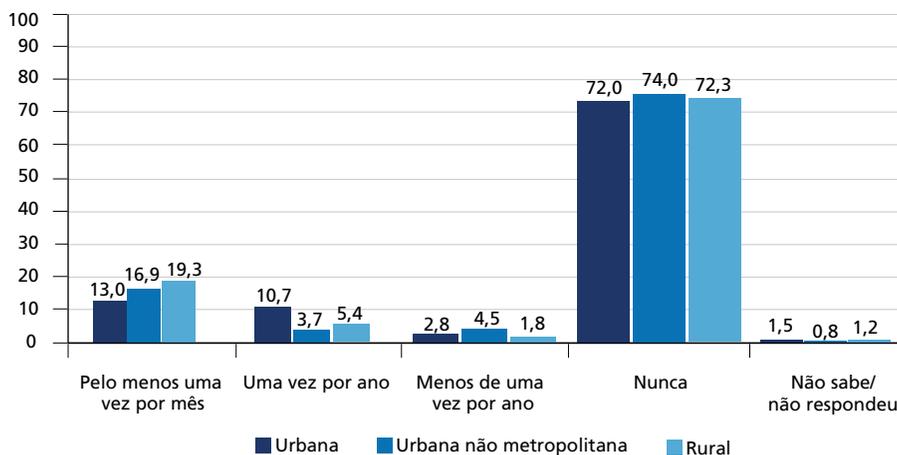
Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

Do ponto de vista dos dispêndios públicos municipais com cultura (e não de seus municípios), dados levantados pelo IBGE (2013, p. 76) apontam que os gastos, de uma maneira geral, foram mais representativos nos 271 municípios médios (com população acima de 100 mil habitantes), o que correspondeu a 51,4% do total de gastos com cultura em 2010. Segundo a mesma fonte, apesar de os municípios com população inferior a 10 mil habitantes terem apresentado um ganho de participação entre 2007 e 2010, eles representavam apenas 8,5% do total de gastos em 2010. Ou seja, enquanto os municípios de porte médio foram os que, entre 2007 e 2010, mais usaram recursos públicos para investir em cultura de maneira geral (IBGE, 2013, p. 76), os grandes e as regiões metropolitanas foram

aqueles que, em 2015, apresentaram melhores taxas de frequência a espetáculos musicais (de acordo com o SIPS 2013).

As pesquisas de hábitos culturais em geral não se dedicam às áreas rurais, pois isso eleva muito o custo de uma pesquisa. O SIPS traz essa informação, e chama a atenção o hábito de ir a espetáculos musicais por parte de pessoas que residem em domicílios rurais. Apesar de a maior parte da população rural nunca ter ido a um evento deste tipo (72,3%), ela é a maioria entre os que vão a um espetáculo musical pelo menos uma vez por mês (19,3%), superando em mais de 6% a população urbana (13,0%) e em mais de 2 p.p. a população urbana não metropolitana (16,9%).⁴³ Contudo, se somarmos os domicílios urbanos e os urbanos não metropolitanos, veremos que a população rural vai muito menos a espetáculos musicais do que a população urbana em geral. Isso reforça a necessidade de ações de estímulo à demanda também nas áreas rurais, geralmente negligenciadas pelas políticas culturais. E, mais uma vez, salta aos olhos o enorme contingente de pessoas que moram em áreas urbanas que nunca foram a espetáculos musicais.

GRÁFICO 2
Ida a espetáculos musicais por tipo de residência
(Em %)



Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

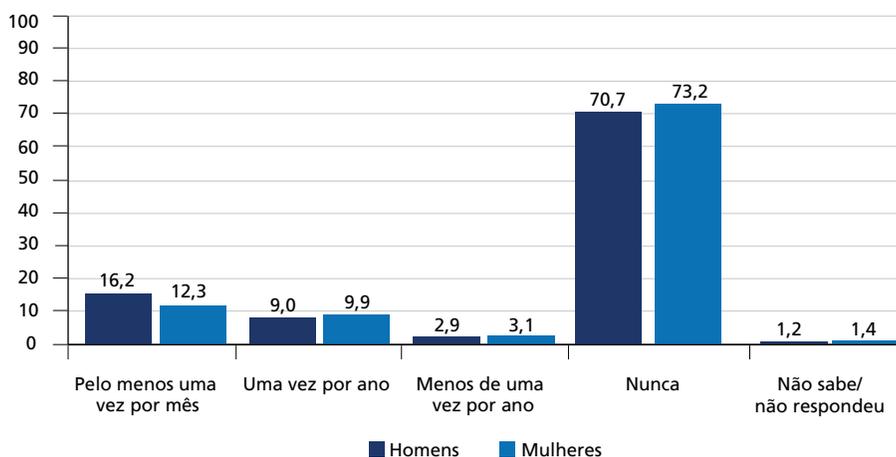
Perfil socioeconômico, gênero, raça, idade, renda e escolaridade reforçam os dados, confirmam tendências levantadas por outras pesquisas e confirmam a importância dos fatores renda e escolaridade para os hábitos culturais. Quanto ao gênero, não há diferenças gritantes entre homens e mulheres que vão a *shows*.

43. Para uma análise mais aprofundada, deveria ser considerada a influência das festas populares nos hábitos musicais da população rural.

As únicas variações maiores que 1 p.p. são os dados referentes aos que nunca foram (em que a maioria é mulher, com diferença de 2,5 p.p. em relação aos homens) e aos que vão pelo menos uma vez por mês (em que a maioria é homem, com vantagem de 3,9 p.p. sobre as mulheres). Para um aprofundamento do dado, deve-se considerar a influência das tarefas domésticas e maternas (geralmente a cargo das mulheres e que dificultam as saídas, principalmente as noturnas) no consumo cultural feminino. Um cruzamento dos dados relativos ao gênero com a faixa etária poderia ampliar a compreensão sobre tal influência.

É interessante perceber a questão de gênero também a partir do gasto familiar com cultura. Dados do IBGE (2013, p. 88) referentes ao período 2007-2010 apresentam a seguinte informação: considerada a despesa mensal com cultura de uma família (em média R\$ 184,87), famílias chefiadas por um homem gastam mais que as chefiadas por mulheres (R\$ 193,09 e R\$ 165,52, respectivamente). Contudo, se isolarmos a atividade teatro, museus e *shows*, famílias chefiadas por mulheres têm um dispêndio maior: R\$ 1,24 por mulheres contra R\$ 0,99 por homens. Ou seja, segundo o IBGE, as mulheres investem mais em hábitos culturais legitimados (como espetáculos teatrais, musicais e museus), mas, segundo os dados do SIPS, mais atualizados do que os do IBGE, as mulheres permanecem como o gênero mais excluído das saídas para a apreciação de música ao vivo. Este é um indício de que a barreira econômica não é a única a dificultar o acesso feminino a essas atividades, devendo ser levada em consideração a divisão sexual do trabalho.

GRÁFICO 3
Ida a espetáculos musicais por gênero
 (Em %)

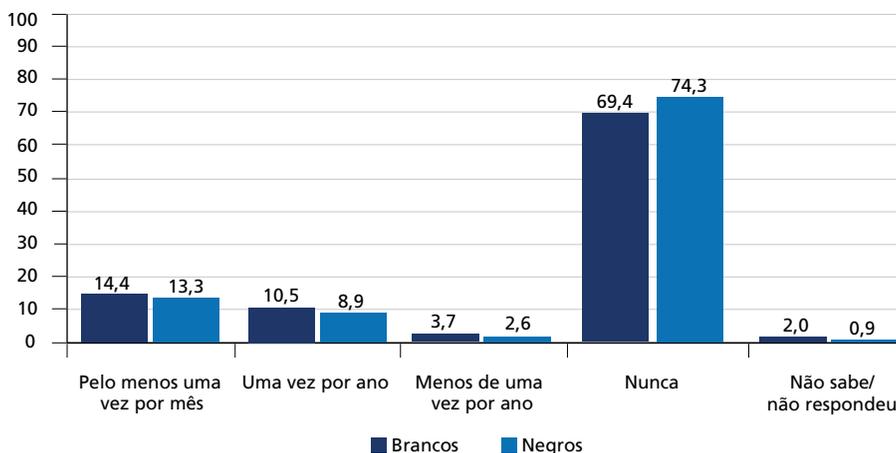


Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

Os dados referentes à raça apontam predominância de brancos na frequência a espetáculos ao vivo. A maior diferença (de 4,9 p.p.) está entre os que nunca foram: os que se declaram negros são o maior contingente daqueles que não costumam ir a espetáculos musicais. De outro modo, 14,4% dos que se declaram brancos vão a um espetáculo de música pelo menos uma vez por mês, enquanto a porcentagem dos que se declaram negros é de 13,3% (a diferença é de 1,1 p.p.). Tais dados provavelmente refletem fatores como escolaridade e renda, tendo em vista a realidade social de histórica exclusão dos afrodescendentes. Além disso, outras barreiras simbólicas devem ser levadas em consideração num estudo mais aprofundado – por exemplo, questões ligadas a fatores identitários da produção artística e seus públicos, ou questões relacionadas aos usos sociais dos espaços culturais mais legitimados.

Ainda sobre a questão étnico-racial, dados do IBGE (2013, p. 90) referentes ao período 2007-2010 apresentam a seguinte informação: considerada a despesa mensal com cultura de uma família (em média R\$ 184,87), famílias chefiadas por brancos gastam em média R\$ 1,49 com o item teatro, museus e *shows*, enquanto as chefiadas por negros gastam em média R\$ 0,77 e as por pardos, R\$ 0,64.

GRÁFICO 4
Ida a espetáculos musicais por raça
(Em %)



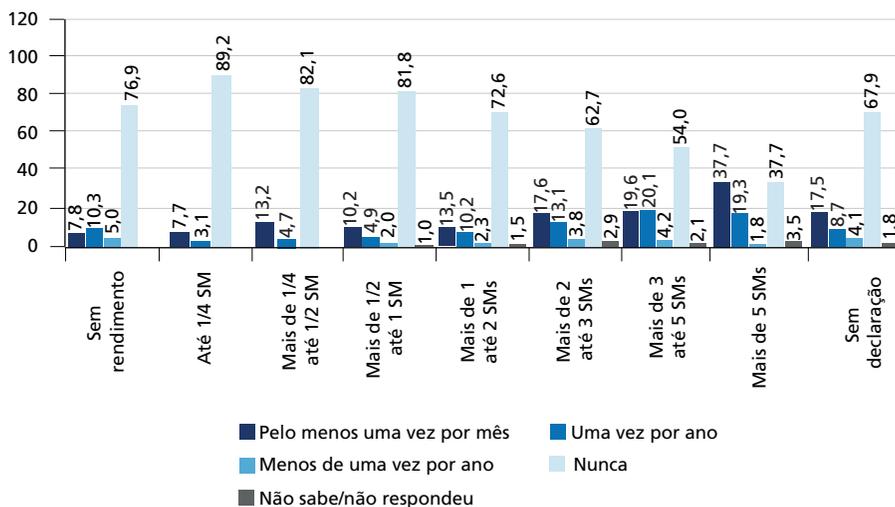
Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

Quando o filtro é o da renda, fica evidente que, em quase todas as faixas salariais destacadas, a maioria dos respondentes alega nunca ter ido a um espetáculo musical. A única exceção é o extrato com renda superior a 5 SMs (segmento destacado pela pesquisa com maior poder de compra), em que a porcentagem de pessoas que declararam nunca terem ido a um *show* (37,7%) é igual à dos que

responderam ir a um espetáculo pelo menos uma vez por mês. Ou seja, a renda é um determinante para este hábito cultural, mas ela não é o único fator explicativo. Há um grande número de não praticantes e que têm renda mais elevada.

Nos primeiros segmentos que têm rendimentos (dos que recebem mensalmente frações de 1 SM, chegando a no máximo 1), é flagrante a enorme parcela dos que nunca foram a espetáculos musicais, em média 80%. Conforme a renda aumenta, não só diminui a porcentagem dos que nunca foram como também aumentam, proporcionalmente ao incremento da renda, os demais perfis de frequência, especialmente os que vão a *shows* pelo menos uma vez por ano e pelo menos uma vez por mês.

GRÁFICO 5
Ida a espetáculos musicais por renda
(Em %)



Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

Os dados de IBGE (2013, p. 79) sobre o dispêndio familiar com cultura reforçam a tendência ilustrada de correlação diretamente proporcional entre renda e consumo cultural. Excetuando-se o gasto familiar com telefonia, o gasto mensal das famílias brasileiras foi em média R\$ 106,32 entre 2008 e 2009, correspondendo a 5% dos rendimentos. No mesmo período, aqueles com faixa salarial de até R\$ 830 (incluindo os sem rendimento) gastam mensalmente R\$ 25,37 com cultura em geral (o que corresponde a 3,6% da renda mensal); os com faixa salarial entre R\$ 831 e R\$ 1.245 gastam R\$ 37,14 (o que também corresponde a 3,6% da renda mensal); entre R\$ 1.246 e R\$ 2.075, R\$ 59,48 (4% da renda mensal); entre R\$ 2.076 e R\$ 4.150, R\$ 113,32 (4,7% da renda mensal); entre R\$ 4.151 e R\$ 6.225,

R\$ 202,72 (5,4% da renda mensal); e, finalmente, aqueles com faixa salarial acima de R\$ 6.225 gastam mensalmente R\$ 456,27 (6,3% da renda mensal). Em suma, o valor gasto na faixa de maior rendimento é quase o dobro, em p.p., daquele das duas faixas de menor rendimento.

A questão da renda está relacionada à variável escolaridade. Esta, contudo, não reflete apenas na renda e na ocupação profissional dos indivíduos, mas também em seus sistemas de classificação e formação de gosto. Nesse sentido, em pesquisas aprofundadas sobre a relação entre escolaridade e práticas culturais, devem ser consideradas múltiplas questões, não apenas o diploma escolar. Deve ser considerada, por exemplo, a formação musical dos indivíduos (seja ela escolar ou extraescolar, formal ou informal), uma vez que a competência musical, profissional ou amadora suplanta o nível do diploma escolar quando o assunto é frequência a eventos musicais. Isto porque a paixão por determinada linguagem artística tem influência muito maior nas práticas culturais dos indivíduos do que o nível do diploma (Coulangeon, 2014, p. 84). As práticas musicais, especialmente aquelas ligadas ao autodidatismo e às formas de sociabilidade, são um dos campos de prática amadora ativa mais difundidos no Brasil.

Na pesquisa Públicos de Cultura, realizada em 2013 pelo Sesc e pela Fundação Perseu Abramo, de abrangência nacional sobre hábitos e gostos culturais, há dados sobre as práticas amadoras. Das dez listadas, três se relacionam à música: cantar individualmente ou em grupo (primeiro lugar entre todas, com 15% do total); tocar um instrumento (em terceiro lugar, com 10%); e fazer ou compor música (em sétimo, com 4%). Somando-as, a área concentra 29% das práticas culturais amadoras dos brasileiros.⁴⁴

Não é à toa que o estímulo às práticas amadoras é um dos objetivos centrais da política cultural francesa de promoção do acesso à cultura desde o fim dos anos 1960 (apesar dessas práticas, em tese, estarem sujeitas às mesmas desigualdades da frequência de equipamentos culturais legitimados). Ainda assim, a hipótese que sustenta essa política é a de que a experiência concreta dos indivíduos com as artes pode superar os obstáculos sociais e culturais a eles impostos (Coulangeon, 2014, p. 109). Isso porque as práticas amadoras proporcionam aos seus praticantes, independentemente do grau de instrução ou nível de diploma, uma competência artística específica capaz de tornar compreensíveis os códigos artísticos mais alheios ao seu meio social ou escolar de origem,⁴⁵ ou ainda os códigos de outras linguagens

44. Disponível em: <<http://www.sesc.com.br/portal/site/publicosdecultura/habitosculturais/p20>>.

45. "A prática como amador de uma disciplina artística em geral se acompanha de uma maior aproximação com as áreas artísticas correspondentes: os músicos amadores vão, em média, mais vezes ao concerto do que os não músicos" (Coulangeon, 2014, p. 110). Apesar de o autor se referir ao universo cultural francês, essa é apontada como uma tendência geral cabível também ao Brasil. Do mesmo modo, é uma tendência perceptível, embora careça de comprovação estatística, que os *heavy users* de *downloads* de faixas musicais e de escuta por *streaming* (ou seja, os aficionados por música) também tenham o hábito de ir a espetáculos musicais mais desenvolvido do que os não aficionados.

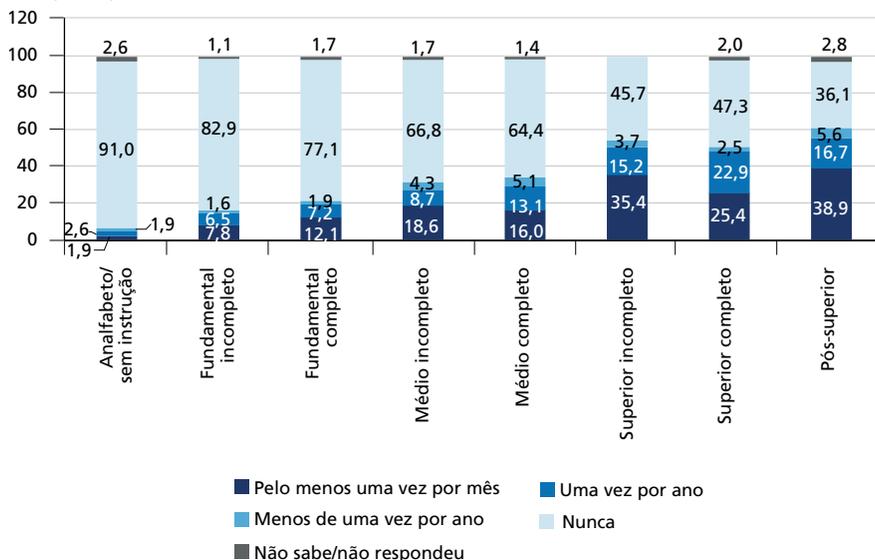
artísticas, ampliando seu capital cultural (Bourdieu, 1996; 1998). Se essa experiência real é capaz de minimizar barreiras simbólicas, as práticas amadoras não podem ser desconsideradas numa análise sobre a relação entre escolaridade e práticas culturais. Até porque, apesar da crescente especialização do mercado de trabalho artístico, “o desenvolvimento das práticas amadoras põe em risco a fronteira que separa o mundo dos amadores daquele dos profissionais” (Coulangeon, 2014, p. 108), já que muitas carreiras são práticas amadoras convertidas, com o passar do tempo, em atividade profissional. Ademais, a ocupação profissional (além do diploma e da renda) deve ser considerada para que seja percebida em profundidade a relação entre as variáveis socioeconômicas e as práticas culturais.

De qualquer forma, os dados do SIPS reforçam a relação entre escolaridade e práticas culturais legitimadas: quanto maior a escolaridade, menor a taxa de “excluídos” dos espetáculos de música ao vivo.⁴⁶ Ou seja, entre os analfabetos a taxa dos que nunca foram a um *show* é de 91%, enquanto entre os indivíduos que têm formação além do superior completo ela é de 36,1%. A diminuição dos que nunca foram é gradativa conforme o incremento da escolaridade, com exceção da faixa de respondentes que declararam ter o nível superior completo: entre os que declararam ter superior incompleto, a taxa dos que nunca foram é de 45,7%, e entre os que declararam ter superior completo essa taxa é maior, da ordem de 47,3%. Da mesma maneira, a taxa dos que vão a um *show* mais de uma vez por mês é maior entre os que se declararam com superior incompleto (35,4%) do que entre aqueles com superior completo (25,4%). Em suma, apesar da menor escolaridade, os universitários vão mais a *shows* do que os já formados.

Uma hipótese que poderia explicar tal quebra na progressão da relação entre escolaridade e frequência a *shows* seria a da faixa etária. Indivíduos em processo de formação universitária (geralmente em idade inferior aos que já concluíram o ensino superior) têm mais elementos de sociabilidade implicados e acesso a *shows*, enquanto as responsabilidades da vida adulta pesariam mais para aqueles que já adquiriram o diploma universitário. Além disso, poderia ser verificada a disposição dos universitários para a fruição musical gratuita, que, por ser geralmente em acomodações mais rústicas, não atrai aqueles com formação superior completa e vida financeira mais estável.

46. Dados do SIIIC ressaltam, para além da escolaridade do entrevistado, a presença de pessoas com nível superior na família. Quanto maior o número de pessoas com diploma universitário no núcleo familiar, maior o dispêndio com cultura em geral, incluindo a categoria teatro, museus e *shows* (IBGE, 2013, p. 94-95).

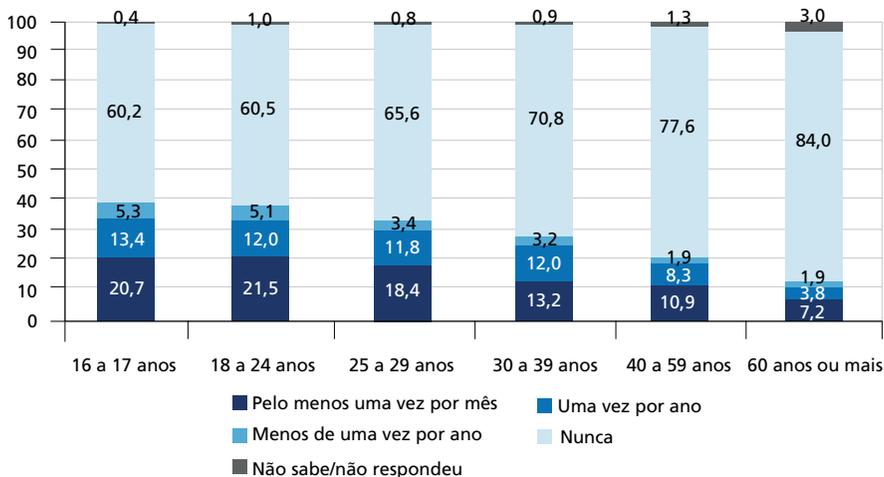
GRÁFICO 6
Ida a espetáculos musicais por escolaridade
(Em %)



Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

Por fim, o gráfico 7 relaciona a faixa etária ao hábito de ir a espetáculos musicais ao vivo. Conforme esperado, os dados indicam que, quanto mais jovem, maior a chance de ir frequentemente a *shows*.

GRÁFICO 7
Ida a espetáculos musicais por faixa etária
(Em %)



Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

Para Coulangeon (2014, p. 92), o que está em jogo quando se trata de práticas musicais não é exatamente a questão da idade propriamente dita, mas, sim, a geração e os estilos musicais que impregnam o ambiente cultural das sucessivas gerações. Por exemplo, o *rap* impregnou o ambiente dos jovens dos anos 1990, assim como o *rock* dos jovens dos anos 1960 e 1970. A perenidade dos estilos é algo incerto, mas as práticas culturais associadas aos estilos tipicamente juvenis numa determinada época poderiam causar rupturas geracionais importantes, que podem ser sentidas em enquetes sobre os hábitos culturais.

No caso brasileiro, além da questão geracional, deve-se considerar o esforço governamental na última década em desenvolver políticas públicas voltadas à juventude, em que as práticas culturais têm destaque como mecanismo de inclusão social. O programa Cultura Viva também tem contribuído fortemente para o reconhecimento de dessas práticas juvenis.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para fazer uma análise do hábito de ir a espetáculos musicais no Brasil não se pode desconsiderar o peso que escutar música, independentemente de como e onde isto é feito, tem entre as atividades culturais e de lazer mais praticadas pelos brasileiros. Só então é que se pode avaliar se as políticas públicas voltadas à difusão musical ao vivo estão cumprindo seu papel.

Acompanhando a tendência mundial, as atividades culturais domésticas têm maior adesão dos brasileiros do que aquelas praticadas fora de casa. Na pesquisa *Panorama Setorial da Cultura Brasileira* (Jordão e Allucci, 2014, p. 54-55), quando os entrevistados são perguntados sobre seus hábitos, gostos e frequência, “ouvir música” (em casa ou em dispositivos móveis)⁴⁷ é a atividade que os brasileiros mais têm o *hábito* de praticar (83% do total das respostas múltiplas), é também a atividade que mais *gostam* de praticar (36%), e ainda é a prática de maior frequência (44%). Comparativamente à atividade de assistir a filmes em casa, as porcentagens para as mesmas perguntas são: 67% (prática doméstica mais habitual),⁴⁸ 14% (prática doméstica que mais gostam de fazer)⁴⁹ e 20% (prática doméstica mais frequente).⁵⁰

Já quando são consideradas as práticas realizadas fora de casa para as linguagens da música e do cinema, temos outro cenário. Quanto ao *hábito*, ir ao cinema aparece

47. A pesquisa não diferencia se “ouvir música” é uma atividade realizada dentro ou fora de casa, mas, como há perguntas relativas a ir a *show* de música popular e ir a concertos de música erudita, deve-se supor que “ouvir música” pode ser considerado um hábito doméstico ou em dispositivos móveis, mas não se refere às saídas a *shows* e concertos.

48. As tabelas compiladas em Jordão e Allucci (2014, p. 54-55) trazem tanto atividades que são realizadas exclusivamente em casa como as realizadas exclusivamente fora de casa, cabendo à interpretação dos dados separar quais práticas são domésticas e quais são fora de casa. Neste caso, “assistir a filmes em casa” assume o quarto lugar na tabela, sendo todas as quatro primeiras atividades domésticas (ouvir música, ouvir rádio, assistir à televisão e assistir a filmes em casa).

49. Neste caso, “assistir a filmes em casa” assume o nono lugar na tabela, sendo a quinta prática entre as domésticas.

50. “Assistir a filmes em casa”, neste caso, assume o sexto lugar na tabela, sendo a quinta prática entre as domésticas.

com 56% (quarto lugar, perdendo para ir a parque, frequentar/praticar religião e ir a restaurante como atividade de lazer, respectivamente), enquanto ir a *show* de música popular aparece com 51% (sexto lugar, ficando atrás também de ir a festas populares). Quanto ao *gosto*, ir ao cinema tem 35% da preferência (primeiro lugar das atividades realizadas fora de casa), enquanto ir a *show* de música popular tem 19% (segundo lugar das atividades realizadas fora de casa). E quanto à *frequência*, ir ao cinema tem 25% das menções (primeiro lugar das atividades realizadas fora de casa), enquanto ir a *show* de música popular tem 12% (quinto lugar das atividades realizadas fora de casa, perdendo para ir ao cinema, frequentar/praticar religião, ir a restaurante como atividade de lazer e ir a parque, respectivamente).

Ou seja, a prática de fruição musical é amplamente disseminada e sem dúvida a mais habitual, a de maior preferência e a mais frequente entre os brasileiros, inclusive quando comparada ao hábito de assistir a filmes em casa. Mas, quando se isolam as atividades realizadas exclusivamente fora de casa, os brasileiros preferem ir ao cinema a assistir a um *show* de música popular.

Considerando que essas atividades culturais realizadas fora de casa geralmente são pagas, devemos nos perguntar em que ponto a política de difusão do setor audiovisual (realizada pela Ancine) tem sido mais bem-sucedida na sustentabilidade econômica da cadeia produtiva do que a do setor musical (em que a ausência de uma política específica faz recair toda a responsabilidade sobre o instrumento das leis de incentivo).

Dessa forma, urge o setor cobrar, por meio dos mecanismos de participação social já destacados anteriormente, a implantação de uma política estruturante, sem excluir, mas revendo o importante mecanismo de renúncia fiscal que vem financiando grande parcela de projetos na área aqui estudada. Nessa perspectiva, cabe pensar em políticas não apenas da oferta de música gravada e ao vivo (para que artistas e demais profissionais tenham condições de viver exclusivamente de seu trabalho artístico), mas principalmente voltadas à ampliação da demanda por música ao vivo (para que o público desenvolva o hábito de ir a espetáculos e para proporcionar a sustentabilidade econômica da cadeia produtiva). Assim se estaria contribuindo não só para o setor musical especificamente mas também para a área cultural de maneira ampla, pois, ao priorizar uma política da demanda, desenvolve-se o desejo por cultura, que é algo fundamental ao desenvolvimento humano.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, C. **A cauda longa**: do mercado de massa para o mercado de nicho. Rio de Janeiro: Elsevier; Campus, 2006.

BIONDI, P. Feira Música Brasil 2009. **Cultura Digital**, 7 dez. 2009. Disponível em: <<http://culturadigital.br/blog/2009/12/07/feira-musica-brasil-2009/>>.

BOURDIEU, P. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **O poder simbólico**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Cultura em números**: anuário de estatísticas culturais 2009. Brasília: MinC, 2009. Disponível em: <http://www2.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2009/10/cultura_em_numeros_2009_final.pdf>.

_____. Ministério da Cultura. **Metas do Plano Nacional de Cultura**. Brasília: MinC, 2011.

COOKE, C. **Dissecting the digital dollar**: parto one – how streaming services are licensed and the challenges artists now face. London: MMF, 2015. Disponível em: <https://themmf.net/site/wp-content/uploads/2015/09/digitaldollar_fullreport.pdf>.

COULANGEON, P. **Sociologia das práticas culturais**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

DIAS, M. T. **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. Quando o todo era mais do que a soma das partes: álbuns, *singles* e os rumos da música gravada. **Revista Observatório Itaú Cultural**, São Paulo, n. 13, p. 63-74, set. 2012.

DONNAT, O. Democratização da cultura: fim e continuação? **Revista Observatório Itaú Cultural**, São Paulo, n. 12, p. 19-34, 2011.

ESTEVES, E. **Políticas públicas para a música**. Apresentado no Ciclo Perspectivas do Novo Mercado Musical do Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <<https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/novo-mercado-musical>>.

GHEZZI, D. R. **De um porão para o mundo**: a Vanguarda Paulista e a produção independente de LPs através do selo Lira Paulistana nos anos 80 – um estudo dos Campos Fonográfico e Musical. 2003. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2003.

_____. **Música em transe**: o momento crítico da MPB (1958-1968). 2011. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2011.

_____. Mapping Brazil: cultural participation. **Dutch Culture**, 2015. Disponível em: <<http://dutchculture.nl/en/mapping/mapping-brazil-cultural-participation>>.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Sistema de Informações e Indicadores Culturais 2007-2010**. Rio de Janeiro: IBGE, 2013.

JORDÃO, G.; ALLUCCI, R. R. **Panorama setorial da cultura brasileira 2013-2014**. São Paulo: Allucci e Associados Comunicação, 2014.

ORTIZ, R. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PETERSON, R. A.; BERGER, D. Cycles in symbolic production: the case of popular music. **American Sociological Review**, v. 40, 1975.

RADICETTI, F. **Educação musical no Brasil**. Apresentado no Ciclo Perspectivas do Novo Mercado Musical do Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <<https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/novo-mercado-musical>>.

RAVACHE, G. Íntegra da entrevista com Chris Anderson. **Época**, 1 set. 2006. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG75221-5856-433,00.html>>.

SILVA, F. A. B. da. **Economia e política cultural**: acesso, emprego e financiamento. Brasília: MinC, 2007.

TURINO, C. **Pontos de cultura**: o Brasil de baixo para cima. 2. ed. São Paulo: Anita Garibaldi, 2010.

VICENTE, E. **Da vitrola ao iPod**: uma história da indústria fonográfica no Brasil. São Paulo: Alameda, 2014.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

BOTELHO, I. Dimensões da cultura e políticas públicas. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 73-83, abr. 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000200011&lng=en&nrm=iso>.

BRASIL. **Metas do Plano Nacional de Cultura**. São Paulo: Instituto Via Pública; Brasília: MinC, 2012. Disponível em: <<http://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/uploads/BibliotecaTable/9c7154528b820891e2a3c20a3a49bca9/60/13661436941701177432.pdf>>.

GHEZZI, D. R. **O músico como “titã” do backstage**: o *show business* como uma expressão do mercado de bens simbólicos – a centralidade do artista na indústria fonográfica e nas produtoras artísticas. Trabalho apresentado no II Encontro ULEPICC – União Latina da Economia Política da Informação, da Comunicação e da Cultura, Bauru, ago. 2008. Disponível em: <http://www2.faac.unesp.br/pesquisa/lecotec/eventos/ulepicc2008/anais/2008_Ulepicc_0574-0599.pdf>.

PRÁTICAS CULTURAIS DOS BRASILEIROS: O CASO DO CINEMA

Frederico Augusto Barbosa da Silva¹
Irmina Anna Walczak²

1 INTRODUÇÃO

Nosso objetivo neste capítulo é refletir sobre a relação estabelecida entre o público brasileiro e a prática cultural de ir ao cinema. Tradicionalmente caracterizada como uma atividade realizada fora de casa, ela está vivendo uma transformação. Ao longo deste texto, vamos expor os motivos para tal mudança e nos indagar a respeito da formação do público, da frequência a salas de cinema e das alterações nos equipamentos. Antes disso, no entanto, faremos uma reconstrução rápida de alguns dos elementos que dão sentido ao funcionamento do setor audiovisual no país, explicam sua dinâmica atual e oferecem fundamentos para a interpretação das iniciativas da Agência Nacional do Cinema (ANCINE) em 2011 e 2013. O que se quer é dar sentido à Lei nº 12.485/2011, pois ela instituiu cotas de produtos brasileiros e independentes para exibição na televisão paga (serviço de acesso condicionado) e também destinou pelo menos 10% das receitas do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) a produções voltadas para exibições em canais comunitários, universitários e de programadoras independentes. Portanto, essa lei articula o fomento da produção audiovisual brasileira com outras janelas de exibição que não o cinema, qual seja a televisão paga.

Historicamente, porém, os desafios permanecem. A questão acerca do que deveria ser a área do cinema e do audiovisual – se um setor industrial ou cultural – ainda é pertinente. O setor deve ser articulado em forma de matriz ou sistema, ou deve privilegiar segmentos, sustentando-os com recursos públicos? As respostas a essas questões são múltiplas e vão orientar as ações em sentidos diversos e contraditórios, mas também formam uma tradição de política a repor questões e desafios em termos que se repetem sem serem os mesmos.

1. Técnico de planejamento e pesquisa na Diretoria de Estudos e Políticas Sociais (Disoc) do Ipea.
E-mail: <frederico.barbosa@ipea.gov.br>.

2. Pesquisadora do Programa de Pesquisa para o Desenvolvimento Nacional (PNPD) na Disoc/Ipea.
E-mail: <irmina.walczak@ipea.gov.br>.

2 POLÍTICAS PÚBLICAS PARA O AUDIOVISUAL

2.1 Cinema brasileiro: considerações sobre a cadeia produtiva e o público

A estrutura da cadeia produtiva do audiovisual no Brasil é marcada por algumas características específicas que valem a pena serem destacadas como delimitação inicial da reflexão que se seguirá. O quadro geral desta reflexão aponta que o conceito de cadeia produtiva permite configurar ações públicas na direção da sustentabilidade do cinema brasileiro. Entretanto, a lógica do mercado não oferece completo acolhimento à ideia do audiovisual como experimento estético e artístico.

O conceito permite pensar as interdependências dos agentes do audiovisual e as possibilidades, ou o objetivo, de que essas relações se configurem em cadeias de valor completas e sustentáveis, isto é, reguladas pelo poder público por meio de políticas públicas, encontrando nos mercados consumidores parte importante do seu dinamismo. Em outras palavras, a ideia de cadeia produtiva organiza a reflexão a respeito de uma economia política do audiovisual, estabelecendo um modelo de relações entre os agentes, permitindo a sua descrição empírica e a delimitação do papel das instâncias reguladoras (Estado, mercado e comunidades ou sociedade civil). Entretanto, o conceito não alcança parte importante dos objetivos do campo cultural do audiovisual, pois este último é construído por relações estruturadas entre agentes culturais e econômicos que guardam distâncias e proximidades objetivas e subjetivas no que se refere à lógica das cadeias produtivas. Aqui também surgem os problemas de interpretação a respeito das relações entre os agentes populares, os produtores independentes, os produtores com preocupações culturais (interpretações, estéticas alternativas e usos alternativos do audiovisual) e as diferentes posições que ocupam relativamente ao Estado e ao mercado.

Esses elementos se relacionam com os desenhos de políticas públicas que tanto podem considerar como desprezar a questão da cultura popular e os interesses dos pequenos e médios empreendedores e, similarmente, dos produtores mais voltados para a área. Para a nossa reflexão, focada especialmente nas práticas culturais, surge, adicionalmente, a questão dos interesses, desejos e vontades dos diferentes públicos em relação à oferta audiovisual.

Portanto, aqui aparece diretamente o problema que inspira este trabalho, que é o de pensar o público frequentador e a sua formação em pelo menos dois sentidos: *i*) como oferecer o bem cultural àquele público que procura as obras audiovisuais médias; e *ii*) como disponibilizar alternativas e conteúdos culturais produzidos em diferentes formas e modalidades.

Não estamos confrontando apenas públicos com características diferentes (embora empírica e culturalmente possam existir diferenças de gosto muito marcadas), mas também aqueles que respondem a diferentes estímulos, que são

capazes de se relacionar com diferentes modalidades de obra cultural, ou seja, capazes de se mobilizar subjetivamente em diferentes intensidades para práticas culturais complementares. Os públicos não são passivos nem homogêneos e, assim, devem ser considerados pelas políticas de acesso e democratização.

Em resumo, é possível, e necessário, afirmar o trivial: as cadeias do audiovisual são condicionadas pelas estruturas de mercado, pela dinâmica empresarial e das políticas do audiovisual, pela distribuição de renda, equipamentos e estruturação urbana e pelos *habitus*. Todavia, também é importante afirmar que, embora cada um dos componentes descritos seja interdependente dos outros, eles devem ser tratados analiticamente de forma autônoma, sendo que a questão da formação de público do cinema será o nosso objeto aqui. Evidentemente, deve-se considerar nesta reflexão as diferentes janelas de exibição que influenciam a formação do gosto, mas nos limitaremos ao cinema como espaço público que, obviamente, associa e aciona diversas dimensões das disposições duráveis do frequentador: disposição de gastar, se deslocar no espaço urbano, eventualmente de acompanhar ou ser acompanhado nas saídas, se alimentar etc.

Os dados empíricos mostram o peso de variáveis socioeconômicas como escolaridade e renda, faixa etária e porte do município no comportamento de acesso ou frequência ao cinema. Ademais, as práticas culturais em conjunto são mais ou menos intensamente vividas do que demonstram as pesquisas que as segmentam ou as isolam dos seus contextos sociais. Elas podem ser mais intensas, quando são amadoras, tais como dançar, tocar instrumentos ou cantar, ir a festas etc., ou motivadas pelos afetos ou sociabilidades, como ir ao cinema com a família, ir ao teatro para encontrar amigos ou ouvir orquestra para matar o tempo. Isto é, as pesquisas de frequência não captam os sentidos das práticas e delas não podem derivar por dedução linear estratégias de estímulo ou formação de públicos.

Dessa forma, as práticas de frequentar o cinema são reveladoras de preferências e intensidades, assim como de desigualdades de acesso determinadas por variáveis socioeconômicas, mas também escondem dissonâncias, ou seja, os padrões de práticas distribuídas em temporalidades mais longas, múltiplas e menos determinadas do que insinuam as pesquisas usuais de frequência. O gráfico 1 sintetiza as características socioeconômicas dos frequentadores de cinema. Voltaremos a estes dados mais à frente depois de delimitarmos melhor as relações entre o conceito de cadeia produtiva e o campo do audiovisual, aproximando-o aqui provisoriamente ao de circuito cultural.

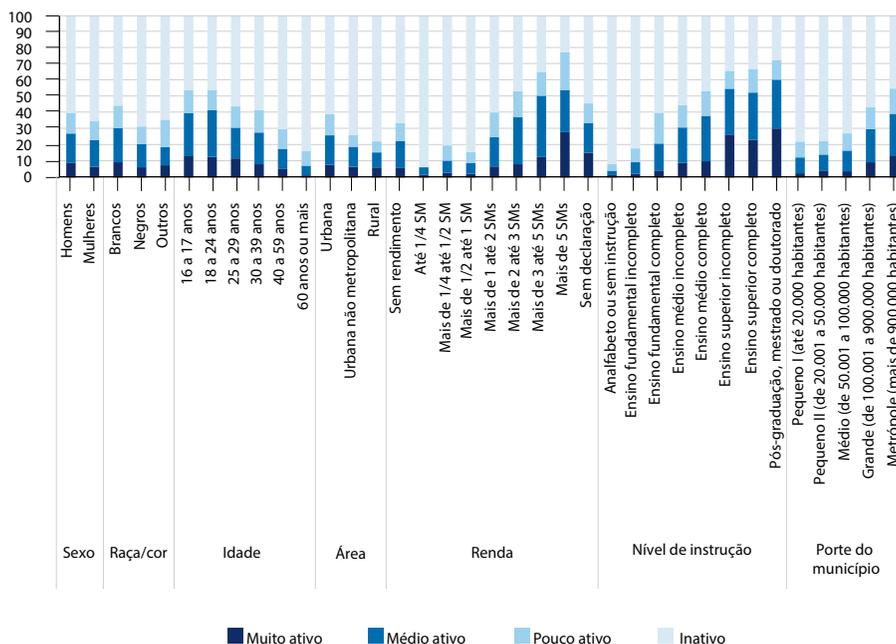
O acesso ou a ida ao cinema é relativamente maior para homens, brancos, jovens, de maior renda, de maior nível de escolaridade e das cidades maiores. Evidentemente, essa é uma visão sintética e reduz a interpretação aos enunciados que descrevem os grupos estatísticos homogêneos e de maiores quantidades.

Mulheres e negros, pessoas de maior idade, baixo nível de renda, com poucos anos de estudo e baixa escolaridade e pessoas residentes de menores municípios também praticam a atividade. O acesso se dá por diferentes formas (cinemas, cineclubes, festivais, televisão aberta e fechada, DVD e por meios digitais) e motivações. Raros são os grupos estatísticos que não contêm indivíduos ou grupos de indivíduos com certo nível de prática de ir ao cinema.

GRÁFICO 1

Características socioeconômicas dos frequentadores de cinema

(Em %)



Fonte: Sistema de Indicadores de Percepção Social (SIPS)/Ipea, 2013.

Obs: SM – salário mínimo.

As pesquisas de práticas culturais repousam no postulado de universalização ou de democratização da cultura, isto é, todos deveriam ter acesso aos bens produzidos, ou aos bens do patrimônio cultural da humanidade. Políticas nacionais de cultura vêm, em geral, imbuídas dos valores da cidadania, das liberdades e do acesso igualitário. As gerações dos direitos, primeira e segunda geração, se encontram.

Todavia, a ida ao cinema tem uma característica inusitada quando tomada a partir da ideia de democratização cultural. Em geral, as políticas desse tipo pressupõem a ideia do acesso igualitário a obras da cultura erudita ou legítima. Entretanto, o cinema na sua estruturação contemporânea e mais dinâmica dá acesso a obras do tipo *blockbuster* ou de grande popularidade. Essas são sempre questionadas

do ponto de vista da sua excelência estética ou complexidade narrativa. Neste caso, o acesso a uma obra produzida para cair no gosto do público implicaria também a aceitação da lógica do mercado, inclusive na estruturação do próprio bem cultural.

Não importa. O que os dados mostram é que o acesso ao cinema está longe de se constituir em igualitário e universal, o que pode ser apontado como resultante das distorções no funcionamento das cadeias do audiovisual no Brasil e no relacionamento do cinema com aquelas. Esse acesso igualitário por parte do público (ou da população) não está garantido por políticas amplas do audiovisual, embora seja verdadeiro que os mercados de cinema no país sejam cada vez mais dinâmicos e que a estruturação do financiamento se dirija à consolidação não apenas da indústria do cinema no Brasil, mas das cadeias do audiovisual.

O mercado de bens simbólicos no domínio do audiovisual envolve a criação de conteúdos em diferentes suportes, tecnologias, e se articula a variadas formas de distribuição. Os atores desse campo orientam-se por diferentes interesses, ideologias e formas organizacionais. A orientação histórica de parte dos atores foi a produção de bens com conteúdos artísticos, outros com conteúdos formativos e ainda de outros que relacionaram as atividades ao desempenho econômico. Em alguns momentos, as formas das atividades enfocaram a produção criativa independentemente da sua inserção em mercados consumidores amplos e, em outros, enfocaram a articulação de cadeias de valor da indústria do cinema e do audiovisual.

Os papéis do Estado e dos mercados foram muito diversos do ponto de vista histórico. As atividades ou os componentes da cadeia de valor conheceram diferentes composições e relações com estas instâncias organizacionais. A produção e sua relação com o Estado e o mercado têm uma história, e o mesmo se pode dizer da distribuição e da exibição que mantêm configurações diversas também com o Estado e os mercados nacionais e internacionais. Essas relações vão inclusive dar formas aos bens simbólicos e estruturar suas narrativas.

Efetivamente, a análise das cadeias de valor, mesmo em mercados de produção de conteúdos, como são os mercados culturais, envolve estratégias de defesa de identidades e ações de proteção de produções que carregam valores de distinção de grupos e mesmo de países. Seja como for, ela pressupõe que os processos econômicos, ainda que regulados por instâncias organizacionais (estatais e comunitárias), funcionam basicamente na forma dos movimentos estruturalmente relacionados aos mercados simbólicos mais dinâmicos. Ou seja, trata-se de economia de um mercado especial, o mercado de bens simbólicos que não se reduz apenas à lógica econômica, mas se estende aos valores, a elementos culturais, criativos e identitários presentes nos processos de trocas.

A delimitação das cadeias de valor concretas, com suas forças e falhas, não apenas permite a análise dos dinamismos dos mercados, na medida em que se desenha

uma visão sistêmica, mas também faculta a construção de uma percepção mais clara das necessidades de atuação política estratégica, seja o problema relacionado ao processo de criação e produção ou a outros segmentos da atividade, a exemplo da distribuição e da exibição. Por fim, também é possível uma atuação sistêmica no conjunto interdependente das atividades. As cadeias de valor podem ser descritas como ilustrado no quadro 1.

QUADRO 1
Cadeia de valor do audiovisual e cinema

Produção	Infraestrutura	Distribuição	Exibição
Empresas responsáveis pela elaboração e pelo desenvolvimento de filmes	Empresas que alugam cenários, equipamentos e infraestrutura às empresas produtoras	Empresas que promovem a comunicação entre a produção e as janelas de exibição (cinema e <i>home video</i>)	Grupos responsáveis pela exibição comercial dos filmes nas salas de cinema

Fonte: Michel e Avellar (2012).

No caso das cadeias de valor, lida-se com a ideia de indústria, pois o bem simbólico não se restringe ao experimento estético e cultural, mas tem uma estrutura narrativa própria dos mercados de massa. Os critérios dessa cadeia ou da indústria são os de rentabilidade, abrangência de público e participação nos mercados. Aqui não há a menor possibilidade de aceitar que um filme circule apenas entre outros produtores e realizadores, os critérios são os de bilheteria e *market share*. Não restam dúvidas a este respeito. Por essa razão, é possível dizer que produção, distribuição e exibição, bem como as convergências tecnológicas e a abertura de novas janelas de exibição, são – ou deveriam ser – objetos de reflexão e atuação sistêmica.

Aqui ficam incluídas as ações de formação de público e as estratégias de exibição fora dos espaços de mercado. Para o caso do cinema, tem-se a estratégia dos festivais, do cineclubismo e das apresentações informais. Também é o caso de explicitar as novas janelas relacionadas às mídias digitais, que modificaram tanto a produção como a distribuição de conteúdos.

Muitas das ações e medidas na área das políticas públicas só podem ser compreendidas no contexto dos problemas e desafios historicamente enfrentados. A tradição de ação estatal no âmbito do cinema brasileiro data da década de 1930, com ações pontuais, desconectadas e de sentido ambíguo. As medidas protecionistas se orientavam ora para a constituição de uma cadeia de valor, ora para a educação, ou ainda para a valorização das ações estatais, para não dizer que tinham relação com a construção de um imaginário nacional e que serviram a motivações da propaganda governamental. Havia certa ambiguidade e contradições nas ações concretas, nas intenções e nos objetivos dos atores envolvidos.

Sobre a atuação pública, pode-se lembrar de alguns fatos e referências de forma estilizada, pelo menos para indexar historicamente algumas das características

daquela atuação. Em 1936, surge o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE). Instituído pelo mesmo decreto que criou o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e o Museu Nacional de Belas Artes do então presidente Getúlio Vargas, o INCE liderava a produção, a aquisição e a distribuição de cópias para a rede de ensino brasileira. Em 1939, é sancionada a primeira lei protecionista do filme de longa-metragem – o Decreto-Lei nº 1949 –, que determinava, no art. 34, que fossem exibidos anualmente nos cinemas, no mínimo, um filme nacional de entrecho e um de longa-metragem.

A década de 1950 foi marcada pela constituição das diversas comissões e grupos de trabalho (Comissão Nacional de Cinema, Comissão Técnica de Cinema, Comissão Federal de Cinema e Grupo de Estudo da Indústria Cinematográfica – GEIG) e por dois Congressos Nacionais do Cinema Brasileiro, que aconteceram, respectivamente, em 1951, no Rio de Janeiro, e em 1952, na cidade de São Paulo.

Duas iniciativas estaduais também merecem uma menção nesse levantamento histórico das ações do Estado no setor: a Comissão Estadual de Cinema de São Paulo, nos anos 1950, e a Carteira de Auxílio à Indústria Cinematográfica no Rio de Janeiro (CALC), nos anos 1960, que se utilizavam de prêmios ou carteiras de financiamento para a complementação do orçamento para a produção.

Em 1966, com o objetivo de formular e executar a política governamental relativa à produção, importação, distribuição e exibição de filmes, ao desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira, ao seu fomento cultural e à sua promoção no exterior, foi criado o Instituto Nacional de Cinema (INC). Considerado o primeiro programa federal de fomento à produção, o INC geria recursos oriundos do imposto de renda das distribuidoras e das importadoras de filmes estrangeiros. Sua inovadora estrutura burocrática para a época – aprovação de projetos, acompanhamento da produção e fiscalização – criou um “modelo de gestão” herdado e aprimorado, posteriormente, pela Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme), que embora instituída em 1969 como órgão cooperador do INC com a missão de distribuir e promover filmes brasileiros no exterior, seis anos depois, com a extinção do instituto, tem tido suas atribuições ampliadas.

Após as primeiras intervenções do Estado no setor audiovisual, ocorridas na década de 1930, com o desenvolvimento de políticas protecionistas para a exibição de filmes brasileiros, somente em 1969, e com a criação da Embrafilme, foi consolidada uma política ampla nesse campo. Entretanto, esse intervalo de quase quarenta anos foi preenchido pelas ações e pelos fóruns de discussão que geraram questões fundamentais para uma política cinematográfica que posicionava o Estado como uma instância reguladora. Segundo a nova legislação, a Embrafilme – uma empresa de economia mista com 70% das ações da União, subordinada ao Ministério da Cultura – tinha no seu campo das atividades: a distribuição e a promoção dos filmes

brasileiros no território nacional e no exterior, a sua coprodução e comercialização, o financiamento da indústria cinematográfica e a concessão de prêmios e incentivos aos filmes nacionais, entre outras. Pela primeira vez na história, o Estado participava, de fato, como agente da cadeia produtiva do cinema nas suas diversas etapas.³

Como distribuidora e promotora do cinema nacional, a Embrafilme contava com representações em Roma, Paris e Nova Iorque, participando de mostras e organizando lançamentos no exterior. Nas suas atribuições de comercialização, obteve um grande sucesso com o longa *Dona Flor e seus Dois Maridos*, de Bruno Barreto (1979), que chegou a ser visto por mais de 10 milhões de pessoas, feito nunca antes alcançado por filmes brasileiros e imbatível até a *Tropa de Elite 2*, de José Padilha, lançado em 2010.

Em meio a inúmeras crises, acusações de particularismos, inoperância e não cumprimento de compromissos, a Embrafilme foi objeto privilegiado do desmonte das instituições culturais realizado pelo governo Collor de Mello e, junto com o Ministério da Cultura e inúmeras outras instituições, extinta. O cinema ficou órfão e os cineastas brasileiros perderam a perspectiva do fazer cinematográfico no país.

Em tempos da inexistência do ministério e das leis de incentivo federais, os municípios e estados desenvolveram leis próprias e criaram estímulos e incentivos à produção cinematográfica. Entre iniciativas de maior repercussão encontram-se as propostas formuladas no Distrito Federal e nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro.

Com o Projeto SOS Cultura, de São Paulo, a prefeitura da cidade financiou as finalizações de três longas-metragens. O Rio de Janeiro priorizou a distribuição e criou a RioFilme, uma distribuidora de filmes ligada à Prefeitura do Rio de Janeiro, que começou a funcionar por meio de uma doação de US\$ 3 milhões da própria prefeitura. O estímulo realizado pelo governo do Distrito Federal consistia em criar o Polo de Cinema e Vídeo que, além de oferecer cursos e promover concursos para financiamentos, dispunha de estúdios e salas à disposição dos cineastas. Apesar de todo o esforço, o número de lançamentos nacionais de longas em 1993 foram três.

Com a entrada de Sérgio Paulo Rouanet na Secretaria de Cultura em 1991, o diálogo com o Estado volta a se instituir. Em busca de uma saída para a crise, o secretário fez uma revisão da antiga e desativada lei de incentivos culturais (a Lei Sarney) e apresentou sua nova versão: a Lei nº 8.313/1991, conhecida como Lei Rouanet, que prevê mecanismos de fundos públicos e privados.

Na época, mesmo com as críticas e acusações de liberalismo, reconhecia-se que o financiamento público não poderia ser realizado exclusivamente a partir de patrocínios e doações privadas, em muitos casos, embora não de forma generalizada,

3. Um ano depois, criou-se o Conselho Nacional de Cinema (Concine), responsável pelas normas e pela fiscalização da indústria e do mercado cinematográfico no Brasil, controlando a obrigatoriedade da exibição de filmes nacionais.

motivadas por interesses mercadológicos e pessoais, sem uma perspectiva de fomento de ações mais amplas, baseadas em critérios culturais que, possivelmente, sem mecanismos públicos, não encontrariam abrigo dos mercados. O mesmo vale para a Lei do Audiovisual (Lei nº 8.685/1993) aprovada após o *impeachment* de Collor, que previa o abatimento no imposto de renda de todo o dinheiro investido na produção cinematográfica quando a empresa se torna sócia do filme com direito a participação nos lucros.

Com a nova lei de incentivo, o cinema brasileiro renasce. O “cinema da retomada” ganha as manchetes dos jornais, as salas de exibição, o público nacional e a visibilidade no exterior. Entre 1995 e 1999, são lançados 81 filmes nacionais de longa-metragem. O cinema brasileiro volta a ser representado nos festivais de Berlim, Veneza e Cannes e a filmografia do período recebe mais de sessenta prêmios internacionais. Três filmes concorrem ao Oscar: *O Quatrilho*, de Fábio Barreto, *O que é Isso, Companheiro?*, de Bruno Barreto, e *Central do Brasil*, de Walter Salles. Além disso, *Central do Brasil* recebe prêmios de melhor filme e melhor atriz (para Fernanda Montenegro) do Festival de Berlim. Em território brasileiro, o Estado institui uma nova premiação, o Grande Prêmio Brasileiro de Cinema, divulgado como o “Oscar brasileiro”.

Embora as leis de incentivo tenham surtido efeitos positivos na produção brasileira, elas não atuavam nos elos da cadeia cinematográfica de forma integral. Fomentavam a produção, mas não alcançavam a distribuição e a exibição. *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*, de Carla Camurati, por exemplo, filme que se tornou o símbolo da retomada, teve sua distribuição feita pela própria diretora. As críticas vinham, portanto, de todos os lados e nas mais diversas formas. No Festival de Gramado, para citar um dos casos, o cineasta Marcelo Masagão lançou o manifesto *O Dogma e o Desejo*, defendendo produções cinematográficas de baixo orçamento e criticando o modelo de incentivo da Lei do Audiovisual, o corporativismo dos cineastas brasileiros e a inércia do Estado, que deixou todo o controle nas mãos do mercado. Devido às repetidas denúncias de superfaturamento de orçamentos, à recompra de títulos de filmes pelos próprios produtores imediatamente após sua negociação com os investidores, à privatização de empresas estatais (as maiores patrocinadoras) e à crise econômica brasileira e mundial, esse modelo de financiamento entra em crise.

Nesse contexto, convocou-se o III Congresso Brasileiro de Cinema, realizado em Porto Alegre em 2000, que, ao propor a criação de instituição pública de fomento, regulação e fiscalização na forma de agência independente, marcou a renovação das políticas direcionadas para o cinema.

A criação da ANCINE em 2001 ofereceu ao setor uma institucionalidade mais robusta, com maior capacidade de realização de ações de fomento, que se

consolidaram e diversificaram, e também de regulação e fiscalização. Cinco anos depois foi criado o FSA, como uma categoria de programação específica do Fundo Nacional de Cultura (FNC), introduzindo novas formas de aplicação de recursos e com a intenção de atuação sistêmica na cadeia do audiovisual.

O FSA, instituído pela Lei nº 11.437/2006, foi regulamentado pelo Decreto nº 6.304/2007, possuindo gestão compartilhada entre governo (Ministério da Cultura e ANCINE), agentes financeiros e representantes do setor audiovisual, que compõem o Comitê Gestor do Fundo Setorial do Audiovisual (CGFSA). O comitê define diretrizes, delimita prioridades para aplicação de recursos, estabelece normas e critérios para a análise e seleção de projetos e acompanha e avalia a implementação das ações anualmente. A ANCINE é responsável pela operacionalização executiva, acompanha a aplicação de recursos e a execução financeira, presta apoio técnico e administrativo e serve de suporte à atuação dos agentes financeiros. O art. 5º da Lei nº 11.437/2006 define o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES) como agente financeiro e prevê credenciamento de outras instituições financeiras pelo CGFSA; a Financiadora de estudos e Projetos (FINEP) foi credenciada em 2008.

Então, se no primeiro ciclo, na década de 1930, o Estado toma medidas desarticuladas e fragmentadas para o setor, as políticas setoriais são seguidas por forte centralização, e se nas décadas de 1960 e 1970 há uma atuação direta e sistêmica do Estado por meio de uma empresa de economia mista, a década de 1990 vai ser caracterizada pela baixa capacidade de elaboração de políticas integradas, mas com forte produção de filmes, e seguida, a partir da criação da ANCINE, por gradual institucionalização de política pública sistêmica para o setor.

Os recursos do FSA são oriundos da própria atividade audiovisual, por meio da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica (Condecine), além de outras receitas previstas no art. 2º da Lei nº 11.437/2006, tais como a porcentagem do Fundo de Fiscalização das Telecomunicações (Fistel). Entretanto, esses recursos não são resguardados de eventuais contingenciamentos pelo governo federal. Mesmo nessa condição, o FSA se constitui em um mecanismo de fomento à indústria audiovisual, atingindo toda a cadeia produtiva e associando diferentes formas de operações financeiras. Ele foi instituído junto com o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Brasileiro (Prodecine), o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro (Prodav) e o Programa de Apoio ao Desenvolvimento da Infraestrutura do Cinema e do Audiovisual (Pró-Infra).

Foram criadas quatro linhas ou modalidades de financiamento, as duas últimas tendo sido criadas mais tarde, em 2010: *i*) linha A: produção cinematográfica; *ii*) linha B: produção independente para a televisão; *iii*) linha C: aquisição de direitos de distribuição; *iv*) linha D: comercialização (em salas de exibição);

v) linha E: expansão do parque exibidor, alinhada com o Programa para o Desenvolvimento da Economia da Cultura (Procult) do BNDES; e vi) linha F: Projeto Cinema na Cidade, tendo como agente financeiro a Caixa Econômica Federal (Caixa), com o objetivo de implantar complexos exibidores em municípios de pequeno e médio porte, em parceria com as secretarias estaduais e municipais.

O FSA veio suprir lacunas no fomento a elos da cadeia produtiva do audiovisual que não eram contempladas pelo modelo de financiamento via incentivos fiscais. Há uma reinvenção de formas mais antigas de financiamento: as operações buscam sinergia entre recursos públicos e privados, mas os investimentos são retornáveis. Os chamados recursos não reembolsáveis ainda são usados, mas em casos excepcionais. Portanto, a modalidade de investimento reproduz, em outra situação, o modelo usado no período da Embrafilme, que representa financiamento de operações, como adiantamento sobre renda, ou seja, operação de risco compartilhado entre agente público e privado.

A partir de 2011, o BNDES tornou-se o agente financeiro central do FSA. O banco incorpora repasses do orçamento anual do fundo e se responsabiliza pela contratação e supervisão das instituições que operacionalizarão as linhas de ação do FSA. Em 2010, a Finep afirmou a dificuldade de operar o FSA em decorrência do fato de a remuneração pela administração das linhas deste não cobrir despesas administrativas e de recursos humanos.

Em 2011 não houve chamada pública, e em 2012, o CGFSA credenciou o Banco Regional e de Desenvolvimento do Extremo Sul (BRDE) como agente financeiro do FSA. Os valores do fundo para 2012 somam os recursos de 2011. A Lei nº 12.485/2011 também prevê a regionalização da produção e destina 30% das receitas do FSA para produtoras das regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste, além do uso de critérios de localização da produção da obra, residência dos artistas e técnicos e previsão de contratação de serviços locais vinculados ao projeto. Em 2012, o BNDES anunciou novas operações de financiamento para a abertura de 43 novas salas de cinema.

Ainda em 2012, foi instituído, pela Lei nº 12.599/2012, o programa Cinema Perto de Você, com os seguintes eixos de atuação: *i*) projeto de investimento e crédito (complexos de exibição); *ii*) projeto Cinema na Cidade; *iii*) projeto de desoneração tributária; *iv*) projeto de sistema de controle de bilheteria; e *v*) digitalização do parque exibidor.

A ampliação da base de arrecadação da Condecine para prestadoras de serviços de telecomunicações propiciou a expectativa de, já em 2012, aumentar a arrecadação adicional ao FSA. Segundo afirmação do diretor-presidente da ANCINE, em junho de 2012 a expectativa de arrecadação montava a R\$ 819 milhões, e R\$ 400 milhões já estariam incorporados ao FSA (Lauterjung, 2012). Além disso, o diretor-presidente estimou "que mil horas adicionais de programação serão produzidas por ano com os efeitos da nova lei" (Lauterjung, 2012), desafio que exigirá maior articulação da

rede de produtores, emissoras, programadoras, universidades, governos estaduais e agentes financeiros regionais. Evidentemente, há um limite operacional ao FSA.

O fundo é componente do FNC, tem recursos próprios e se alinhará com outros fundos setoriais. Os agentes da cadeia produtiva já demandam outra estrutura para gerir os recursos, o que parece bastante razoável à luz da dinâmica política da gestão do FNC. Se o FSA demonstra a intenção de atuação em toda a cadeia do audiovisual, expandindo a exploração de obras audiovisuais de modo a gerar rentabilidade, fortalecimento da cadeia de valor e da sustentabilidade, ele carece de um modelo mais ágil e flexível de gestão financeira.

Quanto ao estado e à visibilidade do cinema brasileiro dentro e fora do país, quais seriam as avaliações desses pouco mais de dez anos do sistema ANCINE? Olhando os números, nota-se uma crescente em todas as direções. A tabela 1 mostra lançamentos de filmes nacionais e estrangeiros ao longo desse período. Embora essa forte crescente seja notada em ambos os campos, o volume relativo de lançamentos de filmes brasileiros triplicou, enquanto o de lançamentos estrangeiros não teve o mesmo comportamento.

TABELA 1

Brasil: lançamentos de filmes nacionais e estrangeiros (2001-2011)

Ano	Total	Filmes brasileiros	Filmes estrangeiros
2001	154	30	124
2002	197	30	167
2003	225	30	195
2004	302	51	251
2005	278	51	227
2006	337	73	264
2007	336	82	254
2008	328	82	246
2009	317	85	232
2010	306	76	230
2011	333	98	235

Fonte: Site Filme B.

Em 2006, ano de comemorações dos 110 anos do cinema nacional, foram produzidos 58 longas – um feito inédito até então. No mesmo ano, apesar de muitas avaliações positivas dos primeiros cinco anos do novo sistema, os gargalos na distribuição foram apontados como empecilhos para um pleno desenvolvimento integral do audiovisual no país. Após uma longa caminhada e mudanças na legislação, as pesquisas recentes mostram que as distribuidoras brasileiras são responsáveis por 85,8% do público dos filmes nacionais exibidos. Uma delas,

o consórcio Paris-Downtown, fez a comercialização de nove das vinte maiores bilheterias nacionais de 2013.

Na tabela 2, podemos visualizar que a crescente de produções nacionais foi acompanhada pela crescente do público em geral, e que o público para as produções nacionais também tem registrado um aumento significativo. Isso ocorreu apesar do aparecimento da televisão e da internet e, com elas, outras janelas de exibição. De acordo com o levantamento mais recente, a participação de público dos filmes nacionais em 2013 foi de 18,6% em relação ao total de espectadores. Dez produções nacionais ultrapassaram a marca de 1 milhão de ingressos vendidos e 24 tiveram mais de 100 mil espectadores, contra dezessete em 2012.

TABELA 2
Brasil: dados gerais sobre a exibição de filmes (2001-2011)

Ano	Público total	Renda total (R\$)	Renda <i>per capita</i> (R\$)	Número total de salas	Market share do público brasileiro (%)
2001	74.884.491	412.500.000	5,51	1.620	9,32
2002	90.865.988	529.558.406	5,83	1.635	8,03
2003	102.958.314	647.590.276	6,29	1.817	21,42
2004	114.733.498	766.939.146	6,68	1.997	14,30
2005	89.761.095	644.145.666	7,18	2.045	11,97
2006	90.283.635	694.965.217	7,70	2.045	11,00
2007	89.319.290	712.623.707	7,98	2.050	11,54
2008	89.960.164	727.509.315	8,09	2.063	10,16
2009	112.762.168	970.407.844	8,61	2.096	14,17
2010	134.957.942	1.261.339.644	9,35	2.225	18,99
2011	141.772.442	1.417.514.138	10,00	2.346	12,56

Fonte: Site Filme B.

O parque exibidor também tem apresentado crescimento contínuo, encerrando o ano de 2013 com 2.679 salas. As regiões que registraram maior aumento no número de salas foram o Nordeste, com 14,3%, e Centro-Oeste, com 13,1%, mas mesmo assim a distribuição no território nacional continua muito desigual. Entre 2009 e 2013, o índice de habitantes por sala de cinema caiu de 91,7 mil para 75 mil.

Segundo a própria ANCINE, no decênio de 2001 a 2011, 39 longas-metragens brasileiras participaram das mostras internacionais. Em 2002, Cidade de Deus, de Fernando Meirelles, indicado a quatro Oscars, foi vencedor de mais de cinquenta prêmios e considerado pelo jornal britânico *The Guardian* o sexto melhor filme de ação da história, dividindo a lista com *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola, e *Intriga Internacional*, de Alfred Hitchcock. Em 2009, outra revista britânica, *Empire*, o locou em sétimo lugar na lista dos cem melhores filmes do cinema mundial.

O ano de 2005 pertenceu a Cinema, Aspirinas e Urubus, de Marcelo Gomes, ganhador de cerca de quarenta prêmios, incluindo uma indicação ao Oscar na categoria de melhor filme estrangeiro, e a Cidade Baixa, de Sérgio Machado, premiado em Cannes, Miami, Los Angeles, Havana, Rio de Janeiro, Verona e Huelva. Em 2008, Tropa de Elite trouxe ao Brasil um Urso de Ouro, e Café com Leite, de Daniel Ribeiro, que aborda a questão da homossexualidade, recebeu o prêmio de melhor curta-metragem no Festival de Berlim. No mesmo ano, A Festa da Menina Morta, de Matheus Nachtergaele, teve sua mostra em Cannes e conquistou a crítica internacional com sua visão da vida e das tradições na região amazônica. Dois anos mais tarde, Tropa de Elite 2 bateu os recordes de público e de bilheteria nacional. Em 2012, Walter Salles concorreu à Palma de Ouro e toda a 65ª edição do festival teve o cinema brasileiro como presença de honra. No mesmo ano, O Palhaço, segundo filme de Selton Mello, foi o grande vencedor do Grande Prêmio Brasileiro de Cinema. Aliás, 2012 foi o ano de comédias – elas salvaram o mercado nacional; quatro delas bateram o marco de 1 milhão de espectadores.

Ao contrário dos festivais de Berlim, Cannes, San Sebastian ou Sundance, em que filmes brasileiros têm participado tanto das mostras competitivas como das paralelas, o Brasil não teve representantes, por vários anos consecutivos, em mostra competitiva do Festival de Veneza. Porém, o mesmo acontece com outros cinemas nacionais da América do Sul. Na 69ª edição do festival, por exemplo, nenhum filme latino-americano disputou a Leão de Ouro.

A presença e o sucesso dos filmes brasileiros no exterior devem-se não somente à sua qualidade, mas também às ações de *marketing*, promovidas pela ANCINE e pelo Cinema do Brasil. Faz tempo que a participação em festivais internacionais não serve somente para a promoção do cinema nacional, para o aumento da visibilidade e interesse: eles são uma ótima oportunidade para os negócios de venda e de distribuição dos filmes brasileiros no mundo afora. Consequentemente, é uma chance para o fortalecimento das distribuidoras nacionais – até pouco, o calcanhar de Aquiles na cadeia produtiva audiovisual.

Cinema do Brasil é um programa de promoção e exportação do cinema brasileiro no exterior, idealizado pelo Sindicato da Indústria Audiovisual do Estado de São Paulo (SIAESP) em parceria com a Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos (Apex-Brasil). Desde a sua fundação em 2006, o programa tem organizado idas das delegações brasileiras aos festivais de Berlim, Cannes e Locarno, bem como aos mercados do Ventana Sur (Argentina) e American Film Market (Estados Unidos). Tem igualmente realizado *workshops* e cursos preparatórios para novos profissionais da área de promoção e venda internacional de filmes. A partir de 2009, o programa oferece também um prêmio de apoio à distribuição de filmes brasileiros, produzidos pelas empresas associadas, em salas de cinema internacionais.

A ANCINE, por sua vez, custeia as despesas com a ida de filmes nacionais de curta, média e longa-metragem, selecionados para apresentação em festivais de outros países ou para a participação em laboratórios e *workshops*. O auxílio é proporcionado pelo Programa de Apoio à Participação de Filmes Brasileiros em Festivais Internacionais e de Projetos de Obras Audiovisuais em Laboratórios e Workshops Internacionais. Além disso, por meio do programa Encontros com o Cinema Brasileiro, vigente desde 2006, a agência convida curadores e diretores de programação de festivais internacionais ao Brasil para assistirem a filmes brasileiros em sessões exclusivas no Museu da Imagem e do Som em São Paulo.

3 CARACTERÍSTICAS: EQUIPAMENTOS, PÚBLICO E SUA FREQUÊNCIA

Contada do ponto de vista das formas de fomento para o setor e suas relações com o Estado, a história do audiovisual pode ser dividida em seis períodos que levam o nome das orientações ideológicas, dos instrumentos de política ou das instituições que organizavam/organizam o setor e que podem ser vistas como uma das variáveis explicativas das características que ele adquiria em cada época: *i)* nacionalista; *ii)* de debate; *iii)* Embrafilme; *iv)* neoliberal; *v)* Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac); e *vi)* ANCINE. Os sucessos da Embrafilme e o aquecimento do nicho observado na última década, por meio da ANCINE, sugerem que investimentos em todos os elos da cadeia produtiva são benéficos para o setor. Ambos os momentos apresentam números superiores de produção e de bilheteria para o filme nacional em relação aos outros períodos, fortalecimento da sustentabilidade e maior organização do meio cinematográfico. E tudo isso acontece com o agravante do surgimento e da popularização das novas formas de exibição dos filmes: a televisão aberta e o VHS, no momento Embrafilme, e o DVD, a televisão fechada e a televisão por internet, no momento ANCINE.

Com o aparecimento das novas janelas de exibição, os filmes mantiveram o seu público, mas as salas de cinema viveram verdadeiro apocalipse. Nos anos 1970, o público comprava mais de 200 milhões de ingressos por ano e esse número caiu pela metade na década seguinte. Durante toda a década de 1990, foram vendidos, anualmente, em torno de 75 milhões de ingressos. No último triênio, observa-se certo crescimento, com números médios em torno de 90 milhões.

A queda do público ocorrida em meados dos anos de 1980 foi acompanhada pela redução do número de salas e pela implantação de um novo conceito de cinema. As salas de rua foram, progressivamente, substituídas por outras – com menor número de assentos e com telas menores em tamanho – localizadas em *shoppings*. Para concorrer com o conforto do lar e o baixo custo de cinema em casa, grandes cadeias exibidoras começam a oferecer atrativos “combos” para os consumidores na forma de outros espaços de diversão e de consumo presentes no mesmo local e uma

oferta considerável de títulos sendo exibidos no mesmo período em diversas salas e horários. Além disso, existe também um diferencial competitivo da incorporação em sua estrutura de cinemas *multiplex* para que garantam economias de escala e escopo aos exibidores.

Com isso, de 2.678 salas existentes no país, 2.343, isto é 87,5%, estão localizadas em *shopping centers* e 335, ou seja, 12,5%, são salas de rua. A queda dos cinemas de rua tem sido mantida desde os anos 1980, e entre 2009 e 2013 foi de considerável 15,8%. Enquanto esse número cai, o de salas aparelhadas em sistema 3D ou 4D cresce anualmente, seguindo uma tendência internacional. Em alguns estados (Distrito Federal, Rio Grande do Sul, Ceará), elas superam até em número as salas DCI. Entre as empresas exibidoras que lideram o mercado, estão: Cinemark, Cinépolis, Grupo Severiano Ribeiro (GSR), Cine Araújo e Espaço, que possuem 42,5% das salas existentes.

Apesar da existência das salas em todos os estados brasileiros, como demonstra a tabela 3, sua distribuição no território nacional é muito desigual: quase 2 mil estão concentradas em sete estados (São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Paraná, Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Goiás). Sendo assim, somente 7% das cidades brasileiras possuem salas de exibição, o que dá acesso à infraestrutura de exibição a 53% da população.

As cidades médias brasileiras (entre 100 mil e 500 mil habitantes) são as que apresentam o maior crescimento no número de salas nos últimos cinco anos, de 46,4%. Nessa faixa populacional, cerca de 68% das cidades possuem salas de exibição e muito disso deve-se ao apoio intensificado ao segmento dado pela ANCINE, seja por meio de apoio direto com o Prêmio Adicional de Renda (PAR), ou de novos mecanismos que estimulam a construção e a modernização de salas: Regime Especial de Tributação para Desenvolvimento da Atividade de Exibição Cinematográfica (Recine) e novas linhas de crédito e investimento. Contudo, com 2.678 salas e 149.513.322 ingressos vendidos em 2013, ainda 62,2% dos brasileiros declaram nunca ter ido ao cinema.

Os dados a seguir podem ser interpretados de diferentes maneiras. Não são números de bilheteria, mas do perfil da população que frequenta ou não os cinemas. Também mostram a intensidade de frequência. A mesma pessoa pode estar disposta a ir ao cinema diversas vezes no ano, o que significa que contribui várias vezes para a composição das bilheterias. A frequência mais baixa acontece nos municípios menores (até 20 mil habitantes) e se eleva nas regiões metropolitanas. Dos habitantes dos municípios pequenos, 77,7% declaram nunca terem ido a uma sala de cinema, enquanto a porcentagem dos que nunca vão ao cinema nas metrópoles (acima de 900 mil habitantes) cai para 43,6%. Entre os frequentadores, os mais assíduos estão nas regiões metropolitanas: 13,5% vão ao cinema pelo menos uma vez a

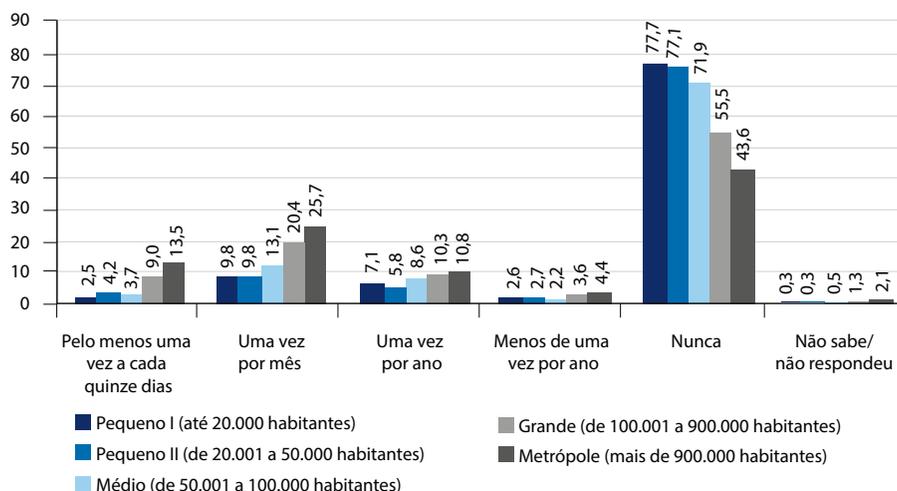
cada quinze dias e 25,7% pelo menos uma vez por mês. Nas cidades grandes, essas porcentagens são ligeiramente menores: 9% vão a cada quinze dias e 20,4% pelo menos uma vez por mês (gráfico 2).

TABELA 3
Distribuição das salas de exibição por estado (2013)

Estado	Total	Salas DCI	Salas 3D ou 4D
São Paulo	915	330	273
Rio de Janeiro	312	117	103
Minas Gerais	217	75	56
Paraná	171	67	59
Rio Grande do Sul	171	36	39
Santa Catarina	113	38	36
Goiás	94	24	19
Bahia	88	25	21
Pernambuco	81	29	22
Distrito Federal	81	20	21
Espírito Santo	53	13	10
Ceará	49	12	13
Pará	48	21	16
Amazonas	47	17	10
Mato Grosso	36	13	11
Maranhão	33	5	11
Rio Grande do Norte	31	5	10
Mato Grosso do Sul	28	13	10
Paraíba	26	6	5
Sergipe	19	5	6
Alagoas	14	4	4
Rondônia	13	6	4
Tocantins	13	3	3
Piauí	10	2	2
Roraima	6	6	3
Acre	5	4	3
Amapá	4	2	2
Total	2.678	898	772

Fonte: ANCINE (2014).

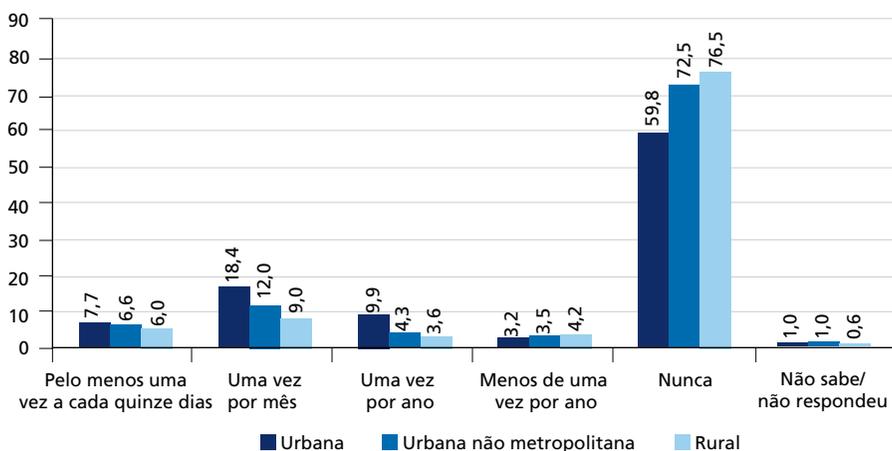
GRÁFICO 2
Frequentadores por porte do município
 (Em %)



Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

Nas áreas urbanas, 26,1% (7,7% a cada quinze dias e 18,4% uma vez por mês) das pessoas que vão ao cinema o fazem pelo menos uma vez por mês, contra 18,6% (6,6% pelo menos uma vez a cada quinze dias e 12% pelo menos uma vez por mês) das regiões urbanas não metropolitanas (gráfico 3).

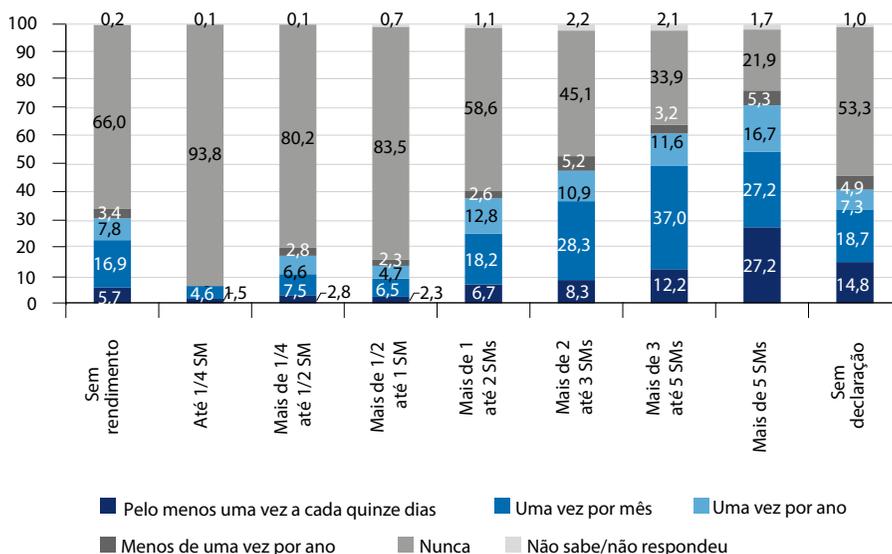
GRÁFICO 3
Frequentadores por localização
 (Em %)



Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

Além do porte do município e, ligada a isso, da existência ou falta da infraestrutura de exibição, a renda é um determinante forte para a frequência de cinema. Somente 6,1% (soma de pelo menos a cada quinze dias – 1,5% – e a cada mês – 4,6%) dos que recebem até um quarto de SM vão ao cinema pelo menos uma vez no mês. Essa porcentagem sobe para 24,9% para os que recebem de 1 a 2 SMs, 36,6% para os de renda entre 2 a 3 SMs, 49,2% para os que recebem de 3 a 5 SMs e, enfim, 54,4% entre os que recebem mais do que 5 SMs (gráfico 4). Vale lembrar que o preço médio praticado pelos parques exibidores em 2013 foi de R\$ 11,73, mas nas capitais, aos fins de semana, esse valor chegava a R\$ 30,00. Ao longo das décadas, observou-se uma crescente dos preços de ingressos que acompanhou a curva da inflação.

GRÁFICO 4
Frequentedores por corte salarial
(Em %)



Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

Uma boa opção para os impedidos financeiramente do usufruto dos cinemas são festivais de cinema e vídeo – um segmento do audiovisual que vem apresentando um significativo crescimento no decorrer das últimas décadas e revelando um enorme potencial cultural, social e econômico. Os festivais são verdadeiras ilhas da democratização de acesso aos filmes. Segundo dados apurados no *Diagnóstico Setorial 2007: indicadores 2006* (Leal e Mattos, 2008), 84,85% dos festivais não cobram ingresso para as sessões e mesmo aqueles que exercem esse tipo de cobrança, em algumas delas, realizam exibições gratuitas durante o evento.

Em 2006, foram identificados 123 eventos desse caráter, distribuídos por todos os estados do Brasil, com exceção de dois: Roraima e Acre. A região Sudeste, com 68 festivais, liderou o *ranking* dos que possuem o maior número dos eventos audiovisuais. O número total de espectadores foi de 2,2 milhões. Segundo Leal e Mattos (2008, p. 56),

os festivais promovem exibições nos mais variados espaços: desde salas tradicionais até projeções ao ar livre, passando por tendas, escolas e outras opções. Há eventos que acontecem, inclusive, em cidades onde não há sala de cinema nem espaços adequados para exibição, o que obriga os organizadores a construir espaços alternativos.

A variedade desses eventos criada recentemente é outra certificação da independência do ramo e da busca pela democratização do espaço e da discussão públicos. Os perfis são os mais variados, mas, por tradição, esses espaços privilegiam exibição dos filmes que não ocupam o circuito comercial. A escolha dos organizadores é feita tanto pela temática como pelo gênero ou ainda com algum enfoque diferenciado em cada edição. Assim, existem hoje festivais de cinema ambiental, de documentários etnográficos, de direitos humanos, do cinema europeu contemporâneo, da mulher, de animação, de curtas-metragens e videocliques, voltado para lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e transgêneros (LGBT) etc. Suas atividades ultrapassam os limites da simples exibição de filmes, assumindo o papel de articuladores do setor, promotores da reflexão e da formação de plateias. Dos festivais realizados em 2006, 71,97% ofereciam seminários, debates ou mesas de discussão, e 60,61% dos eventos possuíam em sua programação oficinas ou *workshops*.

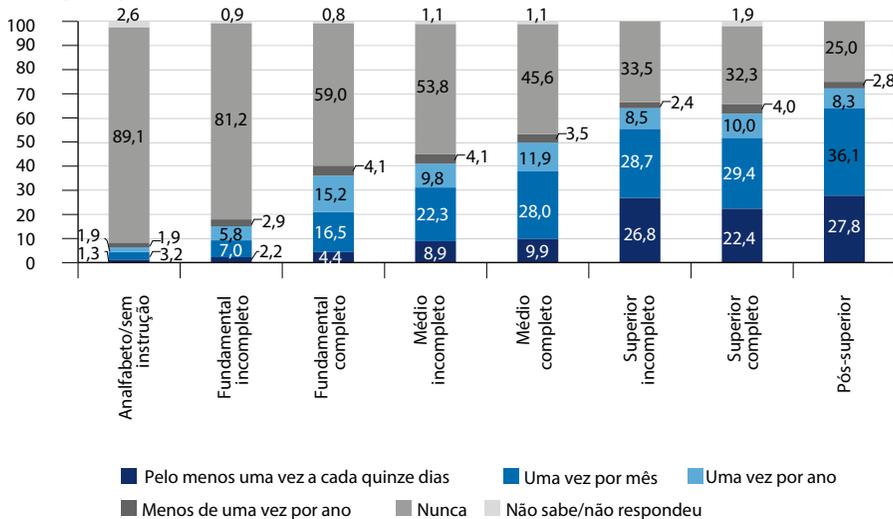
No que tange à forma de captação de recursos, a Lei Federal de Incentivo à Cultura é a principal fonte para o setor de festivais audiovisuais. Do volume total de recursos movimentado pelos eventos em 2006, 43,66% foram originários da Lei Rouanet (tabela A.1 do anexo).

De volta à análise da frequência de cinema, observa-se que ela é fortemente influenciada pelo nível de instrução. Enquanto 4,5% (soma de a cada quinze dias e um mês) dos analfabetos declaram frequentar o cinema pelo menos uma vez ao mês, para os portadores de nível superior essa porcentagem sobe para 51,8%, e chega aos 63,9% para aqueles com pós-graduação.

A idade também é um fator expressivo na frequência das salas de cinema, que diminui à medida que aumenta a idade. Portanto, os frequentadores mais assíduos são os jovens na faixa entre 16 e 17 anos. Destes, na soma das duas primeiras colunas, 40,6% vão ao cinema pelo menos uma vez por mês, enquanto para os que estão na idade entre 18 e 24 anos essa porcentagem sobe para 41,8%, e para os que têm entre 25 e 29 anos, ela cai para 30,7%. Para a faixa etária de 40 a 59 anos, a porcentagem das idas frequentes, isto é, pelo menos uma vez por mês, cai quase pela metade, alcançando 17,6%. No mesmo grupo, 69,3% nunca vão ao cinema. Para maiores de 60 anos, a não frequência sobe para 81,4%. Entre os mais jovens, 16 a 17 anos,

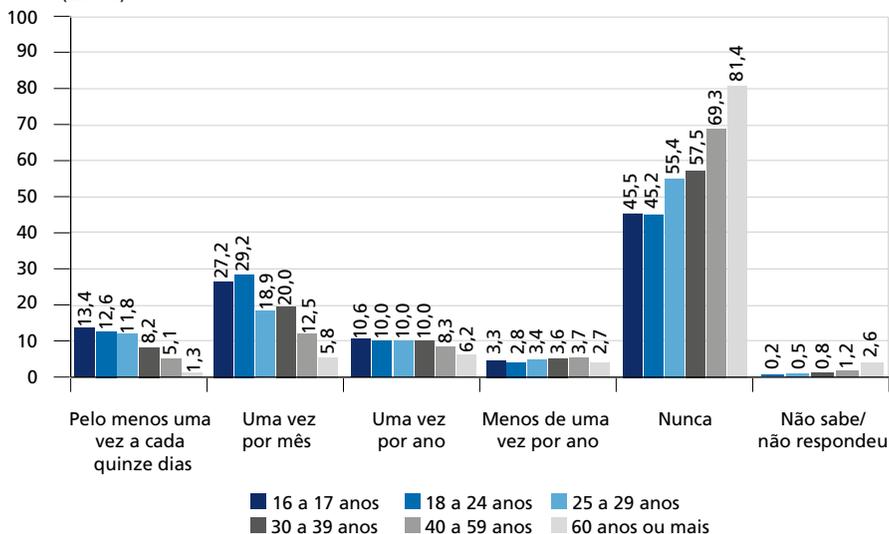
45,5% nunca vão ao cinema, o que constitui uma porcentagem menor, mas ainda significativa, tendo em mente que 40,7% do grupo declara ir com frequência (gráfico 6).

GRÁFICO 5
Frequentedores por escolaridade
(Em %)



Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

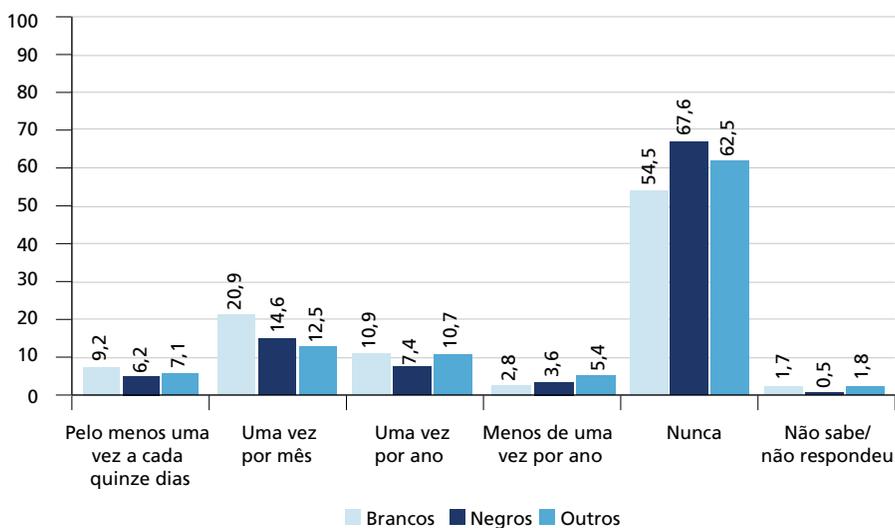
GRÁFICO 6
Frequentedores por idade
(Em %)



Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

Em termos de etnia/raça, 30,1% dos que se declaram brancos assistem a um filme no cinema pelo menos uma vez por mês, enquanto a porcentagem dos que se declaram negros é de 20,8% (gráfico 7).

GRÁFICO 7
Frequentadores por etnia/raça
(Em %)



Fonte: SIPS/ipea, 2013.

No que se refere à diferenciação de gênero, as mulheres vão às salas de cinema com menor frequência do que os homens: 6,6% das mulheres contra 8,9% dos homens vão ao cinema pelo menos uma vez a cada quinze dias. Também a porcentagem das mulheres que nunca vão ao cinema é superior à dos homens: 63,9% contra 59,2%, respectivamente (gráfico 8).

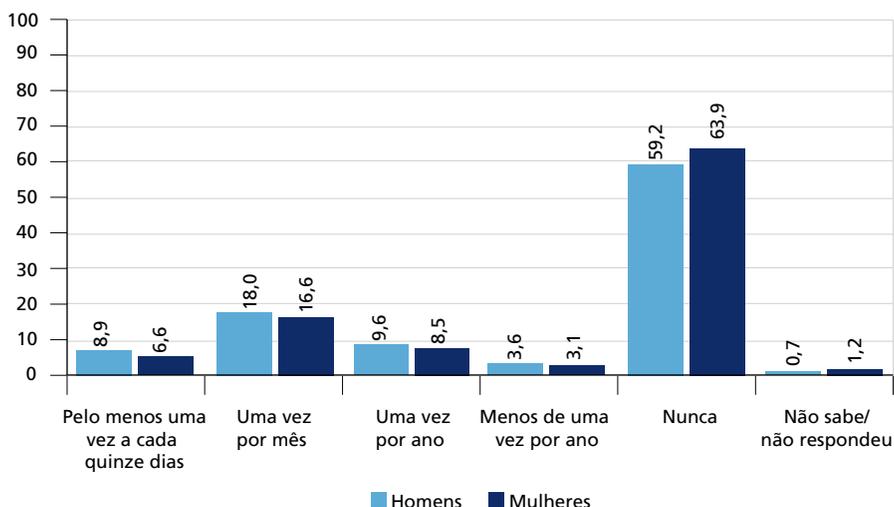
Enfim, os números totais dos frequentadores das salas de cinema no Brasil formam-se da seguinte forma: 17% vão ao cinema pelo menos uma vez por mês e 7,5% pelo menos uma vez a cada quinze dias. Com isso, cerca de 25% dos entrevistados podem ser considerados frequentadores de razoável intensidade.

Em busca de caminhos que ajudassem a entender os números e a dinâmica do sistema, realizamos uma concisa comparação⁴ com o campo audiovisual mexicano. A escolha do México é sugerida, antes de tudo, pelas semelhanças que os setores dos países apresentam. Tanto Brasil como México registram crescimento contínuo das produções nacionais, alta de público e ampliação do parque exibidor, além de

4. O tamanho do país, o número de habitantes, a localização e a organização do sistema audiovisual comparáveis sugerem o uso do método de diferenciação (*most similar systems*).

possuírem formas de fomento e financiamento parecidas. Entendemos que esse resumo não esgota as possibilidades de comparação, mas certamente sugere pistas para reflexões e possíveis pesquisas futuras.

GRÁFICO 8
Frequentadores por gênero
(Em %)



Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

Para começar, trazemos os dados da frequência das salas de cinema. No México, 24% vão ao cinema de uma a quatro vezes por mês e 5% de uma a quatro vezes por semana. Portanto, 29% podem ser incluídos ao grupo de frequentadores assíduos. Isso ocorre ainda que 49,3% dos entrevistados considerem o preço de cinema muito alto e 16,5% simplesmente elevado. O preço médio por ingresso praticado em 2013 foi de MXN\$ 47,8⁵ (aproximadamente R\$ 9). Destes, 29% declaram não frequentar as salas de cinema.

Quanto ao público em salas de cinema, os números chegaram a 248 milhões. Dos espectadores, 30,1 milhões foram ver produções nacionais mexicanas. Os números de lançamento foram 364 filmes estrangeiros contra 101 produções nacionais. Com isso, o *market share* dos filmes nacionais alcançou 12%, triplicando os números de 2012. O longa mexicano mais visto foi *No se Aceptan Devoluciones*, de Eugenio Derbez, que bateu o número inédito de público com 15,2 milhões de espectadores. A média por habitante foi de 2,1 filmes por ano. Ao longo do ano foram produzidos 126 filmes nacionais, quinze em coprodução, 70% deles com apoio do Estado.

5. Peso mexicano (MXN\$).

Em relação ao parque exibidor, nota-se uma distribuição desigual e uma crescente quantitativa ao mesmo tempo. Em 2013, foram identificadas 5.547 salas, distribuídas em 604 complexos cinematográficos. Cerca de 150 municípios mexicanos contam com salas de cinema, sendo apenas 6% do total. Nesse território concentram-se 56% da população. No país existem ainda cerca de trezentas salas de cinema independente e cineclubes. Em 2013 foram mapeados 77 festivais de cinema mexicano (México, 2014).

Enfim, observando esses dados que indicam as mesmas dificuldades no acesso às instalações, bem como problemas similares nas atividades das distribuidoras nacionais, difícil não se indagar o porquê da frequência mais alta em salas de cinema mexicanas, tendo em vista que valores relativos de ingressos nesse país são bem mais altos do que no Brasil. Acesso diferenciado a equipamentos de vídeo e de som domésticos e a outras janelas de exibição poderia ser uma das hipóteses, bem provável nesses tempos de transformação do cinema e da propagação de novos veículos audiovisuais.

4 IDA AO CINEMA: PRÁTICA DISSONANTE EM TRANSFORMAÇÃO

É importante lembrar ao leitor que até agora lidamos com dados estatísticos e com suas especificidades e seus limites. Um deles é representar o mundo em grandes categorias, aparentemente homogêneas, e, com isso, limitar o nosso olhar ao público, preço e bilheteria médios.

Nas primeiras páginas deste volume, viu-se que as práticas culturais podem ser analisadas não somente à luz das teorias legitimistas, centradas na ideia do "capital" e sua distribuição desigual na sociedade, mas também numa outra escala, mais micro. Recorremos aqui às reflexões iniciais do livro para problematizar as motivações particulares dos frequentadores e dos não frequentadores das salas de cinema, de suas escolhas pelos títulos e espaços de exibição, tal como sobre preferências pelas janelas de exibição. Essa descrição nos servirá de pano de fundo, de pretexto para uma reflexão mais ampla a respeito das transformações vividas pelo cinema e sobre a formação do público.

Como já visto no segundo capítulo deste livro, as trajetórias particulares, a mobilidade social e os espaços de socialização nos fazem diferentes uns dos outros, e mais, nos fazem dissonantes. Nem sempre (em todos os espaços e todos os contextos) correspondemos às categorias às quais supostamente pertencemos por portarmos certa renda, escolaridade ou idade. Muitas vezes, apesar de dominarmos o código da legitimidade das práticas, optamos por aquelas menos valorizadas, não reconhecidas, fronteiriças por motivos de companhia no momento da escolha, de situação familiar, de experimentação ou até capricho.

BOX 1

Entrevistas selecionadas

Todos os entrevistados¹ mostram-se, de alguma forma, dissonantes na sua prática cinematográfica: demonstram comportamentos não correspondentes às expectativas sugeridas pelos seus *habitus* ou, mais sutilmente, estão fora da média estatística.

M: mulher branca, de 48 anos, auxiliar de limpeza, com renda de até 2 SMs e ensino médio, frequenta salas de cinema uma vez a cada quinze dias. Corresponde com a média em gosto, optando pelos títulos de maior bilheteria (comédia e aventura são seus gêneros preferidos) e pelas salas em multiplex. Contudo, a alta frequência está fora dos padrões para a sua renda, idade e seu nível de instrução. Opta pelas salas mais próximas de sua casa e horários vespertinos por razões de segurança, uma vez que seu transporte para o cinema é o ônibus. Vai sempre acompanhada (pelas filhas, irmãs e sobrinhos) e confessa que, raramente, é ela quem escolhe o filme a ser assistido.

A: artista plástica formada na Europa, branca, tem 38 anos e renda de mais de 5 SMs, vai ao cinema com a frequência de mais ou menos uma vez a cada dois meses, mas confessa não serem os filmes o motivo das saídas, mas a vontade de espairer. Possui boa formação cinematográfica e tem o grande repertório dos filmes chamados *cult*, porém assiste uma variedade significativa de gêneros (de histórias em quadrinhos americanos até dramas iranianos) e faz a escolha conforme sua companhia (filhos, marido) ou humor do momento.

G: homem branco de 27 anos formado em administração de empresas em universidade federal. Possui a renda acima de 5 SMs e raramente frequenta as salas de cinema. Normalmente, são grandes produções ou filmes em tecnologia 3D que, segundo ele, valem a pena serem vistos no cinema. Não gosta do cinema brasileiro, com exceção de poucos títulos. Seus preferidos são *Tropa de Elite* e *Tropa de Elite 2*, que viu várias vezes na grande tela e umas outras em casa. Costuma assistir bastante à televisão fechada e a filmes em DVD, que compra em supermercados com a indicação dos amigos ou escolhendo a partir da sinopse.

L: fotógrafo autônomo com renda de 3 até 5 SMs. Tem 32 anos e há três anos não frequenta salas de cinema, a não ser na ocasião do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, que acontece todo ano em setembro. Razões para não frequentar as salas de cinema são: filha pequena e equipamentos de alta qualidade de imagem e som em casa. Além disso, queixa-se do tamanho pequeno das salas e das telas em multiplex e da falta de cinemas de rua, que são a sua preferência. Apesar de não frequentar, não abandonou o cinema, que sempre foi sua paixão. Quando adolescente, organizava com amigos um cineclubes doméstico, assistindo até dez filmes por semana. Era na época das fitas VHS alugadas nas diversas locadoras da cidade. Hoje em dia, utiliza-se dos *blogs* de conteúdo que disponibilizam filmes do mundo todo com poucas semanas de atraso em relação aos cinemas. Isso no caso dos filmes que são distribuídos no Brasil, pois a maioria do seu repertório nem chega às salas de exibição.

Elaboração dos autores.

Nota: ¹ As entrevistas em profundidade foram realizadas com moradores do Distrito Federal, anulando a possibilidade das observações das variáveis de porte do município e área residencial.

Enfim, a partir dos casos descritos numa perspectiva disposicionalista, podemos concluir que não existe simplesmente um tipo de público de salas de cinema, mas diversos, com suas preferências específicas. Entre eles, o público dos festivais, de mostras alternativas, de cinema de rua ou, ainda, cada vez mais comum, o público de salas de *shoppings* e aquele que opta por novas janelas de exibição por questões de mobilidade urbana, segurança e acesso a cardápios de oferta de títulos com mais facilidade. Também existem pessoas que transitam com desenvoltura por todas essas possibilidades em graus variáveis e em diferentes intensidades.

Estamos presenciando um deslocamento do cinema das práticas fora de casa para o campo das práticas domésticas. As novas tecnologias – televisão via internet, *blogs* de conteúdo audiovisual, projetores domésticos –, todas elas, fazem do cinema em casa uma experiência próxima a uma ida à sala de cinema, que, por sua vez, tem encolhido significativamente no tamanho. Essa mudança na categorização não significa, porém, que os filmes perderam o público. Pelo contrário, são somente as salas de cinema que não atraem mais. O seu público mais fiel continua sendo os jovens, encantados com as novidades tecnológicas como o 3D ou o 4D e atraídos por combos de diversão oferecidos pelos *shopping centers*. Portanto, com essa

mudança de paradigma, os desafios que precisam ser encarados também mudam. Agora eles têm muito mais a ver com acesso livre aos conteúdos audiovisuais via internet, pirataria virtual, programação de canais fechados e licenças do Creative Commons no campo audiovisual.

REFERÊNCIAS

ANCINE – AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. **Anuário estatístico do cinema brasileiro 2013**. Brasília: ANCINE; OCA, out. 2014.

LAUTERJUNG, F. Nova Condecine, com contribuições das teles, já arrecadou R\$ 819 milhões. **Teletime**, 4 jun. 2012. Disponível em: <<http://teletime.com.br/04/06/2012/nova-condecine-com-contribuicoes-das-teles-ja-arrecadou-r-819-milhoes/>>.

LEAL, A.; MATTOS, T. **Diagnóstico setorial 2007**: indicadores 2006. Rio de Janeiro: Fórum dos Festivais, 2008.

MÉXICO. **Anuario estadístico de cine mexicano 2013**. Ciudad del México: Conaculta, 2014.

MICHEL, R. C.; AVELLAR, A. P. A indústria cinematográfica brasileira: uma análise da dinâmica da produção e da concentração industrial. **Revista de Economia**, v. 38, ano 36, p. 35-53, jan./abr. 2012.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

CAMARGO, R. A. A experiência do Fundo Social do Audiovisual – FSA. *In*: SANTOS, R. dos; COUTINHO, A. (Org.). **Políticas públicas e regulação do audiovisual**. Curitiba: CRV, 2012.

MARSON, M. I. **O cinema da retomada**: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da ANCINE. 2006. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2006.

MATTOS, T.; LEAL, A. Festivais audiovisuais brasileiros: um diagnóstico do setor. *In*: CALABRE, L. (Org.). **Políticas culturais**: reflexões e ações. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 2009.

SANTOS, R. dos; COUTINHO, A. (Org.). **Políticas públicas e regulação do audiovisual**. Curitiba: CRV, 2012.

SANTOS, S. R. de A. **Embrafilme**: a estrutura de comercialização na gestão Roberto Farias (1974-1979). 2003. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2003.

ANEXO

TABELA A.1
Movimentação de recursos por fonte de captação

Tipo de captação	R\$	%
Lei Rouanet	26.184.236,80	43,66
Governo estadual	7.283.400,00	12,14
Bens e serviços	6.076.926,20	10,13
Investimento direto privado	5.800.575,00	9,67
Leis estaduais de incentivo à cultura	5.716.715,00	9,53
Governo municipal	5.402.050,00	9,01
Secretaria de Audiovisual (SAV)/Fundo Nacional de Cultura (FNC)	1.820.000,00	3,03
Leis municipais de incentivo à cultura	681.500,00	1,14
Outras fontes	521.000,00	0,87
Governo federal, exceto Ministério da Cultura	490.000,00	0,82
Total	59.976.403,00	100,00

Fonte: Mattos, T.; Leal, A. Festivais audiovisuais brasileiros: um diagnóstico do setor. In: Calabre, L. (Org.). *Políticas culturais: reflexões e ações*. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 2009.

OS CIRCOS NÃO SÃO IGUAIS

Frederico Augusto Barbosa da Silva¹

1 INTRODUÇÃO

Este capítulo tem como objetivo analisar a frequência dos brasileiros ao circo a partir dos dados da pesquisa do Sistema de Indicadores de Percepção Social (SIPS) 2013/2014 do Ipea. Inicialmente, organiza-se um quadro de interpretação tentando delimitar os sentidos do espetáculo circense contemporaneamente. Evidentemente, o circo é um fenômeno que tem muitas facetas. A multiplicidade de contextos sociais que representam ou se identificam com a ideia genérica dessa prática dificulta a estabilização de um conceito único. O uso de uma tipologia quaternária permitirá, no mínimo, realizar uma primeira aproximação, não só construindo as especificidades históricas do fenômeno, mas também reduzindo-lhes a complexidade, pelo menos provisoriamente, a um conjunto de assertivas teóricas organizadas. Sua classificação será, assim, em circo tradicional, novo circo, de trupe e circo social.

Essa tipologia implica regimes de práticas e de representações diferenciadas a respeito do que se constitui como espetáculo circense. Evidentemente, ela referencia o circo como objeto construído e não a partir das experiências vividas e variadas dos seus trabalhadores. Espera-se que a elaboração da tipologia permita uma caracterização que viabilize a implementação de ações públicas.

Em seguida, constrói-se o circo como espaço social com algumas características objetivadas estatisticamente. O caráter ideal típico desaparece para se apresentarem diante dos nossos olhos as características socioeconômicas do espetáculo vivo do qual o circo e seus profissionais são parte. Nesta etapa, utilizamo-nos da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) 2012, do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), que não corresponde à ideia de uma cartografia ou um mapeamento dos circos, dadas suas naturezas, objetivos e instrumentos de pesquisa, mas auxilia em traçar o perfil mínimo das ocupações circenses.

1. Técnico de planejamento e pesquisa na Diretoria de Estudos e Políticas Sociais (Disoc) do Ipea.
E-mail: <frederico.barbosa@ipea.gov.br>.

Por essa razão, a produção de tipos e estatísticas permite a construção do circo como objeto de pesquisa, o estabelecimento sistemático de hipóteses e de assertivas que permitam a interpretação, mas não nos exime de pesquisas históricas e sociológicas empíricas que estabeleçam o circo como um campo de práticas significativo, mobilizado em torno de referenciais comuns, mas também conflitivos, pautado por lutas simbólicas de classificação e estruturação.

A construção formal e tipológica a respeito do circo aqui proposta não parte do jogo particular e das lutas por definição entre atores sociais. Apenas a usamos, provisoriamente, para delimitar os limites dos dados de frequência das práticas sociais de ida ao circo, que apresentaremos ao final. Muito do que a população diz fazer nos tempos livres – e especialmente aquelas práticas relacionadas ao circo – apenas pode ser entendido se consideramos desde as formas mais tradicionais até as outras, relacionadas aos agenciamentos contemporâneos que facultam diferentes ofertas de espetáculos, com narrativas e estruturas estéticas diferenciadas. Assim, as informações de base sobre as dinâmicas circenses devem ser aperfeiçoadas. Esse é um aspecto que a reflexão aqui proposta pretende enfatizar.

2 O CAMPO SOCIAL E AS IDEIAS RELACIONADAS AO CIRCO

O circo é, em geral, lembrado como uma experiência emocional forte, vivida em algum momento da trajetória biográfica. O estranhamento afetivo em relação ao espetáculo circense é uma disposição comum a muitos que comentam a seu respeito. O que acontece é que as habilidades e as cenas apresentadas são extraordinárias, afastando-se dos eventos, dos fatos triviais, das habilidades corporais e cênicas com os quais se convive no cotidiano.

Entretanto, os recursos humanos, sociais, técnicos e estilísticos mobilizados pelo circo também são muito variados historicamente, o que faz dele uma atividade de difícil classificação e tipificação. Ele é objeto de lutas sociais que o definem e o delimitam em termos de gêneros artísticos e das características estruturais mais distintas que os compõem. Até onde vai o circo em relação ao teatro, à *performance*, à dança etc.? Os limites são móveis e na cena contemporânea as linhas de definição estão borradas.

Mesmo que se possa falar de um circo genérico, o campo é composto por formas e experiências muito variadas que dialogam com um sistema de referenciais. É possível dizer que, enquanto atividade organizada, ele não é algo de fácil acesso, dada a sua multiplicidade. A sua descrição como espetáculo popular, também nesse panorama, poderá ser relativizada, já que as atividades mantêm com os mercados e sistemas de financiamento, públicos e privados, diferentes relações.

O quadro 1² traz uma tipologia dos círcos utilizada por Infantino (2013) para delimitar o campo de lutas e redefinições das atividades circenses na Argentina. Julgamos ser esta conveniente, mas lembramos da importância política de outros elementos caracterizadores: o porte do circo medido pela capacidade de público, a presença ou não de lona, de animais³ e do caráter familiar do desenho empresarial e organizacional.

QUADRO 1
Tipologia de círcos

Tipo de circo	Características	Crítério de diferenciação
Circo tradicional	Tem como formato a presença de números que demonstram habilidades físicas, como acrobacias, malabarismo, trapézio, mímica, mágica, pirofagia e equilíbrio. Os números são introduzidos por um apresentador e intercalados com números de palhaços, de humor e de animais ferozes domados. Neste modelo, o <i>show</i> é conjugado a um modo particular de produção familiar e tem relação íntima com a natureza itinerante das atividades circenses.	Em geral associado à antiguidade, tradicionalidade, itinerância e precariedade.
Novo circo	Estilo genérico ou variante histórica que surgiu internacionalmente a partir dos anos 1980 e cujo principal exemplo é o Cirque du Soleil, no Canadá. Este modelo abandona completamente certos elementos característicos da tradição circense (número de animais, apresentador). Aposta na fusão com outras artes e a cena geralmente incorpora um fio narrativo que ordena o espetáculo. Os personagens, que se repetem, usam a linguagem do corpo quase que exclusivamente, com uma forte aposta na eficácia deste e no tratamento adequado da arte das diferentes disciplinas circenses.	Espetacularidade, utilização de novas técnicas e relação com a <i>performance</i> ; extinção do picadeiro e fortes investimentos cênicos, coreográficos e dramáticos.
Circo de rua ou de trupe	Modalidade intimamente ligada ao uso de técnicas de circo levadas ao espaço da rua. É um <i>show</i> de estilo fortemente local.	Despojamento cênico, comicitàes, presença do grotesco, estética do escracho e proximidade entre palco e plateia.
Circo social	Transforma as finalidades do espetáculo circense, dialogando com estudos da <i>performance</i> , e se vale de recursos pedagógicos na renovação da cena circense e outros movimentos artísticos. Surge em fins dos anos 1980 e meados dos anos 1990 e é usado como ferramenta de formação e educação, especialmente em situações de risco.	Circo social.

Fonte: Infantino (2013).
Elaboração do autor.

2. Parte do conteúdo do quadro é uma tradução livre adaptada de Infantino (2013, p. 285). "*Circo tradicional: el formato de números de destrezas físicas como la acrobacia, los malabares, el trapecio, el equilibrio, introducidos por un presentador, intercalados con el humor de los payasos y el riesgo de la doma de animales, es la base de lo que actualmente suele denominarse circo tradicional. A este modelo de espectáculo se lo conjuga con un modo particular de producción familiar en íntima relación con el carácter trashumante de la actividad circense. Nuevo circo: estilo genérico o variante histórica surgida a nivel internacional a partir de los 80, cuyo principal exponente es el Cirque du Soleil de Canadá. El nuevo circo abandona por completo ciertos elementos característicos de la tradición circense (los números de animales, el presentador). Apuesta a la fusión con otras artes y a una puesta en escena que en general incorpora un argumento a lo largo de todo el espectáculo y personajes que se repiten, utilizando casi exclusivamente el lenguaje corporal, con una fuerte apuesta a la eficacia en el uso del cuerpo y en el correcto manejo de la técnica de las distintas disciplinas circenses. Circo callejero: modalidad estrechamente vinculada con la utilización de técnicas circenses llevadas al espacio de actuación callejera. Es un estilo de espectáculo con una fuerte marca local que se define y afianza en Buenos Aires en los años 90"*.

3. A participação dos animais em apresentações de circo e parecidos é proibida em todo território nacional desde 2001, pela Lei Federal nº 10.220.

A depender do que se define como parte componente do circo, de como é representado, do seu perfil profissional, das atividades e dos que trabalham nele, haverá levantamentos estatísticos diversos. Ou seja, não apenas o espetáculo circense será muito diferentemente descrito como também os dados a eles relacionados dimensionarão fenômenos diversos. Os limites entre o circo e as outras atividades cênicas podem ser bastante pequenos, ou maiores, a depender das lutas simbólicas por classificação, ou do que se define por circo.

3 O ESPAÇO SOCIAL DO TRABALHO CIRCENSE

Lins (2007) teceu inúmeras considerações a respeito das potencialidades e limitações metodológicas para os levantamentos estatísticos na área do circo a partir das pesquisas nacionais. Seu trabalho explorou as possibilidades a partir da referência da Classificação Nacional de Atividades Econômicas (CNAE 1.0) e da Pesquisa de Orçamentos Familiares (POF). No primeiro caso, organizando as informações do Cadastro Central de Empresas (CEMPRE), localizam-se as atividades circenses em categoria que abrange outras atividades. Nesta, atuaram 6.312 empresas que ocuparam 14.520 pessoas e movimentaram uma massa salarial de R\$ 35,1 milhões. Utilizando a mesma classificação, dessa vez aplicada ao censo demográfico realizado pelo IBGE em 2000, foram encontradas 2.705 pessoas ocupadas em atividades circenses. No que se refere ao orçamento das famílias, aponta-se um gasto médio de R\$ 64,53 no ano, aproximadamente 0,05% do total do orçamento (Lins, 2007).

Propusemo-nos a um caminho diferente no levantamento e na organização de dados. Em primeiro lugar, as atividades de circo têm se transformado: caracterizam-se pelo hibridismo e por um diálogo mais intenso com outras artes vivas. Os circos têm formas organizacionais diferenciadas que os aproximam ora do teatro, da dança e de outras artes cênicas, ora de outras atividades culturais, como a música. A ideia de sua descrição também pressupõe que a cena se organiza ainda no picadeiro, na lona, mas também em outros espaços, inclusive na rua, desempenhada por pessoas individualmente ou em trupes.

A PNAD permite-nos traçar um perfil mínimo das ocupações circenses, embora, evidentemente, o campo das artes circenses não seja composto apenas por profissionais diretamente ligados ao “espaço cênico”, mas também por um grande número de profissionais de apoio, trabalhadores de atividades rotineiras ligadas à administração do circo e artistas que participam de redes culturais criativas, sem que essa participação seja apontada como atividade principal.

Apresentam-se descrições das características das artes de espetáculos e, depois, dos músicos e cantores populares. A música é considerada uma das principais atividades artísticas e até mesmo caracterizadora central das nossas atividades culturais, mas os dados mostram certa precariedade em termos de proteção dos artistas pelos mercados

culturais, sendo comuns as falas a respeito das dificuldades enfrentadas, especialmente pelos pequenos circos. A mesma precariedade pode ser apontada para as instituições de proteção social e para as políticas públicas no que se refere à atuação sistemática e abrangente. As dificuldades apresentam-se no sistema de fomento; na ausência de linhas de crédito adequadas e promissoras; na inconsistência da proteção social; e nas complexidades de atuação organizada e sistemática no setor.

BOX 1

Composição das profissões das artes do espetáculo

- Produtores de espetáculos;
- coreógrafos e bailarinos;
- atores, diretores de espetáculos e afins;
- compositores, músicos e cantores;
- bailarinos de danças populares;
- músicos e cantores populares;
- palhaços, acrobatas e afins;
- apresentadores de espetáculos;
- cinegrafistas; e
- técnicos em operação de aparelhos de projeção.

Elaboração do autor.

Das 201 mil pessoas que tinham, em 2012, sua ocupação principal nas artes do espetáculo vivo, 56,9% eram músicos e cantores populares (114.363 pessoas), 12,8%, atores e diretores de espetáculos, e 12%, produtores de espetáculos (gráfico 1).

GRÁFICO 1

Participação dos segmentos artísticos nas artes do espetáculo vivo (Em %)

Fonte: PNAD/IBGE, 2012.

Elaboração do autor.

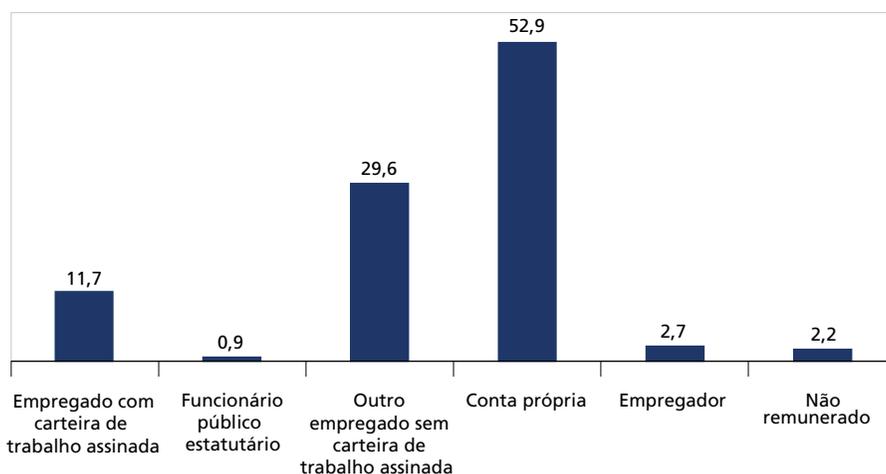
Obs.: Foram considerados apenas os residentes em domicílio particular permanente.

Para o que nos interessa, não nos basta apontar a porcentagem de palhaços, acrobatas e afins, número que gira em torno de 0,3%, especialmente por se saber das dificuldades de captação de informações precisas para atividades itinerantes nas estatísticas gerais nacionais. O que importa é dizer que as profissões relacionadas ao circo dialogam com as outras artes do espetáculo ao vivo, ou seja, o espetáculo circense foi capaz de hibridizar não apenas linguagens artísticas, mas também profissões. Da mesma forma, é importante agitar a ideia de necessidade de elaboração de pesquisas específicas que considerem as dificuldades de levantamento de informações mais precisas e os problemas colocados pelo setor.

Os dados gerais para o espetáculo vivo apontam um baixo grau de formalização das atividades. Das ocupações, 29,6% eram de empregados sem carteira assinada; outros 11,7 eram de empregados com carteira; 0,9%, de funcionários estatutários; 2,7%, de empregadores; e 52,9%, de conta própria (gráfico 2).

GRÁFICO 2

Pessoas ocupadas em atividades do espetáculo vivo por grau de formalização (Em %)



Fonte: PNAD/IBGE, 2012.
Elaboração do autor.

Evidentemente, as caracterizações socioeconômicas permitem demarcar um quadro geral a respeito de alguns problemas sociais inerentes ao grupo estatístico

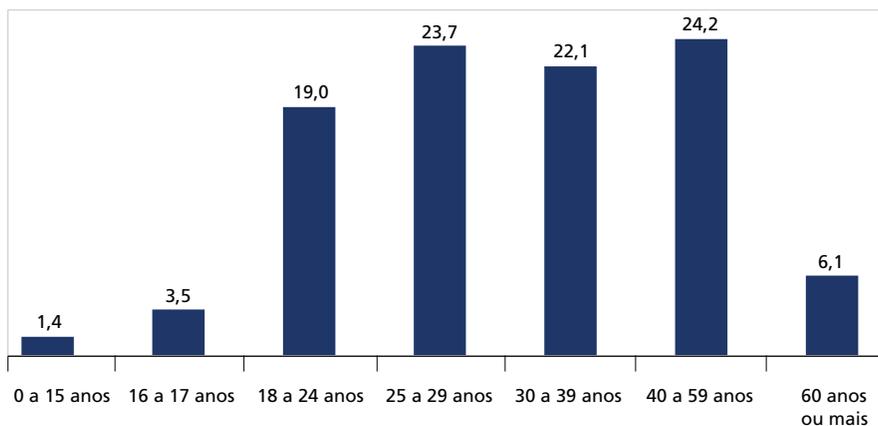
descrito. Elas retratam as condições da existência relativamente marginal do circo, a irregularidade do trabalho, sua precariedade e relativa desproteção social.⁴

No gráfico 3, podemos observar que os jovens constituem 47,6% das ocupações, sendo que 1,4% deles possuem menos de 15 anos, 3,5%, entre 16 e 17 anos, 19%, entre 18 e 24 anos, e 23,7%, entre 25 e 29 anos. Apenas 6,1% das pessoas ocupadas em artes do espetáculo vivo tinham mais de 60 anos.

GRÁFICO 3

Pessoas ocupadas em artes do espetáculo vivo por idade

(Em %)



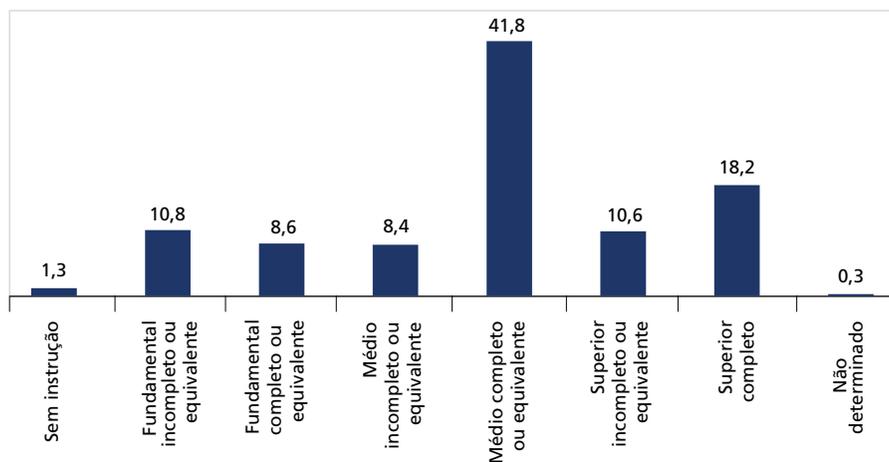
Fonte: PNAD/IBGE 2012.
Elaboração do autor.

Se tomarmos a caracterização pela escolarização, vemos forte concentração de pessoas com ensino médio (ou equivalente) – 41,8%. Para pessoas sem instrução, esse valor é de 1,3%, e 28,8% frequentaram o ensino superior ou similar, sendo que 18,2% já o completaram, como se pode ver no gráfico 4.

4. Afonso (2002, p. 54-55) afirma o seguinte sobre as qualidades da proteção do trabalho circense em Portugal: “os artistas contratados recebem por dia de espetáculo, apenas quando este se realiza. Anteriormente as empresas pagavam vinte e seis dias de trabalho, com ou sem espetáculo, o que oferecia alguma estabilidade quanto ao rendimento mensal. Os dias garantidos foram sendo progressivamente reduzidos até serem eliminados por completo (...). A nova forma de pagamento, embora não seja exclusiva das empresas portuguesas (Cameli assinala uma situação semelhante nos circos ingleses), não se verifica na maioria dos países europeus ou nos EUA, onde artista tem assegurado um número fixo de dias de espetáculo. Esta alteração recente (década de 80) veio piorar a situação dos artistas, já em si intrinsecamente precária. (...) A posição dos artistas, sem vínculo estável a uma empresa, é extremamente vulnerável, o que os obriga a renegociarem permanentemente a sua situação laboral com os vários circos e a investirem numa gestão precavida do trabalho que têm para oferecer em novos contratos”. Acrescentamos e reforçamos que os circos são compostos não apenas pelos artistas, mas também por empregados que fazem as mais diversas atividades e em alguns casos por empresários ou gestores.

GRÁFICO 4

Pessoas ocupadas em artes do espetáculo vivo por escolarização
(Em %)



Fonte: PNAD/IBGE, 2012.
Elaboração do autor.

No que se refere ao rendimento médio, a maior concentração de pessoas fica no grupo dos que ganham mais de 1 e menos de 2 salários mínimos (SMs). De acordo com os dados dispostos no gráfico 5, 2,2% não têm rendimento e 20,7% recebem menos de 1 SM. Dos envolvidos com as artes do espetáculo vivo, 41,3% ganham mais de 2 SMs, sendo que, entre estes, 14% estão na faixa dos que recebem mais de 5 SMs.

Os dados específicos levantados até aqui não permitem objetivar as estratégias, as práticas e a estruturação social dos circos do ponto de vista do que é vivido por cada um dos agrupamentos. As atividades dos artistas e trabalhadores de circo são caracterizadas pela polivalência e pluriatividade⁵ e permitem os ajustamentos necessários para as diferentes situações, a exemplo de saídas de artistas, casamentos, crises econômicas ou falta de público.⁶

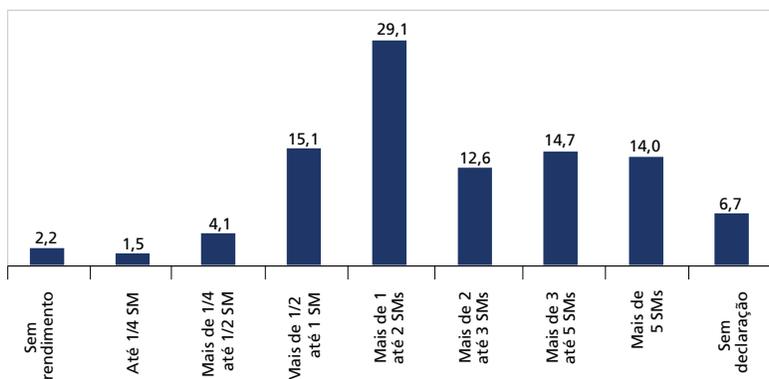
5. A polivalência refere-se à *expertise* ou habilidade para realizar muitas atividades relacionadas à *performance* circense. A pluriatividade é, por sua vez, relacionada à diversificação de tarefas: os artistas são também os responsáveis por montar a estrutura do circo, com a ajuda dos trabalhadores locais contratados para esta tarefa, além de serem encarregados da divulgação dos espetáculos no local e da venda de ingressos e de alimentos antes e durante o espetáculo. Essas características são predominantes em circo tradicional.

6. Afonso (2002) chama a atenção para a estruturação e programação das temporadas que correspondem a ciclos com fases distintas de organização, ritmos de trabalho, número de viagens e abrangência dos territórios cobertos na itinerância, pois o que define o circo é a itinerância e a sazonalidade do trabalho. Estas características apontam para a necessidade de elaboração de estratégias de levantamento de dados distintas das pesquisas com entrevistas domiciliares. Além disso, para o autor, o circo é um universo social flutuante, em que se vê peculiar divisão do trabalho, especialização de funções e diferenciações sociais caracterizadas pela pluriatividade, flexibilidade e grande rotatividade das pessoas no trabalho.

GRÁFICO 5

Pessoas ocupadas em artes do espetáculo vivo por rendimento

(Em %)



Fonte: PNAD/IBGE, 2012.

Elaboração do autor.

As configurações dos circos são fluidas e exigentes em termos tanto de escolhas e estratégias práticas quanto no que se refere ao ajustamento a situações que são muito voláteis e dinâmicas. As atividades circenses exigem a internalização de *habitus* e a estruturação das dinâmicas de trabalho que são dificilmente capturáveis pelas estatísticas nacionais. Isso quer dizer que os dados aqui organizados têm um alcance limitado e devem ser complementados com outros tipos de levantamentos empíricos.

As modalidades de organização dos circos, os seus perfis socioeconômicos e os problemas específicos em relação à proteção social, mas também sua concepção como atividade econômica e cultural, como campo com diferentes atores e interesses, demandam pesquisas mais aprofundadas. Existem bons estudos de caso e reflexões a respeito de seus aspectos específicos, mas é imprescindível a realização de pesquisas que viabilizem a consolidação de visões de conjunto, as generalizações e a elaboração de tipologias que permitam orientar políticas públicas culturais para os circos.

4 O PÚBLICO DOS CIRCOS: SINAIS DAS HETEROGENEIDADES

Os espetáculos circenses são, em sua maioria, itinerantes. A procura do público está limitada por questões geográficas, climatéricas e demográficas, conforme descreve Afonso (2002). Acrescentamos que ela é igualmente condicionada pela receptividade das cidades e de suas administrações, que concorrem para autorizar a permanência ou não dos circos.⁷ Também colaboram para essa procura as características

7. A instalação dos circos envolve autorização de ocupação de espaço, pagamento de taxas, ligações à rede de água e energia elétrica, segurança pública, inspeções e outros. Além, evidentemente, destes elementos administrativos, realizam-se atividades relacionadas à montagem e desmontagem de toldos, estábulos, lona etc. A depender do padrão, número de viagens e espetáculos, essas atividades podem ser executadas várias vezes em uma semana.

socioeconômicas e a receptividade do público, ou seja, suas disposições em relação ao espetáculo circense. Uma dimensão que deve ser considerada disparadora ou inibidora da disposição de frequência ao circo é a do tempo livre, da oferta de atividades de fim de semana ou de períodos de férias. Todos estes aspectos, em traços gerais, com frequência condicionam itinerários, estratégias e movimentação dos circos no território.

É impossível determinar aqui que tipo de circo os entrevistados frequentaram, se o tradicional, o novo circo, em teatro, na rua ou circo social. Como já se viu, parte do espetáculo circense joga com outras atividades cênicas como a dança e o teatro. O repertório é vasto. Nós nos deteremos, a partir de agora, a descrever o perfil geral do público independentemente dos tipos de espetáculo oferecidos.

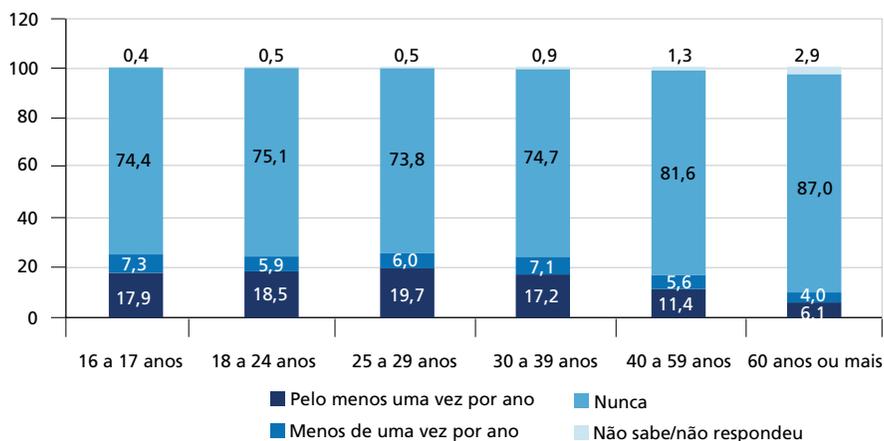
A separação em tipos permite a elaboração de pesquisas que possam aprofundar questões sobre o circo e seu público. A princípio, é possível e necessário saber se o espetáculo circense de cada tipo é para todos (crianças, adultos ou idosos) ou se concentra públicos específicos, se cada um desses públicos tem algum grau de identificação com a vida do circo, se o que atrai ou repele nos espetáculos são os risos, os riscos, os animais selvagens, o teatro etc.

É interessante constatar que o público mais jovem afirma ir ao circo de forma mais intensa. A taxa de saída para o circo (pelo menos uma vez por ano) é de 17,9% para a idade de 16 a 17 anos, 18,5% para a faixa de 18 a 24 anos e 19,7% para os jovens de 25 a 29 anos. A taxa começa a declinar para os de 30 a 39 anos (17,2%) e, de forma mais intensa, para os de 40 a 59 anos (11,4%), caindo para 6,1% para aqueles com mais de 60 anos. A taxa dos que nunca foram ao circo segue tendência contrária. É estável para os mais jovens (em torno de 75% de 15 a 39 anos) e está acima de 80% para aqueles maiores de 40 anos (gráfico 6).

A itinerância é uma das características atribuídas correntemente aos circos e possivelmente explicativa das taxas de acesso nos municípios de regiões rurais e municípios pequenos e médios. É possível que o circo seja, na falta de outros equipamentos culturais, uma alternativa interessante e acessível de lazer. Ao mesmo tempo, é importante ressaltar que não é todo tipo de circo que leva o seu trabalho às zonas rurais e aos municípios de pequeno porte.

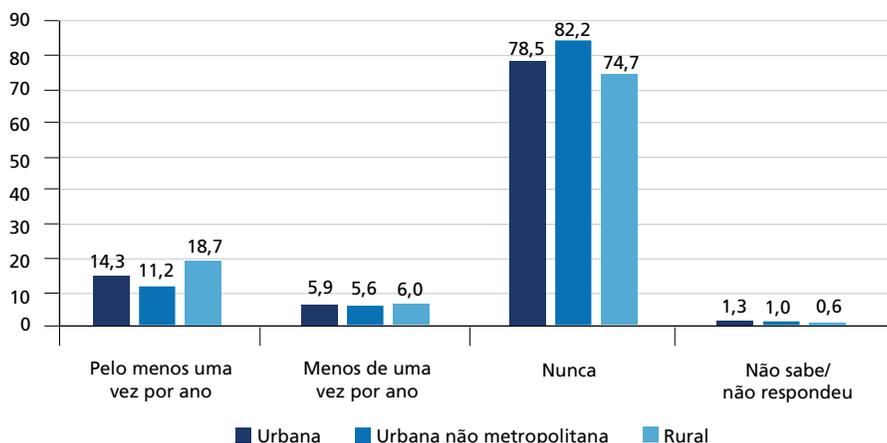
Entre os entrevistados, 18,7% dos que moram nessas regiões afirmaram ir ao circo pelo menos uma vez por ano. A taxa cai para 11,2% nas regiões urbanas não metropolitanas. Entre os que vão menos de uma vez por ano, 5,9% estão nas regiões urbanas, 5,6%, nas regiões urbanas não metropolitanas, e 6%, nas regiões rurais (gráfico 7).

GRÁFICO 6
Frequentadores de circo por idade
(Em %)



Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

GRÁFICO 7
Frequentadores de circo por região
(Em %)

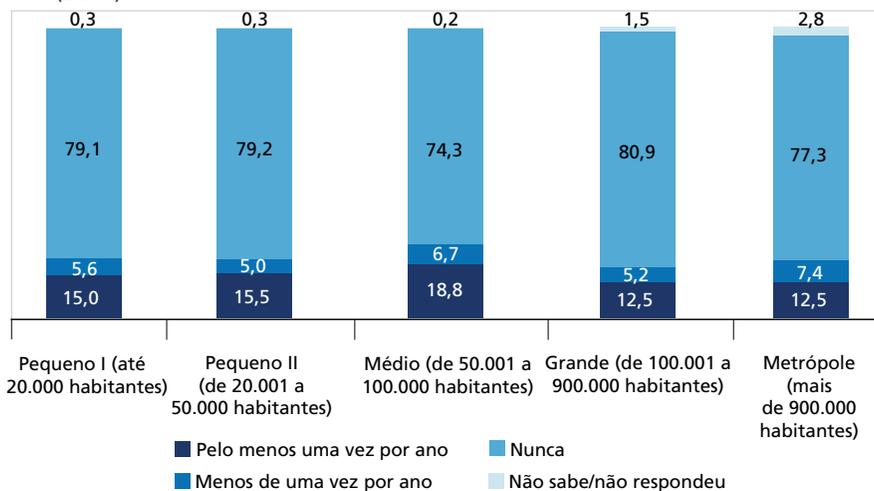


Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

Outros aspectos podem ser pensados como determinações de ir ou não aos espetáculos circenses. Alguns deles são relacionadas às dificuldades de obtenção de informações sobre estes: o que se oferece em termos de apoio a este (bebidas, alimentação, transportes etc.), o conforto e a visibilidade (organização dos lugares e do espaço do circo), a qualidade da arte, os modos de organização dos espetáculos (especialmente na presença de animais), a renovação dos números, o preço dos ingressos e o acesso físico

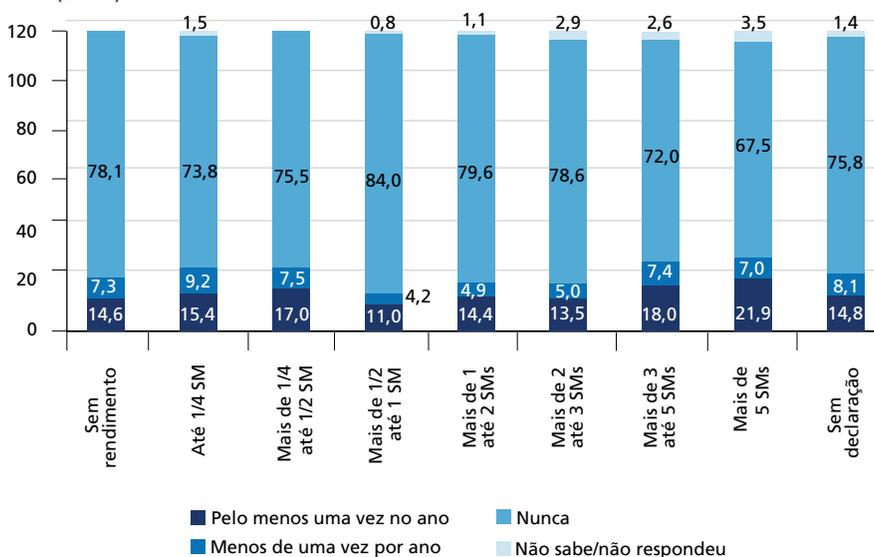
aos locais. Temos a hipótese de que renda e escolarização vão determinar os níveis de exigência e as possibilidades de frequência mais ou menos regular aos circos.

GRÁFICO 8
Frequentedores de circo por porte de município
(Em %)



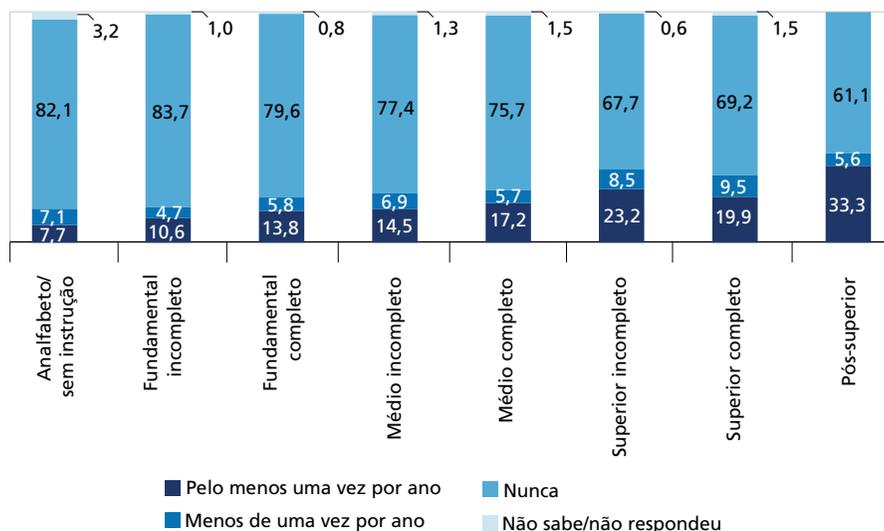
Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

GRÁFICO 9
Frequentedores de circo por renda
(Em %)



Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

GRÁFICO 10
Frequentedores de circo por escolaridade
(Em %)



Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

Algumas dessas questões podem ser objeto de políticas públicas, considerando que parte das atividades circenses é elemento constituinte do patrimônio cultural e, portanto, objeto de ação, proteção e vitalização. Todavia, ativar esse conjunto de atividades, em termos políticos, é uma questão difícil e sensível, dado o desconhecimento da situação dos circos de forma mais específica e detalhada, e o número estimado pelos próprios profissionais da área, incrivelmente grande: mais de 2 mil circos percorrendo o Brasil, o que pode ser traduzido em cerca de 100 mil pessoas profissionalmente envolvidas.

A lembrar, o censo demográfico realizado pelo IBGE em 2000 apontou 2.705 pessoas ocupadas em atividades circenses, o que revela uma diferença disparada entre os números fornecidos. Se, por um lado, lidamos com um instrumento de pesquisa limitado para capturar a complexa natureza dessa atividade itinerante e a diversidade das ocupações envolvidas, por outro, vamos arriscar a hipótese de que estamos enfrentando motivações políticas de uma classe que busca reconhecimento da sua arte e da sua contribuição econômica.

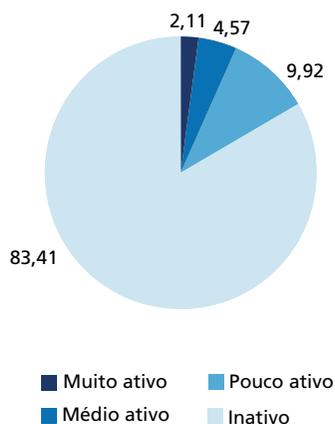
O caso do circo é bastante peculiar. Embora seja agrupado na categoria dos espetáculos ao vivo, junto ao teatro e à dança, e beba na fonte destas artes, hibridizando-as na sua linguagem, não usufrui do mesmo *status* junto ao público e ao Estado. Essa situação se torna ainda mais surpreendente se analisarmos a frequência dessas artes, conforme mostram os gráficos 11, 12 e 13: se comparado

com o teatro e a dança, o circo é o espetáculo ao vivo mais frequentado. Na relação de frequentadores assíduos, este, com 4,32%, fica entre a dança (7,14%) e o teatro (2,11%). Entretanto, se somarmos os frequentadores muito ativos com os de média atividade, a distância entre o circo e a dança diminui para decimais, sendo, respectivamente, 14,32% e 14,57%. Além disso, entre os inativos, o circo apresenta números mais baixos, o que contribui para sua primeira colocação na frequência entre as três artes.

GRÁFICO 11

Frequentadores mais ou menos intensivos de teatro¹

(Em %)



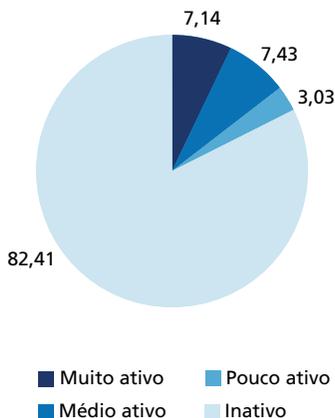
Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

Nota: ¹ Equivale à frequência de pelo menos uma vez por mês.

GRÁFICO 12

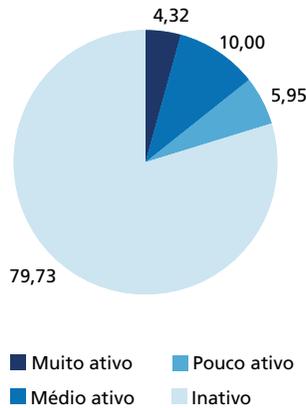
Frequentadores mais ou menos intensivos de espetáculos de dança

(Em %)



Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

GRÁFICO 13
Frequentadores mais ou menos intensivos de circo
(Em %)



Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

O que causa então a primazia do teatro e da dança? A hierarquização das artes é uma questão antiga, e Aristóteles já divagou a respeito dela. Com a ideia de capital cultural, Bourdieu traz o conceito de distinção e retoma essa discussão a partir das suas pesquisas de consumo cultural. Capital cultural pode existir em três formas: *i*) de *habitus*, associada a longos aprendizados embasados em processos de socialização primária (família) e relacionados com o exercício prático de comunicação com obras culturais (acessadas nos circos, ateliês, museus, centros culturais, casas de cultura, cinemas, cineclubes, teatros, bibliotecas etc., sem considerar os suportes midiáticos e as novas tecnologias digitais); *ii*) na forma institucionalizada, contida em títulos e diplomas relacionados ao mercado de trabalho; e *iii*) na forma materializada, em bens culturais e de arte. Capital cultural acumulado traz poder a seus detentores e viabiliza sua distinção dos demais por meio de atitudes “típicas” de um conhecedor. Nessa lógica, as atividades artísticas e os bens simbólicos que exigem instrumentos seletivos de apropriação – tais como educação superior, especialização, alguma competência rara e/ou erudição –, ganham certo prestígio. Ao mesmo tempo, preferências estéticas que não possuem cânon, nem exigem habilidades e referenciais específicos para serem consumidas e apreciadas, tornando-se simultaneamente universais e populares, ocupam baixos degraus nesta hierarquização, ou seja, não desfrutam da mesma legitimidade.

Para visualizar melhor o caso da legitimidade do circo, trazemos uma breve descrição do público de museus para fins comparativos. Leon (1988 *apud* Thomaz, 2014) propõe uma divisão triádica dos frequentadores de museus: especializados, cultos e grande público. O especializado é composto por críticos, artistas e pesquisadores. O público culto é formado por profissionais com nível superior

e universitário, que, apesar de não possuírem especialização na área, gozam do prazer e da vontade de compreender as obras. O grande público é composto por trabalhadores, estudantes e profissionais com nível médio. Enquanto o primeiro foca suas visitas em museus de arte nas salas de exposição, o segundo grupo divide esta atividade com as educativas: oficinas, cursos. O último, por sua vez, tem preferência pelos museus educativos e pelas atividades interativas.

Se na descrição referida substituíssemos a palavra museus por teatros, ela continuaria fazendo sentido. Difícil imaginar uma descrição como essa e a definição dos tipos parecida em relação ao público de circo, pois este parece escapar às teorias e categorias. O número baixo de instituições de formação especializadas e os processos de formação e aprendizado tradicionais dentro do circo podem ser alguns dos motivos. Para termos uma ideia, a Escola Nacional de Circo (ENC) é a única instituição de ensino da arte circense no país mantida diretamente pelo Ministério da Cultura. Além de realizar cursos regulares de formação, oferece temporadas de reciclagem de artistas e presta apoio pedagógico aos outros grupos de formação e às escolas. O restante dos centros de formação circense poderíamos dividir em três tipos: centros de formação profissional sem fins lucrativos, escolas particulares – a maior parte delas desenvolve também trabalho social – e grupos de estudo e pesquisa ou escolas que têm tido apoio das universidades públicas. Embora distribuídos geograficamente, concentram-se nas capitais e grandes cidades, restringindo assim o acesso de interessados em estudo e profissionalização.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tenta-se aqui dialogar com a afirmação de Rocha (2010, p. 51) de que “no Brasil, o circo não gozou de apoio e prestígio junto às políticas oficiais, embora despertasse a atenção das populações locais por onde passava”. Em parte, foi o que vimos aqui, em especial em relação aos públicos. Entretanto, como instituição ou rede de instituições que mobiliza milhares de trabalhadores, entre artistas e empregados, pode-se pensar o circo como um tipo que se oferece como espaço de fruição e socialização, espaço onde se forma o gosto e as disposições estéticas e artísticas específicas e, portanto, parte de uma política cultural de formação de públicos.

As instituições como os circos se ligam a maneiras coletivas de pensar e agir, a modos de fazer, saber e viver. Em geral, podem ser apreendidas especialmente nas normas morais e jurídicas, mas também nos sistemas do pensamento, das artes, nos religiosos, no político, no sistema econômico, na culinária, nas festas, nas celebrações, nas cerimônias cívicas e particulares, nos lazeres, na organização do tempo etc. Estas maneiras coletivas são exteriores e nos coloca como indivíduos.

Naturalmente, existem sistemas de incentivos e coerções que constroem as ações em certos sentidos, mas o que importa é que os modos de pensar e agir

são instituídos, estabelecidos. Com as instituições, nos relacionamos de maneira mais ou menos intensa, mais ou menos contínua, de forma mais ou menos engajada, ou seja, a internalização de crenças, de valores e da importância de se ter acesso a certos bens e práticas que guardam conteúdos criativos, formativos e reflexivos, que enriquecem as formas de vida, é dependente de longos processos de socialização ou da exposição individual mais ou menos intensa. O aprendizado do gosto estético e do valor a ser atribuído à cultura é parte do processo de socialização.

O capital cultural associado a longos aprendizados relaciona-se, primeiramente, com os processos de socialização primária (família) e com o exercício prático de comunicação com obras culturais (acessadas nos circos, ateliês, museus, centros culturais, casas de cultura, cinemas, cineclubes, teatros, bibliotecas etc., sem considerar os suportes midiáticos e as novas tecnologias digitais). A construção desse capital, em segundo lugar, também se relaciona, para além da fruição, aos processos de socialização secundária – isto é, àqueles realizados na escola e em oficinas pedagógicas, nas variadas instituições culturais e com formatos diversos, a depender dos domínios de prática. Em terceiro lugar, o capital cultural se produz pela participação criativa e produtiva direta, e as três dimensões estão expressas nos públicos dos circos. Se é possível concluir pelos dados que entre as artes dos espetáculos com conteúdos cênicos fortes o circo é o mais popular, inclusive porque as populações das cidades menores o frequentam com intensidade ligeiramente superior, não se pode dizer que popular significa ter menor escolaridade e renda. Também aqui, temos aumentos de frequência seguindo o aumento da posse de certificações escolares e rendimento.

Enfim, podemos chamar de instituição as crenças e os modos de ação instituídos coletivamente. É difícil pensar as instituições porque somos, em primeiro lugar, pensados por elas. Falamos em uma língua que não criamos, nos valem de tecnologias e instrumentos que não inventamos, consumimos bens que não produzimos, invocamos argumentos morais da nossa tradição moral, julgamos por parâmetros e critérios criados por outros ou estabelecidos em normas costumeiras ou culturais, apelamos para direitos que não instituímos e, em muitos casos, sequer conhecemos suas estruturas. Ao fim e ao cabo, maneiras de pensar e agir são transformadas em maneiras de ser, consolidadas e internalizadas na forma de regras e disposições permanentes ou duradouras.

É verdade que as heterogeneidades estruturais das sociedades contemporâneas, a divisão do trabalho e a segmentação social criam instituições atravessadas de crenças contraditórias e até mesmo antagonicas. Nesse último sentido, aparecem inúmeros questionamentos. Imaginamos o circo como uma atividade genérica. Ao contrário do cinema e do teatro, para onde se vai a depender do título do filme e da peça, o circo seria associado a uma designação genérica. Essa questão deve ser aprofundada, para o melhor entendimento tanto do circo social quanto do novo circo, muitas

vezes associado a temas e espetáculos específicos. A oferta variada de espetáculos circenses é muito diversa e seu entendimento exige pesquisas mais verticalizadas.

Em sentido global, a oferta de espetáculos pelos circos delimita o que pode ser pensado e elabora rituais – o próprio espetáculo – em que é possível estabelecer o equilíbrio entre atores que portam crenças antagonistas a respeito do que querem em termos de espetáculo e que, portanto, demandam gêneros diferenciados. A mediação de crenças é central nos processos de funcionamento das instituições. As políticas públicas são um ponto de partida interessante para entendermos as mediações entre sistemas de crença presentes nas mesmas instituições, ou naquelas que portam crenças e orientações em conflito.

As políticas culturais articulam ideias gerais, equilibradas discursiva e simbolicamente. A arte política da mediação é aquela relacionada à atividade de equilibrar e juntar o que na prática social não se equilibra e, às vezes, sequer poderia ser pensado como complementar, e a política, por sua vez, é a arte de fazer sínteses improváveis ou impossíveis. Nas políticas culturais, estão em questão a diversidade cultural e a interculturalidade (em que as culturas populares, comunitárias e de povos tradicionais estão de igual para igual com a forma culta), assim como as questões relacionadas às linguagens artísticas e aos espaços de expressão e difusão. Elas organizam-se em instituições setoriais, ou seja, orientadas pelos direitos culturais, para o estímulo à criatividade, a proteção do patrimônio cultural material e imaterial, o reconhecimento do direito de escolher entre modos de vida diversos e também para dinamizar domínios de práticas. A tensão que se dá aqui entre a ideia de Estado cultural e intercultural traduz-se na tensão de regimes e formas institucionais diferenciadas de democracia. É também possível dizer que essas políticas setoriais articulam domínios de práticas que se constituem e agem de formas diversas em relação aos seus diferentes componentes de crenças. Um dos pontos de controvérsia nas políticas culturais é exatamente situar o lugar dos equipamentos culturais nas políticas gerais. Qual seria então o seu papel dessas políticas no âmbito do espetáculo circense? Como fortalecer essa atividade?

Vimos que aproximadamente 15% dos brasileiros (maiores de 15 anos) são frequentadores relativamente assíduos de circo, que a população das cidades menores tem nele um espaço de fruição, divertimento e socialização, e que o aumento da escolarização e da renda tem um pequeno efeito positivo na frequência do espetáculo circense. Faltam estudos mais precisos para averiguar o número exato de pessoas ocupadas em atividades circenses, estimadas, hoje, em 100 mil.

Um melhor conhecimento a respeito das dinâmicas socioprofissionais envolvidas, de suas estratégias de itinerância e dos impactos econômicos oriundos da atividade possivelmente permitirá qualificar do que se trata a “popularidade” dos circos e o perfil dos seus públicos. A consolidação de conhecimentos mais precisos também abre possibilidades para o estabelecimento de ações de fortalecimento

econômico das atividades circenses, bem como a desconstrução de preconceitos e barreiras que influenciam negativamente a administração pública em qualquer um dos níveis de governo nas suas relações com os circos. A organização de levantamentos de informações e de suas necessidades concretas poderia eliminar alguns dos preconceitos recorrentes que criam dificuldades para essas instituições, sendo, portanto, as pesquisas mais aprofundadas parte de ações de políticas públicas.

Desde já, podemos indicar algumas linhas de ação que fortaleceriam os circos como instituições.

- 1) Ações de formação: organizar o trabalho considerando as redes de proximidade e as atividades existentes; promover a capacitação de formadores; definir estratégias pedagógicas segundo perfis e habilidades desejadas para as atividades; e detectar potenciais de inserção profissional.
- 2) Espetáculos: organizar espaços para a realização de espetáculos, assim como programações permanentes e eventuais; e estimular processo e trocas entre circos, de maneira a articular a criação circense.
- 3) Criação: fomentar pequenas e grandes companhias.
- 4) Documentação: estimular pesquisas quantitativas e qualitativas, bem como levantamentos documentais, bibliográficos, filmográficos, edições especializadas e legislação; criar centros de documentação; e realizar o censo do circo.
- 5) Participação: criar fóruns de discussão participativa, redes e circuitos de circos.
- 6) Proteção jurídico-política: criar a lei do circo.

A proteção social do trabalho circense – sobre isso já podemos inferir a partir de alguns dos dados gerais que caracterizam as atividades culturais – também deve ser objeto de atenção. Salários médios baixos, alta rotatividade e informalidade caracterizam o setor. O fortalecimento econômico dos circos e a melhoria do seu capital físico, a elaboração de estratégias mais sólidas de proteção em relação à sazonalidade das atividades e sua intermitência, bem como a garantia do direito de escolarização adequada da família circense, podem entrar no rol de ações derivadas dos dados mais gerais das profissões culturais.

REFERÊNCIAS

AFONSO, J. **Os circos não existem**: família e trabalho no meio circense. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2002.

INFANTINO, J. L. El circo de Buenos Aires y sus prácticas: definiciones en disputa. **Ilha**: Revista de Antropologia, v. 15, n. 2, p. 277-309, jul./dez. 2013.

LINS, C. **Informações estatísticas sobre circos**. Rio de Janeiro: IBGE, 2007.

ROCHA, G. O circo no Brasil: estado da arte. **Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais**, São Paulo, n. 70, p. 51-70, 2010.

THOMAZ, R. C. C. O patrimônio histórico e cultural sob a perspectiva de seu uso turístico. **Revista Iberoamericana de Turismo**, Penedo, v. 4, número especial, 2014.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

COELHO, T. **Dicionário crítico de política cultural**: cultura e imaginário. São Paulo: Iluminuras, 2012.

FRANÇA. Département des Études et de la Prospective. Cirque: la fréquentation et l'image du cirque. **Développement Culturel**, Paris, n. 100, sept. 1993.

SILVA, F. A. B. da. **Sociologia pluralista**: dissonâncias e práticas culturais. Brasília: Ipea, 2015.

SITES CONSULTADOS

Fundação Nacional de Artes (Funarte). Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/escola-nacional-de-circo-2/>>.

Rede Escolas de Circo. Disponível em: <<https://redeescolasdecirco.wordpress.com/escuelas/>>.

POLÍTICAS CULTURAIS E SOCIOGRAFIA DOS PÚBLICOS DE TEATRO NO BRASIL: HIPÓTESES INICIAIS E NECESSIDADES DE APROFUNDAMENTO

Frederico Augusto Barbosa da Silva¹
Juliana Veloso Sá²

1 INTRODUÇÃO

Os usos especulativos e performáticos da linguagem fazem parte da sua eficácia política. Fazer ver o que é apenas uma promessa é fazer existir o que é prometido. Entretanto, a retórica política pode enganar o pesquisador – por efeito de autocomplacência e esquecimento dos procedimentos metodológicos de construção do objeto de reflexão – e o condutor de políticas públicas – da mesma forma, por representar a dinâmica do seu objeto sem informações adequadas, pode engendrar erros em termos das prioridades, decisões e apostas políticas, por efeito de ocultamento discursivo da realidade empírica. Se tudo o que dizemos são narrativas, nem tudo se dá no mundo das ideias gerais. As narrativas sociológicas concebem um lugar especial para o entrelaçamento e emaranhamento dos discursos aos dados empíricos.

A ignorância ou o esquecimento dos sentidos das práticas são, em geral, acompanhados da criação das condições de reprodução de privilégios e das possibilidades de que o discurso político se aproprie dos ganhos simbólicos sem que sejam embasados e fundamentem políticas consistentes de universalização de bens e condições de produção. A sociologia pode ajudar o teatro ao construir, sem concessões ao populismo e ao normativismo, pesquisas que apontem para as condições institucionais objetivas de produção e acesso ao teatro.

A sociografia dos públicos é um passo nesta direção – pois a falta de audiência isola os criadores e os desmotiva –, e outro é acompanhar os modos de acesso a recursos de políticas públicas por parte dos grupos realizadores. A desproteção da produção é o outro lado da mesma moeda, justificada por argumentos econômicos

1. Técnico de planejamento e pesquisa na Diretoria de Estudos e Políticas Sociais (Disoc) do Ipea.
E-mail: <frederico.barbosa@ipea.gov.br>.

2. Pesquisadora do Programa de Pesquisa para o Desenvolvimento Nacional (PNPD) na Disoc/Ipea.
E-mail: <juliana.sa@ipea.gov.br>.

e por simples invisibilidade dos impactos sociais transformadores das artes. Pode-se dizer que alguns argumentos problematizam a existência de políticas para as artes e, especialmente para o teatro, como: *i*) as artes não podem ser financiadas por si mesmas, sendo, em grande medida, deficitárias em termos econômicos; *ii*) as artes têm um tipo de economia que deve ser mais conhecido para melhor equação dos modos de financiamento público (Silva e Ziviane, 2014);³ e *iii*) as artes não são bens que possuem a mesma natureza da maioria dos outros bens e serviços econômicos.

Este capítulo expõe algumas destas questões e, após isto, a discussão a respeito dos argumentos econômicos que justificam a destinação de recursos públicos para as artes. O movimento seguinte é descrever de perto os dados de frequência ao teatro, pois outros capítulos deste livro acompanharão as frequências ao circo e a espetáculos de dança. Por fim, faz-se uma breve discussão a respeito dos incentivos fiscais federais e, por círculos concêntricos, aproxima-se dos incentivos para as artes cênicas até se chegar ao Grupo Galpão, de Belo Horizonte.

2 OS ARGUMENTOS

A rigor, temos argumentos que afirmam que as artes deveriam ser financiadas pela iniciativa privada e outros que preconizam que o Estado deve exercer um papel preponderante. Esta divisão não opõe liberais a igualitaristas, inclusive porque ela é fictícia, ou melhor, tem razões no campo das distinções sociais e ideológicas. Tratemos dos argumentos, abstraindo-os dos seus contextos de luta simbólica.

Parte dos argumentos econômicos preconiza a sustentabilidade das atividades teatrais. Trata-se da ideia que afirma, como premissa teórica, que qualquer atividade ou consumo econômico de um bem deve se relacionar com um público consumidor que faz opção por ele – e não por outro – e garante-lhe não apenas a importância e a legitimidade, mas a existência material. Ou seja, a sustentabilidade econômica, justificativa teórica, acaba por se constituir em um padrão de avaliação da legitimidade de uma atividade, bem simbólico ou material. A presença de público e as bilheterias deveriam sustentar as atividades teatrais e, por extensão, as artes do espetáculo vivo. Qualquer interferência pública no financiamento ou mesmo de tentativas de regulação econômica dessas atividades significaria a distorção da vontade soberana do consumidor. Apenas se justificam formas de fomento para bens públicos ou públicos mistos, ou seja, somente nessa concepção as artes deveriam ser apoiadas com recursos tributários (Silva e Freitas, 2015), pois contribuem para a comunidade em geral, mas não podem ser produzidas pelo mercado com eficiência.

3. O trabalho mostra a complexidade da estrutura e do financiamento de associações culturais. Estado, empresas e organizações sociais mobilizam e articulam recursos financeiros e outros recursos em montantes e formas muito diferenciadas.

Haveria outras formas de justificativa para desenhos de financiamento público para as artes? Argumentos sugestivos apontam que a cultura deve ser financiada porque é um direito, portanto, todos deveriam ter acesso a ela. Sendo um direito público subjetivo, deve não apenas se relacionar com um dever abstrato de prestação por parte do Estado, mas poderia ser resguardada e garantida pelo conjunto das instituições estatais. Entretanto, muitos problemas surgem aqui. O que seria a cultura como objeto de política pública? Silva e Araújo (2010, p. 17-18) já sugeriram que “a cultura é a constelação ou configuração de múltiplos circuitos, móveis, fluidos, que se encadeiam e se relacionam de forma complexa” e que os circuitos culturais “seriam formas de organização social que associam sistematicamente agentes culturais e instituições que regulam sua comunicação, ou seja, produção, transmissão e recepção (consumo ou reconhecimento)”. Essa ideia permitiria fugir da metáfora da cultura como “objeto físico ou conjunto de crenças capturável”, ou melhor, como tendo realidade ontológica e estrutura totalizável. Não precisaríamos nem da ideia de cultura material (ou *civilization*), nem como artefato simbólico (ou *kultur*), mas da ideia de cultura como conjunto de relações materiais e simbólicas simultâneas.

Seja como for, nas práticas sociais, os conjuntos de bens materiais e simbólicos são delimitados e relacionados uns com os outros de forma a promover hierarquias culturais, valorizando alguns em detrimento de outros. Um número determinado deles seria associado a valores de legitimidade e se tornaria dominante, configurando-se em padrão normativo capaz de oferecer uma métrica para o comportamento e para o igual acesso social aos bens simbólicos legítimos. Independentemente dos valores associados à cultura – cultura legítima e as formas da “boa vida”⁴ – que explicariam a atuação pública para o enriquecimento da vida comunitária, argumentos econômicos de outra natureza justificariam a presença do Estado no âmbito do financiamento das atividades culturais.

Os estudos de impacto econômico, que determinam fluxos de gasto-renda, permitiriam determinar o papel da arte e das ações culturais em determinadas regiões, bem como suas relações com as atividades econômicas gerais. O caso brasileiro é exemplar do potencial dessas atividades na geração de emprego, renda e consumo, embora ainda não se saiba exatamente o quanto tudo isso impacta o produto interno bruto (PIB). Entretanto, afirmar que o peso das atividades econômicas na cultura impõe a ação estatal no seu financiamento é um salto da descrição do que acontece para escolhas valorativas, e este raciocínio deveria ser seguido da demonstração dos custos de oportunidade alternativos. É certo que o mesmo procedimento é acolhido por outras áreas, mas não é o caso de nos determos

4. Neste ponto, devemos nos questionar sobre o problema da definição dos conteúdos valorativos aceitáveis da boa vida e se a cultura legítima deve ser flexionada no plural.

neste ponto. O que se quer enfatizar é que o valor cultural e sua complexidade não podem ser tangenciados pela economia ou por qualquer valoração econômica.

Em consequência, é possível dizer que a participação nas artes não pode ser presumida como igual ou padronizada para todos os indivíduos e grupos sociais, pois a exposição a processos educativos e formativos não gera efeitos homogêneos em todos os diferentes participantes. A comunicação das obras com os públicos não cria efeitos lineares capturáveis pelas premissas teóricas das homologias estruturais – ao contrário, a comunicação depende da natureza das atividades e das circunstâncias particulares, sendo que aquela experiência singular, mesmo que estruturada, de fruição do bem determina a valoração resultante, mas não as futuras ações. É como se a disposição para valorar não fosse seguida da disposição de praticar (Lahire, 2006). Estas dificuldades levam-nos de volta aos argumentos anteriores a respeito da disposição dos consumidores para pagar pelo bem ou serviço simbólico – todavia, convidamos o leitor a continuar os argumentos, mas em outra direção.

É interessante poder pensar a questão dos públicos e do fomento não apenas pelo ajustamento entre meios e fins, isto é, pela necessidade de atendimento de objetivos públicos de fomento ao teatro em comparação com as de outras linguagens e mesmo de outras políticas, mas também por critérios de justiça. A pergunta pela atuação do Estado se deslocaria, assim, de funções de legitimação econômica com suas equações de homologia estrutural entre oferta e demanda para a luta entre valores irredutíveis e incomensuráveis entre si. Podemos, então, nos voltar às questões fundamentais: por que políticas culturais para as artes, especialmente para o teatro? É necessária a ação pública nos mercados artísticos e culturais? E sendo a resposta positiva, em qual formato?⁵

Se o campo teatral vivencia possibilidades de construção de valores, de narrativas críticas sobre a vida política, é plenamente fundamentado que seja objeto de fomento e apoio no quadro das instituições democráticas, e nada motivaria sua exclusão. No entanto, qualquer obra, gênero ou proposta estética teria respaldo? Poderíamos recolocar a questão em outra forma: *i*) quais seriam as relações entre arte legítima e os públicos (no sentido de que para a produção e apreciação destas são necessários repertórios que envolvem extensos conhecimentos técnicos e tradicionais do campo, e que estes repertórios não são disponíveis para a maioria, ao contrário, apenas o são para poucos)?; *ii*) qual seria a relação entre repertórios restritos e amplos?; e *iii*) quais seriam as relações entre os tipos de repertórios nos processos de formação de públicos?

Financiar bens que serão apreciados por poucos contradiz a justificativa democrática, que pressupõe a ideia de que a atuação do Estado deve valer para todos ou pelo menos para a maioria. Caso os repertórios restritos e amplos fossem

5. Para mais informações, conferir Martos e Quintero (2001).

mutuamente relacionados, a questão dos limites entre eles poderia ser afrouxada, bem como os critérios de financiamento para um e outro. Mas, e então, quais são as relações entre repertórios de obras restritos e repertórios mais abertos à apreciação de públicos amplificados? Em primeiro lugar, haveria como traçar limites entre a imposição de cânones e a criatividade social em relação aos valores?

Não é possível dar respostas substantivas muito claras, mas é viável organizar alguns argumentos que justifiquem que o campo do teatro abranja um repertório vasto de obras e gêneros. Adicionalmente, é possível delinear algumas reflexões a respeito de critérios de justiça, especialmente de valores como igualdade e equidade.

Um dos problemas mais interessantes para se pensar a questão da formação de públicos é saber que estes preferem, em geral, obras ou gêneros que, sob o jugo criterioso dos artistas e críticos, são considerados pobres esteticamente. Evidentemente, supõe-se que obras de vanguarda apenas podem ser entendidas e apreciadas por um público específico, o que resultaria em um desprezo pela assistência em geral, ou, de um ponto de vista mais ativo, em ações coordenadas de formação de públicos apreciadores. Entretanto, como afirma Monteiro (1994, p. 1230), “o teatro não existe sem comunicação, e comunicação imediata, com espectadores, por muito limitado que seja o seu número”.

Essas assertivas cabem na descrição de mercados restritos e amplos. O campo artístico e teatral seria duplamente estruturado, tendo um círculo restrito, exigente em termos de repertório e conhecimentos estéticos, e outro mais amplo, relacionado ao espírito comercial e às facilidades relativas à linguagem. Monteiro (1994, p. 1230) chega a dizer sobre o teatro português, que aqui nos serve de análogo:

o teatro comercial, que quase tem se limitado ao teatro de revista, tenta repetir as fórmulas de mais sucesso e apenas, quando muito, diversificar as áreas geográficas onde vai buscar o mesmo tipo de público – diversificação geográfica que, aliás, como veremos, não é uma estratégia comercial infrutuosa. (...) O teatro independente tenta, sobretudo, fidelizar os cúmplices habituais de sua experimentação.

Finalmente, registramos alguns argumentos, nas palavras de Martos e Quintero (2011), “convincentes para justificar” o financiamento público para as artes: *i*) a educação e a sensibilização precoce do público infantil, que se desdobra em disposições adultas para a frequência de espetáculos, garantindo públicos relativamente fidelizados;⁶ *ii*) a garantia da associação entre culturas legítimas e populares (sublime e popular) e sua exposição em lugares públicos, que gera experiências culturais importantes; *iii*) os financiamentos, que permitem estabelecer forte oferta, condições de fruição e experimentação de novas obras, estimulando a criatividade; e *iv*) os subsídios públicos, que criam oportunidades de renda, emprego e retornos econômicos, não apenas para os grupos, mas em forma de

6. As evidências empíricas indicam que a educação afeta a participação e a comunicação dos públicos com as artes – com o teatro, caso que nos interessa aqui, especialmente.

tributos e outras arrecadações para os fundos públicos. Portanto, no longo prazo, acontece a redução dos apoios diretos do Estado, a criatividade comunitária é valorizada e o patrimônio coletivo é enriquecido para as gerações atuais e futuras.

O trabalho que segue contribui para superar algumas das lacunas apontadas anteriormente no que se refere ao entendimento dos públicos e da dinâmica dos grupos. Em primeiro lugar, levanta dados de frequência a teatros e, depois, sistematiza dados de acesso a recursos financeiros das artes cênicas no quadro da Lei Rouanet (Lei nº 8.313/1991) entre 1995 e 2013. Em ambos os levantamentos, o mais importante, mais do que nos limitarmos às quantidades, é verificar a potência da dinâmica cultural pelo lado dos públicos e dos grupos produtores.

3 OS DADOS

Utilizamos duas fontes de dados neste capítulo: *i*) o Sistema de Indicadores de Percepção Social (SIPS) do Ipea, de 2013; e *ii*) os oriundos de incentivos fiscais do então Ministério da Cultura (MinC). Eles têm um caráter limitado, mas são suficientemente consistentes para delinear o início de algum questionamento com base empírica.

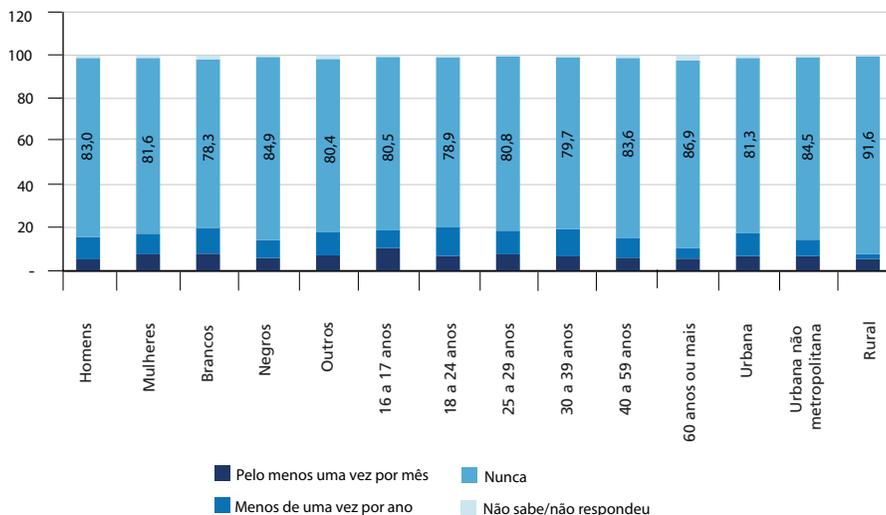
3.1 Da frequência ao teatro

A realização de investigações a respeito do perfil dos públicos de teatro é útil para reconhecer as características do acesso e dos não frequentadores e, daí, como consequência, pensar a respeito de critérios de políticas públicas, sejam elas de formação de públicos ou de fomentos.

Há uma diferença mínima (1,4%) entre homens e mulheres que nunca vão ao teatro: 81,6% das mulheres e 83,0% dos homens nunca o frequentam. A porcentagem delas que vão pelo menos uma vez por mês é ligeiramente superior. A diferença entre brancos e negros é mais significativa: 84,9% dos negros e 78,3% dos brancos nunca vão. A idade, por sua vez, não é uma variável que distinga muito os frequentadores e os não frequentadores de teatro. Registre-se que a faixa de frequentadores mais assíduos está entre os jovens entre 18 e 24 anos. O lugar de moradia tem um peso significativo para determinar frequentadores ou não do teatro: 84,5% de pessoas de regiões urbanas não metropolitanas e 91,6% das regiões rurais nunca vão ao teatro. Estes dados podem ser vistos no gráfico 1.

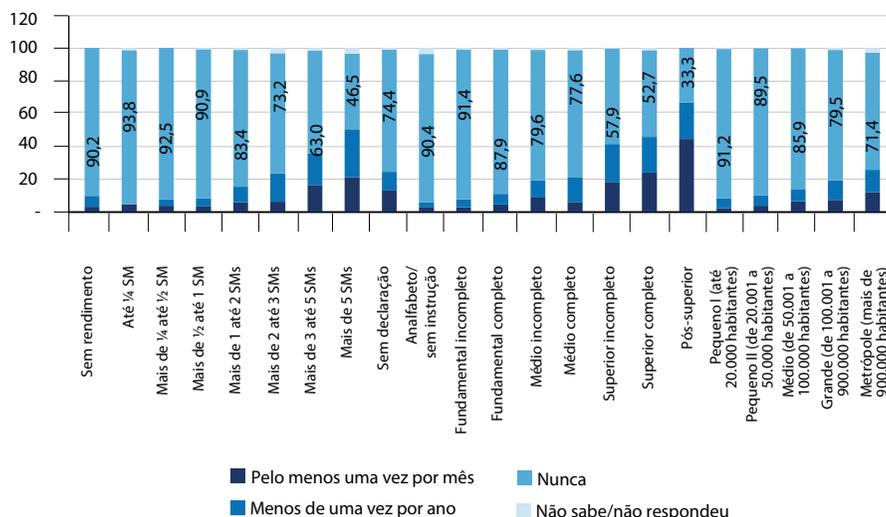
A renda é uma variável com forte determinação para a frequência ao teatro. Mais de 90% das pessoas sem rendimento e daquelas que recebem até um salário mínimo (SM) nunca vão ao teatro. As maiores porcentagens de frequência estão entre as pessoas que recebem mais de cinco SMs (53,5%). A escolarização também é um forte determinante positivo: 66,7% com pós e 47,3% com superior completo vão a teatro com certa frequência. Morar em municípios grandes ou metrópoles aumenta as chances de frequentar ao teatro: como se vê, apenas 71,4% das pessoas moradoras das metrópoles e 79,5% dos maiores municípios nunca vão ao teatro (gráfico 2).

GRÁFICO 1
Frequência ao teatro
(Em %)



Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

GRÁFICO 2
Frequência ao teatro
(Em %)



Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

Encontramos aqueles a quem podemos chamar de assíduos (os que vão ao teatro pelo menos uma vez por mês) em qualquer dos recortes socioeconômicos que fizemos, mas, para sintetizarmos, podemos verificar a presença mais forte destes entre os de mais de cinco SMS, maior escolarização e os habitantes de metrópoles.

Monteiro (1994) sugeriu alguns pontos quanto ao tema cuja relevância deve ser debatida futuramente: *i*) frequência relativa de professores e estudantes nos teatros; *ii*) estado civil; *iii*) influência da presença de filhos e se eles acompanham os pais; *iv*) tipo de sala e o gênero de espetáculo; *v*) gratuidade ou preço; *vi*) se o frequentador é da rede de sociabilidade, inclusive profissional, dos artistas que propõem o espetáculo; e *vii*) mobilidade urbana.

Essas questões levam imediatamente às assertivas disposicionalistas, quais sejam: saber como as determinações estruturais das práticas se relacionam e se é possível imaginar processos formativos que levem em consideração estas tendências, mas que também criem politicamente outras pressões formativas. Lembramos que a presença das atividades cênicas nestes processos carrega uma grande possibilidade, especialmente se a pensarmos como articulada a instituições universalistas, como a escola. Neste caso, teríamos que imaginar ações em sentidos múltiplos, como a qualificação de professores e a aproximação tanto das artes teatrais do convívio escolar quanto da instituição com escolas de artes cênicas, para a realização de atividades articuladas.

Voltemo-nos para os dados a fim de que eles nos ajudem a pensar a respeito destas poucas assertivas. Já vimos que as classes médias são frequentadoras mais assíduas – ou, pelo menos, que aqueles de maiores rendimentos e escolarização o são. Também vimos que o porte das cidades influencia de forma determinante a frequência ao teatro. Nossa questão é saber se os incentivos fiscais permitiram um maior dinamismo da oferta de espetáculos teatrais no período que vai de 1995 a 2014. Na mesma condição, no âmbito dos incentivos fiscais, vamos ver as distribuições de recursos entre os grupos, caso se possa afirmar algum tipo de privilegiamento a grupos na mecânica das decisões que as empresas fazem no campo teatral.

3.2 Incentivos fiscais (Lei Rouanet)

A aplicação de teorias e ferramentas da economia na análise dos diferentes setores culturais (teatro, artes visuais, museus, circos, patrimônio, música e audiovisual), do comportamento dos atores envolvidos (produtores e consumidores) e das características interdependentes dos bens e serviços produzidos tem se desenvolvido em paralelo com abordagens de outras ciências sociais. Pierre Bourdieu, por exemplo, indica que o consumo relaciona hierarquias de disposições internalizadas, do gênero mais legítimo – com oferta de bens mais exigentes com pouco público, do

teatro independente e experimental, com públicos de maior capital econômico e escolar – ao teatro comercial.

A análise de política pública⁷ nutre-se deste debate e enfrenta muitas questões relevantes que lhes são colocadas perpétua e recorrentemente: qual a relação entre política e políticas públicas? Qual o papel das ideias e ideologias, dos interesses, instituições e relações de classe e como estes dois conjuntos de elementos se relacionam com as políticas públicas? Saltam aos olhos as necessidades constantes de justificação de certas modalidades de ação pública e de papéis a serem atribuídos ao Estado, aos mercados e às comunidades. Também salta destas questões o problema do tipo de análise e da distância ou proximidade que o cientista social deve se propor no processo analítico.

As políticas culturais têm um lugar nas pesquisas e na avaliação de políticas públicas. Elas se refletem em escolhas de ideias, ideologias e orientações normativas no que se refere à organização do Estado, dos mercados, das comunidades e dos diferentes campos culturais para estimular a democratização cultural, o multiculturalismo, a interculturalidade, o desenvolvimento simbólico e material etc. Seu escopo reflete-se em princípios, normas e programas de ação implementados por atores públicos e da sociedade civil. Desta maneira, pode-se dizer que a ação pública coordena atores e mantém formas organizacionais mais ou menos abertas à participação democrática no processo decisório, mas que também regula, protege direitos (patrimônio tombado, direitos de autor ou propriedade intelectual, além dos direitos culturais mais genericamente falando), incentiva e orienta a ação dos atores, bem como distribui e redistribui recursos financeiros.

Embora insuficiente, a ideia do *mix* público-privado de financiamento oferece informações a respeito do tamanho do Estado em cada área de políticas públicas.⁸ Este *mix* refere-se aos recursos alocados por meio de diversos instrumentos, como subsídios, deduções fiscais – gasto tributário indireto – e gasto público – tributos aplicados diretamente (museus, fundações artísticas, patrimônio histórico, bibliotecas, fomento a projetos, associações de dança, teatro ou orquestras como exemplos) ou em transferências para outros níveis de governo, órgãos públicos descentralizados ou para a sociedade civil, como empresas, associações, organizações não governamentais (ONGs) etc. (Silva *et al.*, 2015; Silva e Freitas, 2015).

Neste texto, faremos um caminho diverso. Analisaremos os recursos via incentivos fiscais direcionados ao segmento das artes cênicas, em que se encontra o teatro. Partindo deles, apontaremos as necessidades de aprofundamento de pesquisas de público e, mais importante, da elaboração de políticas consistentes de formação de

7. As políticas públicas referem-se ao Estado em ação e os modelos analíticos procuram, a partir de uma sociologia da ação, a compreensão da ação pública.

8. Esping-Andersen (1991) discute o alcance destas medidas para o entendimento das políticas sociais.

públicos para o teatro e para as artes vivas em geral. Uma contextualização do padrão de financiamento permitirá a organização dos argumentos.

Os recursos federais para a cultura são constituídos por recursos tributários e pelos incentivos fiscais. Os primeiros, relacionados ao conjunto de instituições federais, o Sistema Federal de Cultura (SFC),⁹ conforme a seguir, foram da ordem de R\$ 2,278 bilhões – 66,1% (campo sombreado da tabela 1). A unidade orçamentária do MinC foi responsável por 38,8% e o Fundo Nacional de Cultura (FNC), por 27,4%. O Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) foi responsável por 20,0% dos recursos totais e, por ser parte do FNC, correspondeu a 72,8% (campo sombreado da tabela 1). As demais instituições e suas participações estão descritas na tabela 1.

TABELA 1
Recursos públicos, incentivos fiscais e Lei Rouanet (2013)

Instituição	R\$	%	Fonte de recursos	R\$	%
SFC (recursos tributários)	2.278.955.994	100	Incentivos fiscais (Pronac)	1.168.343.227	100,0
MinC	883.882.810	38,8	Gastos tributários indiretos	1.107.485.327	94,8
Fundação Casa de Rui Barbosa	35.403.711	1,6	Investimentos privados	60.857.900	5,2
Fundação Biblioteca Nacional	103.560.547	4,5			
Fundação Cultural Palmares	22.196.339	1,0	Recursos tributários	-	66,1
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan)	263.686.693	11,6	Incentivos fiscais	-	33,9
Fundação Nacional de Artes (Funarte)	111.014.565	4,9	Recursos públicos	-	98,2
Agência Nacional do Cinema (Ancine)	101.485.905	4,5	Investimentos privados	-	1,8
Instituto Brasileiro de Museus	132.551.784	5,8	FSA no FNC	-	72,8
FNC/Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac)	625.173.640	27,4	Lei Rouanet (FNC + incentivos)	-	52,0
FSA	455.436.023	20,0			

Fonte: Sistema Integrado de Administração Financeira do Governo Federal (SIAFI) e Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura (SALIC) do MinC.
Elaboração dos autores.

Chamamos a atenção para a Funarte, que tem participação de 4,9% do orçamento e é responsável pelas políticas para as artes, especialmente teatro e circo, no governo federal. Outra parte dos recursos federais vem do FNC, mas, como já vimos, não devemos considerá-los vinculados ao FSA, já que este se interliga ao audiovisual. Os recursos tributários, que são investimentos diretos realizados por meio do orçamento fiscal, corresponderam a 66,1% do total, conforme mostra o campo sombreado da tabela 1. Os incentivos fiscais foram da ordem de R\$ 1,168 bilhão, representando 33,9%, dividindo-se em gastos tributários indiretos (R\$ 1,107 bilhão ou 94,8% dos incentivos fiscais) e investimentos privados (empresas e pessoas físicas), que foram 5,2% do total. A participação percentual

9. O SFC é o Sistema MinC, constituído pelo próprio MinC, suas instituições vinculadas e FNC.

dos recursos públicos é de 98,2%; dos investimentos privados, 1,8%; e da Lei Rouanet (incentivos fiscais e FNC), 52,0%. Seja como for, e considerem-se as posições ideológicas diferenciadas, é inegável que o aporte de R\$ 60,857 milhões não é desprezível. Isso posto, passamos a descrever o comportamento dos recursos incentivados e de projetos, em primeiro lugar para o Brasil, depois para algumas cidades selecionadas. A tabela 2 sintetiza o comportamento da captação das artes cênicas no contexto da Lei Rouanet entre 1995 e 2013. Não focaremos dança e circo, objeto de outros capítulos, mas o teatro. Embora os dados dos recursos incentivados não focalizem exatamente grupos teatrais e os dados de equipamentos o façam, é possível imaginar, a partir deste contraste, a importância de estabelecer estratégias para levantamentos de dados mais precisos, tendo como objeto o estabelecimento das dinâmicas dos grupos cênicos, equipamentos e outros espaços cênicos.

No campo das artes cênicas, foram apresentados e financiados em torno de 32.819 projetos, no valor total de R\$ 2,822 bilhões. O estado de Minas Gerais teve o maior número de projetos (9.704), com participação de 29,6% do total. Foi seguido por São Paulo (8.184 projetos e 24,9% do total), Rio de Janeiro (5.605 projetos e 17,1% do total), Rio Grande do Sul (3.066 projetos e 9,3% do total), Santa Catarina (2.245 projetos e 6,8% do total) e Paraná (1.929 projetos e 5,9% do total).

O valor médio dos projetos no campo cênico varia muito. Em Minas Gerais, eles giram em torno de R\$ 37,5 mil, ou 43,6% da média nacional, que é de R\$ 86 mil. Em São Paulo, a média é de R\$ 133,2 mil (55% acima da nacional), e no Rio de Janeiro, R\$ 142,6 mil (66% acima da média nacional). Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná têm projetos com médias menores do que a nacional (53,6%, 47,0% e 82,5%, respectivamente).

Muitos outros estados apresentam médias altas, mas nos deteremos nesses para depois aprofundarmos a análise de alguns dos aspectos do financiamento via incentivos fiscais. Esses seis estados representam 93% dos projetos e dos recursos federais voltados para as artes cênicas, e, se não considerarmos a questão das itinerâncias e da circulação de espetáculos, podemos inferir sobre a grande concentração dos recursos.

Ainda na tabela 2, vê-se que a participação das seis capitais corresponde a 93,7% dos projetos e 93,2% dos valores captados no Brasil. A participação da capital nos totais dos estados também varia, o que representa a relação concentração/desconcentração das atividades cênicas nas capitais. Belo Horizonte captou 81,1% dos projetos e 76,2% dos recursos, São Paulo (capital) concentrou 79,9% dos projetos e 87,9% dos recursos, enquanto a cidade do Rio de Janeiro concentrou 86,2% dos projetos e 91,7% dos recursos. Os estados do Sul concentram menos as atividades cênicas nas capitais. Porto Alegre captou 41,8% dos projetos do Rio Grande do Sul e 54,2% dos recursos; Florianópolis, por sua vez, 41,3% dos projetos e 27,2% dos valores; e Curitiba, 49,2% e 69,8% dos valores.

TABELA 2
Incentivos fiscais destinados às artes cênicas oriundos da Lei Rouanet (1995-2013)

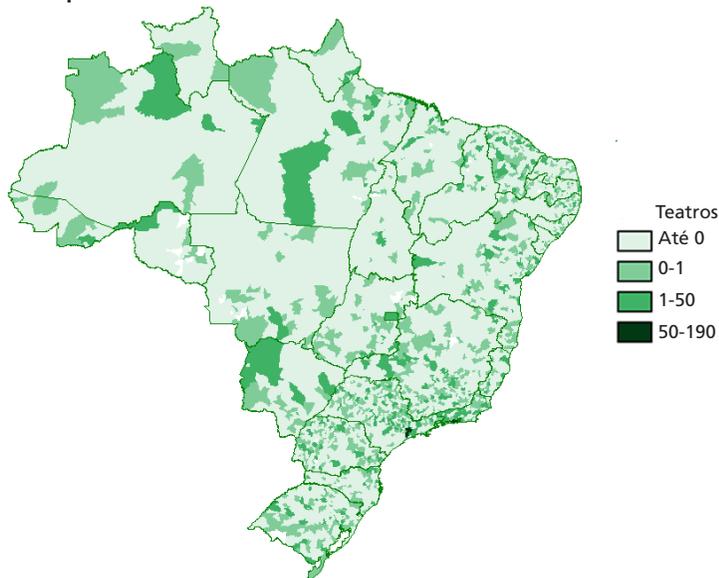
Estados	Número de projetos	%	R\$	%	Capitais	Número de projetos	%	R\$	%	Porcentagem de projetos das capitais	Porcentagem de valores das capitais
Minas Gerais	9.704	29,6	364.264.681	12,9	Belo Horizonte	7.869	32,9	277.591.149	11,9	81,1	76,2
São Paulo	8.184	24,9	1.090.429.661	38,6	São Paulo	6.536	27,3	958.664.358	41,2	79,9	87,9
Rio de Janeiro	5.605	17,1	799.586.457	28,3	Rio de Janeiro	4.831	20,2	733.573.186	31,6	86,2	91,7
Rio Grande do Sul	3.066	9,3	141.556.476	5,0	Porto Alegre	1.282	5,4	76.687.163	3,3	41,8	54,2
Santa Catarina	2.245	6,8	90.766.815	3,2	Florianópolis	928	3,9	24.676.346	1,1	41,3	27,2
Paraná	1.929	5,9	136.942.692	4,9	Curitiba	949	4,0	95.653.559	4,1	49,2	69,8
Subtotal	30.733	93,6	2.623.546.783	92,9	Subtotal	22.395	93,7	2.166.845.762	93,2	72,9	82,6
Total	32.819	100,0	2.822.937.762	100,0	Total	23.913	100,0	2.324.517.611	100,0	72,9	82,3

Fonte: SALLC/MinC.

Elaboração dos autores.

Analisando as figuras 1 e 2, percebe-se que o financiamento via incentivos fiscais direciona-se a grupos que fazem teatro mesmo que o equipamento construído não exista. Já é conhecida a dinâmica da atividade teatral em espaços cênicos alternativos, apenas damos-lhe ênfase para podermos seguir indagando e interpretando dados e indicadores disponíveis.

FIGURA 1
Municípios com teatro

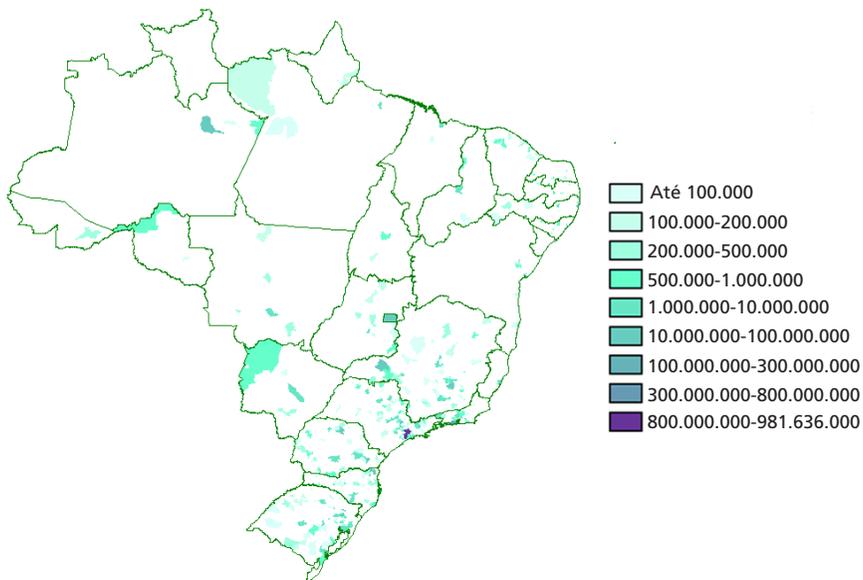


Fonte: SALIC/MinC.
Elaboração dos autores.

É forte a correlação entre cidades com projetos aprovados e presença de teatro, mas esta última não é central para o desenvolvimento de atividades cênicas, pois elas se fazem em diferentes espaços, inclusive em processos de itinerância, como é o caso dos circos. O passo seguinte, depois da comparação das figuras, será a caracterização dos estados selecionados e a distribuição das atividades cênicas pelos municípios. As figuras 3 e 4 de São Paulo reforçam esta interpretação.

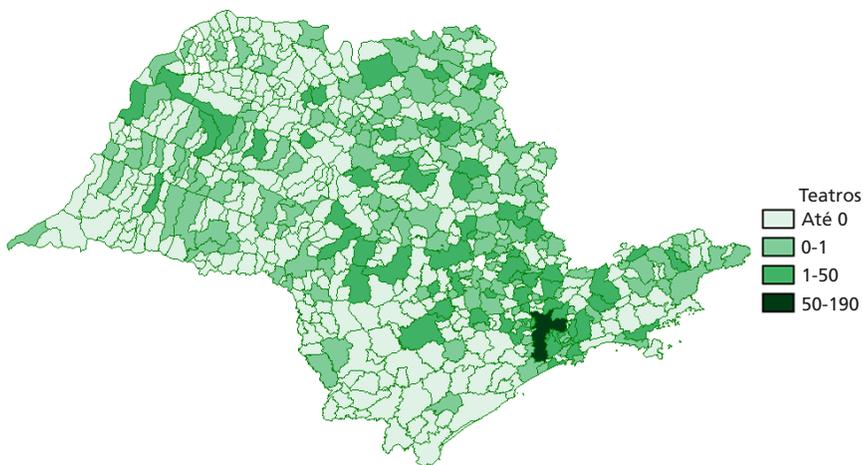
Os projetos e recursos estão concentrados na cidade de São Paulo, como já se viu. No entanto, mais de oitenta outros municípios do estado receberam recursos para atividades cênicas. Campinas, com 457 projetos; Limeira, com 181; Mococa, com 83; Tremembé, com 65; e São José dos Campos, com 64, tiveram um quantitativo importante, o qual, mesmo sendo menos que o da capital, mostra certa potência em termos de desenvolvimento de atividades. Também é fundamental destacar que alguns grupos que captam em São Paulo possivelmente o fazem com a intenção de desenvolver atividades em outros centros importantes, a exemplo do Rio de Janeiro.

FIGURA 2

Municípios com recursos dos incentivos fiscais da Lei Rouanet

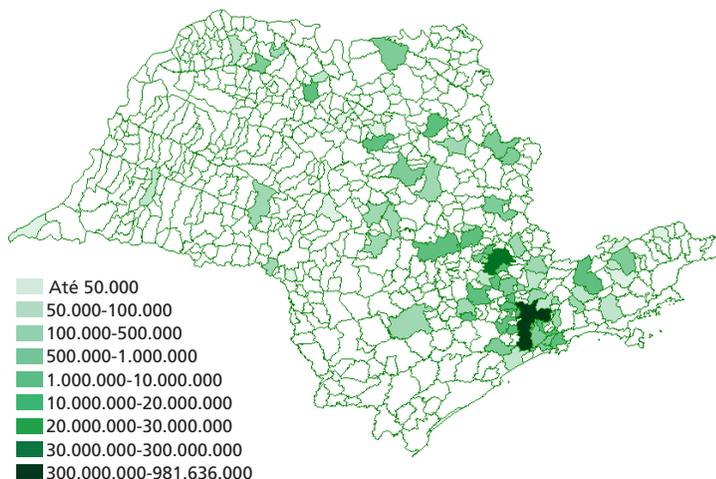
Fonte: SALIC/MinC.
Elaboração dos autores.

FIGURA 3

São Paulo: municípios com teatro

Fonte: SALIC/MinC.
Elaboração dos autores.

FIGURA 4
São Paulo: municípios com recursos dos incentivos fiscais da Lei Rouanet



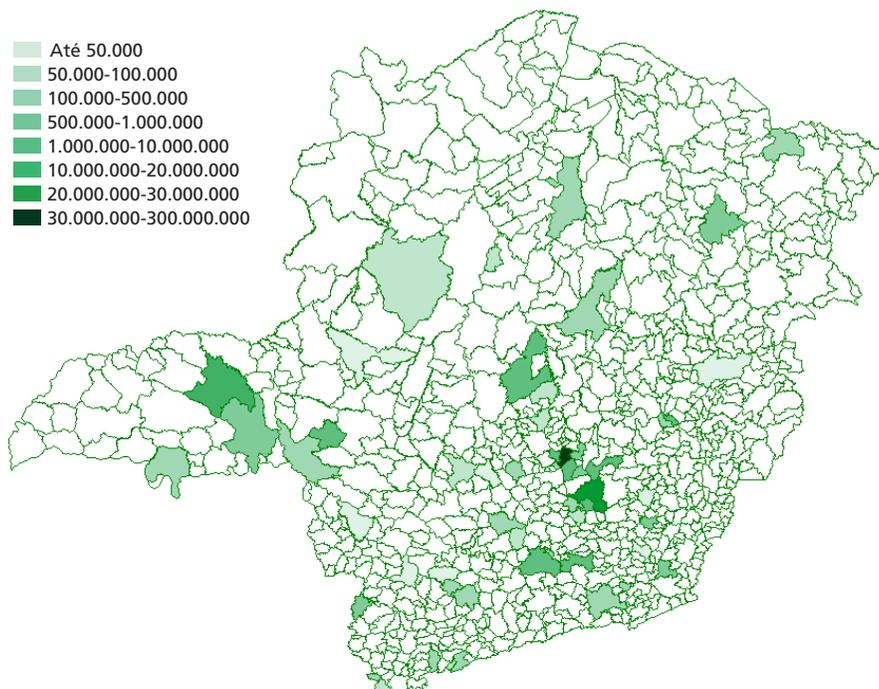
Fonte: SALIC/MinC.
 Elaboração dos autores.

Inúmeras variáveis deverão ser agregadas na caracterização e no aprofundamento das análises, sendo uma delas o desenho de financiamento, ou seja, dos montantes de recursos de fomento estaduais e municipais destinados às artes cênicas. Há uma série de pontos a serem pensados com mais atenção, como a qualidade das bases de dados e das informações capturadas para projetos e valores, além da relevância e da precisão das informações a respeito de espaços cênicos, respondendo à pergunta: o que são contemporaneamente estes espaços? Outra questão importante é a presença ou não de políticas relacionadas à ocupação de espaços cênicos.

Na figura 5 há a caracterização da dinâmica teatral e cênica de Minas Gerais, a partir dos projetos apresentados, aprovados e que captaram pela Lei Rouanet. Ela apresenta a distribuição de valores direcionados a projetos cênicos nos municípios, e depois aprofundaremos a respeito dos projetos.

A capital concentra os projetos e valores captados. Belo Horizonte obteve 76,21% dos recursos e 81,09% dos projetos. O restante foi pulverizado entre: *i*) Ouro Preto, 5,99% dos recursos e 0,74% dos projetos; *ii*) Uberlândia, 5,46% dos recursos e 5,37% dos projetos; *iii*) Araxá, 2,61% dos recursos e 1,32% dos projetos; *iv*) Barbacena, 2,18% dos recursos e 7,07% dos projetos; *v*) Nova Lima, 2,09% dos recursos e 0,21% dos projetos; *vi*) São João del-Rei, 0,86% dos recursos e 0,69% dos projetos; *vii*) Ipatinga, 0,66% dos recursos e 0,22% dos projetos; *viii*) Contagem, 0,54% dos recursos e 0,29% dos projetos; *ix*) Ouro Branco, 0,40% dos recursos e 0,11% dos projetos; e *x*) Curvelo, 0,29% dos recursos e 0,01% dos projetos.

FIGURA 5
 Minas Gerais: municípios com recursos dos incentivos fiscais da Lei Rouanet



Fonte: SALIC/MinC.
 Elaboração dos autores.

A análise dos projetos mostra que Belo Horizonte é um lugar para onde convergem recursos, mas é também um polo irradiador e atrator de atividades cênicas. A cidade é um nó de rede para atividades de teatro, circo e dança: ali se realizam encontros nacionais e regionais, atividades de ocupação de espaços cênicos, oficinas, festivais etc. O olhar para os dados é importante, mas a interpretação deve considerar a dinâmica das atividades, os desdobramentos, os efeitos multiplicadores e a dinâmica de Belo Horizonte como polo criativo.

As tabelas 3 e 4 mostram tendências já constatadas em inúmeros trabalhos a respeito do financiamento, a diferença é que nos preparam para analisar dois grupos consagrados na cena: os grupos Corpo e Galpão. Os dados indicam forte concentração de recursos em poucos proponentes, com cinco deles concentrando mais de 50% do capital. Com base nestas informações, percebe-se a importância dos recursos incentivados para proponentes de pequenos projetos – 81,59% (164) captaram 11,5% (R\$ 32 milhões) dos recursos.

TABELA 3

Belo Horizonte: proponentes dos incentivos fiscais federais em projetos de artes cênicas (1994-2013)

Porte dos projetos (R\$)	Valores somados (R\$)	Número de proponentes	Valores (%)	Proponentes (%)
70.000	67.546.941	1	24,33	0,50
35.000	34.926.467	1	12,58	0,50
20.000	17.631.315	1	6,35	0,50
15.000	25.367.816	2	9,14	1,00
10.000	63.240.907	12	22,78	5,97
3.000	17.732.116	7	6,39	3,48
2.000	19.080.608	13	6,87	6,47
1.000	32.064.979	164	11,55	81,59
Total	277.591.149	201	100,0	100,00

Fonte: SALIC/MinC.
Elaboração dos autores.

Do lado dos financiadores, 99% (3.799) deles aportam pequenos montantes e são responsáveis por 22,5% dos recursos. Ainda aqui, o papel das empresas é importante, porém apenas uma delas é responsável por 32% (R\$ 89 milhões). A relevância dos pequenos financiadores é visível: 3.799 contribuíram com recursos de até R\$ 1 milhão e foram responsáveis por mais de R\$ 62 milhões, ou 22,5% do total.

TABELA 4

Belo Horizonte: financiadores dos incentivos fiscais federais em projetos de artes cênicas (1994-2014)

Porte dos projetos (R\$)	Valores somados (R\$)	Número de financiadores	Valores (%)	Financiadores (%)
80.000	89.257.241	1	32,15	0,03
20.000	43.467.331	3	15,66	0,08
10.000	55.731.311	12	20,08	0,31
3.000	11.286.474	5	4,07	0,13
2.000	15.381.071	11	5,54	0,29
1.000	62.467.721	3.799	22,50	99,16
Total	277.591.149	3.831	100,0	100,00

Fonte: SALIC/MinC.
Elaboração dos autores.

Como se viu até aqui, os gastos tributários indiretos foram responsáveis por atividades e parte do dinamismo das artes cênicas, entre elas teatro, dança e circo, no território nacional. Sem este tipo de financiamento, parte da oferta cênica não teria, provavelmente, se realizado – inclusive, fração do financiamento de programas de órgãos públicos, como Prêmio Carequinha e Klaus Vianna, ambos da Funarte, tem nas empresas forte apoio. No box 1 há um dos exemplos concretos a partir dos quais serão discutidas informações para monitoramento e avaliação mais precisos dos incentivos fiscais.

BOX 1

O Grupo Galpão

Com origem no teatro popular e de rua, o Grupo Galpão é um dos mais importantes coletivos teatrais da cena brasileira. Uma marca do grupo é a pesquisa de elementos cênicos e linguagens como o circo, a música e a farsa. Foi criado em 1982 por Teuda Bara, Wanda Fernandes, Eduardo Moreira, Antonio Edson e Fernando Linares, na cidade de Belo Horizonte, onde se encontra sua sede.

Em seu repertório, há 22 espetáculos que, juntos, somam mais de cem premiações. Sob a direção de Gabriel Villela, Cacá Carvalho, Paulo José e outros, foram encenados importantes textos da dramaturgia nacional e internacional, como *Álbum de família*, de Nelson Rodrigues; *Um homem é um homem*, de Bertold Brecht; e *Romeu e Julieta*. O clássico de Shakespeare trouxe amplo reconhecimento para o grupo em 1992.

Um dos principais patrocinadores do Galpão é a Petrobras, por meio da Lei de Incentivo à Cultura. Além de pesquisa da linguagem teatral, montagem e circulação de espetáculos por capitais e interiores do Brasil e do mundo, o grupo realiza um conjunto amplo de ações e projetos. Em 1990 e 1992, realizou o Festival de Teatro Internacional (Festin), e em 1994 esteve à frente da primeira edição do Festival Internacional de Teatro de Palco e Rua de Belo Horizonte (FIT), projeto mantido atualmente pela Fundação Municipal de Cultura. O Galpão participou da criação do Movimento Brasileiro de Teatro de Grupos e do Movimento de Teatro de Grupo de Minas Gerais. Tem presença em festivais, encontros e debates, inclusive envolvendo projetos e políticas públicas.

O centro cultural Galpão Cine Horto é uma das principais iniciativas do grupo. Instalado em um antigo cinema, na mesma rua da sede do Galpão, desenvolve atividades diversas de pesquisa, formação, fomento e estímulo à criação teatral. Desde 2006, abriga o Centro de Pesquisa e Memória do Teatro, que reúne um importante acervo bibliográfico e videográfico, disponibilizado gratuitamente. O centro edita a revista *Subtexto*, cuja publicação anual é especialmente voltada para grupos, profissionais e entidades que buscam traçar uma trajetória coletiva de trabalho no teatro.

Com um conjunto amplo de ações que giram em torno do fazer teatral, mais especificamente do teatro de grupo e de pesquisa, o Grupo Galpão se consolida como referência para a cena teatral brasileira, caminhando no sentido de ampliar o público de teatro e contribuindo para a formação de outros coletivos.

Elaboração dos autores.

Aqui gostaríamos de tocar em dois casos de reconhecido sucesso no campo das artes cênicas: especialmente do teatro, o Grupo Galpão, e, para referência comparativa em termos do financiamento, o Grupo Corpo, do campo da dança. Eles, juntos, correspondem a 36,9% dos incentivos fiscais captados por grupos do campo das cênicas sediados em Belo Horizonte (24,3% para o primeiro e 12,58% para o segundo). A Petrobras financiou 84,7% dos recursos dos dois grupos, sendo 58,4% para o Corpo e 26,2% para o Galpão. A empresa estatal financiou 31% das artes cênicas que captaram recursos em Belo Horizonte, tendo uma participação de 77% dos valores captados pelo Corpo e 67% pelo Galpão.

TABELA 5

Composição dos gastos tributários da Petrobras destinados aos grupos Corpo e Galpão (1995-2014)

Proponente	Valores (a) (R\$)	Porcentagem de valores do total	Petrobras – principal financiador (b) (R\$)	Porcentagem da Petrobras	Participação da Petrobras (b/a) (%)
Corpo	67.546.941	24,33	52.184.680	58,47	77,26
Galpão	34.926.467	12,58	23.427.140	26,25	67,08
Subtotal	102.473.408	36,92	75.611.820	84,71	73,79
Total artes cênicas	277.591.149	100	89.257.241	100	32,15

Fonte: SALIC/MinC.

Elaboração dos autores.

Os dados não permitem afirmar que a composição total dos recursos dos dois grupos é predominantemente estatal ou advinda dos incentivos fiscais federais, afinal, os grupos fazem uso do recurso de bilheterias; no entanto, podemos inferir a importância desta modalidade de financiamento para os dois. Interessante seria analisarmos o rol de cidades percorridas pelos dois grupos, informação importante para saber da potência desta modalidade de financiamento na formação de público e também do público assistente e que participa das atividades, a exemplo de oficinas e outras modalidades de ação.

4 CONCLUSÕES

Os liberais usam diferentes argumentos para justificar a presença mínima do Estado nos processos de mercado de bens culturais. Em primeiro lugar, indo além de uma presença apenas residual, para eles, o Estado bloquearia o potencial equalizador dado pela competição, pois sustenta monopólios, protecionismo e ineficiência. Em contrapartida, o mercado permitiria destruir os privilégios, dada a sua força para a redução de custos e preços. Os liberais admitem pequenas doses de intervenção extra do Estado, aceitando regulamentações mínimas sobre as atividades, especialmente aquelas relacionadas às condições organizacionais e às regras de uso de alguns dos recursos públicos centrais – por exemplo, em condições de oferecer acesso e segurança a espaços públicos, condicionalidade para acesso do público a bens financiados por recursos tributários (diretos e indiretos), equidade regional e não concentração.

A captura dos recursos por um número limitado de artistas ou coletivos culturais poderia reduzir as possibilidades de desenvolvimento de um rol significativo de grupos em função das melhores condições de fomento, estímulo e mesmo de uso de espaços públicos – inclusive, a porosidade do Estado democrático pode incentivá-la. A democracia pode se transformar no componente que fragiliza estas hipóteses, a depender da engenharia institucional de decisão do poder público ou dos agentes privados; entretanto, esta mesma democracia poderia ser capaz de produzir alternativas universalizantes em termos de políticas para o teatro. Todavia, devem-se considerar algumas nuances aqui.

As políticas culturais caracterizam-se por induzirem a autonomia do campo artístico na forma de mercados simbólicos restritos (os maiores frequentadores de teatro são os próprios artistas e produtores) e amplos (com gêneros de maior facilidade e ajustados ao gosto dos públicos, que têm objetivos de entretenimentos e diversão leve). Políticas universalizantes facilitam o acesso de grupos independentes e experimentais aos recursos públicos, sem que tenham necessariamente um caráter pedagógico estruturado e intencional, mas também permitem que o público não encontre barreiras na falta de espaços cênicos ou em preços inacessíveis.

Evidentemente, o fomento permanente a grupos específicos pode implicar distorções, devido à ausência de estímulos à pesquisa estética contínua e, ao mesmo tempo, criando condição para isso. Entretanto, é no aumento de recursos globais e no desenvolvimento de estratégias de oferta de espetáculos e de possibilidades de espaços cênicos que esta política poderia equacionar os problemas.

É de se notar que a descentralização da decisão de investimento e apoio para as empresas pode significar um aumento do número de atores e coletivos sensíveis à pesquisa estética, associando o bem cultural à marca. No entanto, o significado pode ser um tanto negativo, com o simples fomento a projetos associados ao que se chama *star system*, ou seja, quando o financiamento de projetos se dá pela participação de nomes de artistas e coletivos já consagrados, que atraem públicos maiores. Isto pode significar o fomento indiscriminado a grupos cênicos, desprovido de critérios de qualquer ordem, sejam eles estéticos, como pesquisa de linguagem, ou de número de público e caráter formativo, alcance territorial etc. Esses seriam, por sua vez, critérios relevantes para orientar políticas públicas.

Políticas contínuas de fomento – sejam elas realizadas pela via dos recursos orçamentários ou dos “incentivados”, e mesmo de recursos diretos das empresas e pessoas físicas – também podem estimular o comportamento do carona. Elas se configuram como a possibilidade de concorrência, não pela pesquisa estética, mas pela capacidade de produção de bons projetos formais desacoplados de pesquisa estética substantiva. Todavia, o carona se aproveita da ideia da democratização e da ausência de avaliação de mérito ou qualidade estética para financiar projetos medianos.

Portanto, nenhum dos dois casos contorna o problema colocado de forma abstrata, ou seja, em termo do melhor modelo de financiamento. Possivelmente, políticas universalistas exigem que se façam “políticas” e não apenas modelos de financiamento discutidos de forma abstrata, mas definindo e delimitando intencionalidades.

Caso o objetivo seja o acesso de audiências cada vez maiores e, ao mesmo tempo, o desenvolvimento de possibilidades para que os artistas vivam da arte, serão necessárias políticas ativas de formação de público, o que significa negociação com grupos e desenvolvimento de ações que potencializem as possibilidades de um maior número de pessoas vivenciarem a produção teatral. Se a intenção é enriquecer as possibilidades estéticas e formar públicos amplos, nada mais interessante, a nosso ver, que a adoção de políticas de contato permanente com a educação estética. A escola, em sentido estrito, e a educação, em sentido *lato*, são centrais nesse processo, mas sua atuação deve ser qualificada, pois, como se sabe, há problemas relacionados à arte-educação, à arte na escola e ao papel da educação na arte.

REFERÊNCIAS

- ESPING-ANDERSEN, G. As três economias políticas do *welfare state*. **Lua Nova**: Revista de Cultura e Política, São Paulo, n. 24, 1991.
- LAHIRE, B. **El espíritu sociológico**. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2006.
- MARTOS, L. A. P.; QUINTERO, L. F. A. Debe el Estado financiar las artes y la cultura? Revisión de literatura. **Economía e Sociedade**, Campinas, v. 20, n. 1, p. 195-228, abr. 2011.
- MONTEIRO, P. F. Os públicos dos teatros de Lisboa: primeiras hipóteses. **Análise Social**, v. 129, n. 5, p. 1229-1244, 1994.
- SILVA, F. A. B. da; ARAÚJO, H. E. (Org.). **Cultura Viva**: avaliação do programa Arte, Educação e Cidadania. Brasília: Ipea, 2010.
- SILVA, F. A. B. da *et al.* Cultura. In: VALADARES, A. A.; MESQUITA, A. C. S. (Ed.). **Políticas sociais**: acompanhamento e análise, n. 23. Brasília: Ipea, 2015.
- SILVA, F. A. B. da; FREITAS, R. **Financiamento cultural**: uma visão de princípios. Rio de Janeiro: Ipea, abr. 2015. (Texto para Discussão, n. 2083).
- SILVA, F. A. B. da; ZIVIANE, P. (Org.). **Cultura Viva**: as práticas de pontos e pontões. 2. ed. Brasília: Ipea, 2014.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

- BATISTA, N. C. Descortinando o Grupo Galpão: a construção de uma ideologia a partir da história oral. In: ENCONTRO REGIONAL DA ANPUH-RJ, MEMÓRIA E PATRIMÔNIO, 14., Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: ANPUH, 2010.
- SÁ, J. V. **Aproximações da recepção de dança**. Brasília: Ipea, 2015. (Relatório – divulgação restrita).
- SILVA, F. A. B. da. **Os circos não são todos iguais**. Brasília: Ipea, 2015. (Relatório – divulgação restrita).
- SILVA, F. A. B. da; SÁ, J. V. **Interdependências entre Estado e mercado em políticas de financiamento de cultura no Brasil**: um caso localizado em Brumadinho. Brasília: Ipea, 2015.
- SOUZA, M. M. P. de; CARRIERI, A. de P. A arte de (sobre)viver coletivamente: estudando a identidade do Grupo Galpão. **Revista de Administração**, São Paulo, v. 48, n. 1, p. 7-20, 2013.

SITES CONSULTADOS

Grupo Galpão. Disponível em: <<http://www.grupogalpao.com.br/>>.

Galpão CineHorto – Centro Cultural do Grupo Galpão. Disponível em: <<http://galpaocinehorto.com.br/>>.

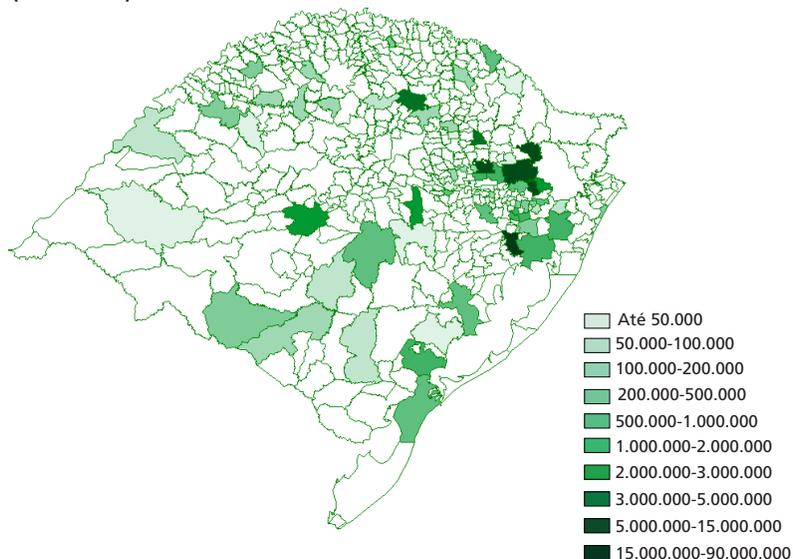
Primeiro Sinal. Disponível em: <<http://primeirosinal.com.br/publicacoes/subtexto>>.

Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo115514/grupo-galpao>>.

APÊNDICE

FIGURA A.1

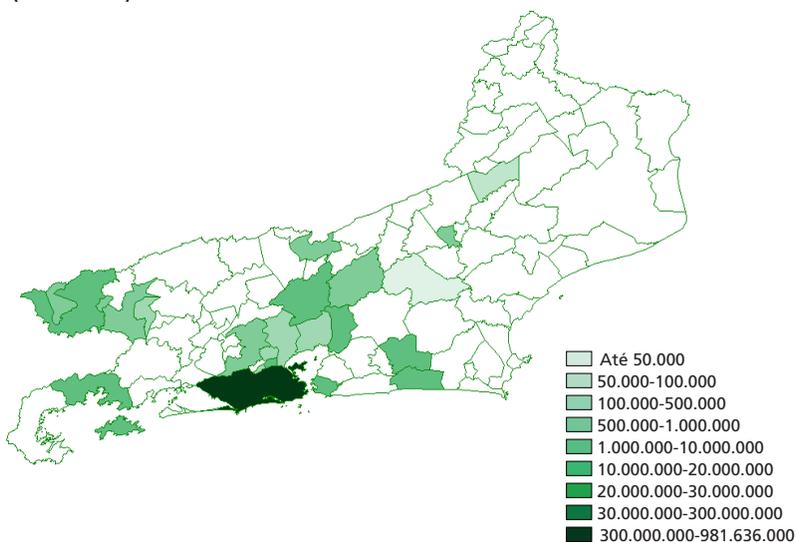
Rio Grande do Sul: municípios com recursos dos incentivos fiscais da Lei Rouanet (1995-2014)



Fonte: Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura (SALIC) do Ministério da Cultura (MinC).
Elaboração dos autores.

FIGURA A.2

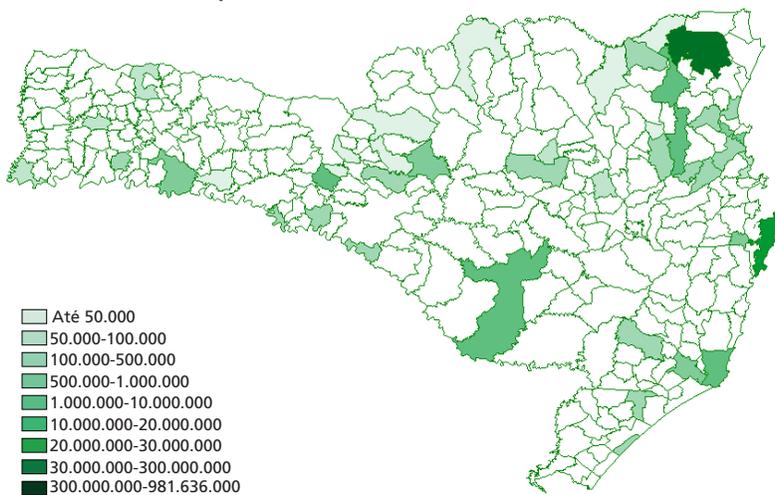
Estado do Rio de Janeiro: municípios com recursos dos incentivos fiscais da Lei Rouanet (1995-2014)



Fonte: SALIC/MinC.
Elaboração dos autores.

FIGURA A.3

Santa Catarina: municípios com recursos dos incentivos fiscais da Lei Rouanet (1995-2014)

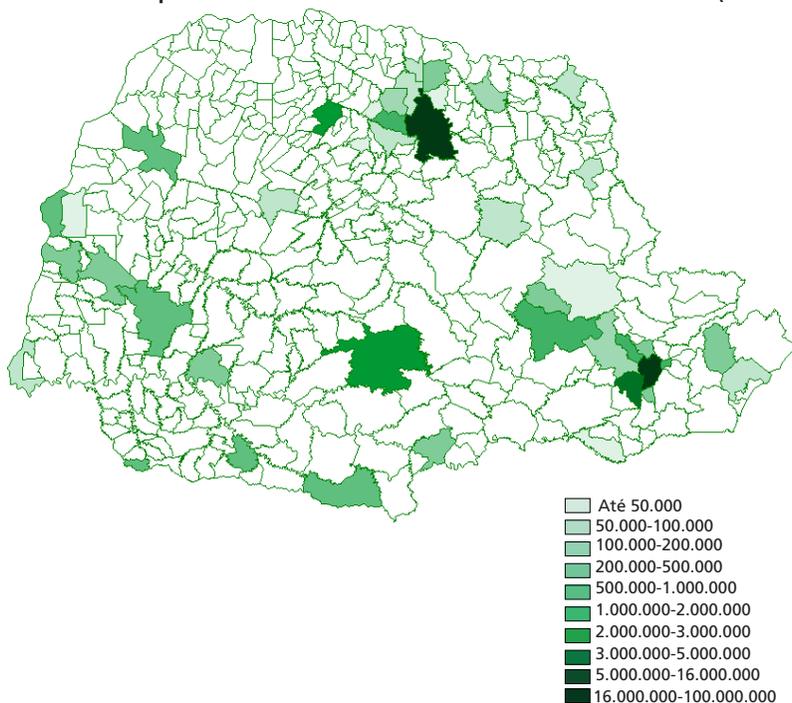


Fonte: SALIC/MinC.

Elaboração dos autores.

FIGURA A.4

Paraná: municípios com recursos dos incentivos fiscais da Lei Rouanet (1995-2014)



Fonte: SALIC/MinC.

Elaboração dos autores.

APROXIMAÇÕES DA RECEPÇÃO DA DANÇA

Juliana Veloso Sá¹

Não interessa como você se move, mas o que te move.

Pina Bausch

1 INTRODUÇÃO

Começamos a tatear a recepção da dança a partir do entendimento da professora e crítica de dança Helena Katz, de que a dança é o pensamento do corpo (Katz, 2005). Ela propõe que o corpo pensa quando organiza o movimento a partir de um tipo de ordenação semelhante àquele que promove o surgimento de pensamentos – e que isso acontece quando ele dança. Pensamento, aqui, é uma maneira de estruturar informações, portanto, é uma ação.

Essas ações do corpo mobilizam concepções, percepções, valores e orientações, as mais diversas – de ordem moral, ideológica etc. –, que se sintetizam em gestos no espaço e no tempo. Uma coreografia, por sua vez, seria gerada pela combinação de um conjunto de diferentes movimentos que se agrupam a partir de um determinado nexo, de uma lógica própria do movimento, e poderia ou não ser preconcebida (Gil, 2004).

Laban (1978, p. 146), importante artista e estudioso do movimento, propõe que a dança tem suas raízes na mímica e que nutriu, em seus primórdios, estreita relação com o universo do trabalho e da vida espiritual. Ao longo dos tempos, ela teria sofrido influências de inúmeros contextos sociais, como as cerimônias de corte e os exercícios de cavalaria, tanto no enredo dançado quanto no estilo dos movimentos. Isso se explica pelo fato de que a dança dialoga com instâncias da vida e do cotidiano que, como o movimento, transformam-se no decorrer de processos históricos.

Podemos acrescentar que as práticas dançantes estão entrelaçadas a aspectos constitutivos dos grupos humanos e que participam da modelação das relações entre as pessoas e de suas estruturas de personalidade (Rodrigues, 2011). Isso quer dizer que, enquanto prática social, a dança desempenha um importante papel na interação entre os indivíduos, propondo diferentes formas de se relacionarem; aproxima ou distancia corpos e grupos sociais; e contribui, junto com um universo

1. Pesquisadora do Programa de Pesquisa para o Desenvolvimento Nacional (PNPD) na Diretoria de Estudos e Políticas Sociais (Disoc) do Ipea. E-mail: <juliana.sa@ipea.gov.br>.

de outras práticas, para modelar as subjetividades humanas e ampliar ou restringir o universo de possibilidades de autoexpressão disponível. As danças podem, ainda, transformar-se em diferenças expressivas que marcam o reconhecimento das singularidades de uma cultura.

Cada tipo é composto de distintas qualidades e estilos de movimento, que se combinam em determinados momentos históricos e são alvo de maior ou menor aceitação social, portanto, são valorizados em graus diferenciados ou, por vezes, estigmatizados. No entanto, o prestígio social não é estático – por isso, como se deu em tantos casos, formas de dançar antes rechaçadas se elevam socialmente, e outras, que levaram muitos ao frenesi, estão hoje fadadas ao esquecimento.

As composições de movimentos podem se estruturar a partir de diferentes processos. Em algumas ocasiões, por exemplo, propõem uma reação a algo que era habitual, ou seja, a uma quebra de padrões corporais, sociais, de movimento, estéticos etc.; em outras, promovem uma atualização de maneiras de se mover desgastadas ou estereotipadas. Mais provavelmente, surgem da combinação de distintos processos.

Dentro desse panorama, podemos listar uma sequência de tipos de dança que surgiram em múltiplos contextos históricos, gozam de valores sociais diferenciados, requerem formações diversas, têm necessidades específicas e agradam a diferentes grupos sociais. Alguns desses repertórios de expressões humanas são o *break*, o balé, a dança moderna, a dança contemporânea, o forró, o frevo e o *funk*.

Até aqui vimos nuances que perpassam a dança, principalmente de ordem social e histórica, e falamos de seus tipos de modo indiscriminado. Para seguirmos, é necessário estabelecer distinções entre os contextos em que a dança acontece. Como nos interessa, sobretudo, a prática de recepção da dança e também a de sair para dançar, elegemos duas categorias bastante amplas, que nos permitem tratar as especificidades da dança em cada um desses cenários: a dança cênica e a dança social. A primeira estaria relacionada à prática de profissionais e amadores, realizada em teatros, auditórios, na rua ou em outros espaços, que costuma estabelecer uma relação público-plateia – esse é o estilo que geralmente recebe a atenção das políticas públicas. Ao se pensar a recepção da dança, estaremos nos remetendo a este contexto.

A segunda categoria, a dança social, costuma estar ligada ao lazer, aos circuitos comerciais de bailes ou a casas de *show*, mas também pode ocorrer na rua ou em ambientes mais restritos e privativos, como residências. Esse tipo não instaura a relação público-plateia. Ainda que alguns dancem e outros assistam, estão todos na mesma posição, como potenciais dançarinos – diferentemente do teatro, a dança não exige público para acontecer. Poderíamos, ainda, falar da dança no contexto religioso ou das danças populares, que também se distinguem dos dois tipos propostos, porém, considerando o escopo desta reflexão, não entraremos em maior nível de detalhes.

Interessa reter as diferenças entre as danças cênica e social. Uma das grandes distinções está na relação entre os praticantes: naquela, dividem-se em público e plateia, e nessa, não estabelecem este tipo de separação. Cada uma envolve um conjunto particular de práticas, que variam de acordo com sua intensidade e regularidade, com o investimento financeiro, afetivo e de tempo que exigem, com a maior ou menor identificação que promovem entre os praticantes e com os distintos locais em que são realizadas.

A dança cênica, por exemplo, costuma depender da satisfação de algumas demandas para que se efetivem sua produção, sua circulação e sua recepção. No âmbito da produção, praticamente para todos os estilos é necessária uma formação prolongada e contínua. A manutenção de um trabalho de preparação corporal, em espaço adequado, e o tempo disponível para isso são fundamentais para se garantir a qualidade da *performance* dos bailarinos. Os intercâmbios de saberes entre os praticantes são também de extrema importância para sua formação, seja de ordem técnica, estética ou de criação artística. No que tange à circulação, os locais para a apresentação dos espetáculos requerem, em grande parte dos casos, equipamentos técnicos e profissionais qualificados para operá-los. Além disso, o financiamento para produções variadas e o acesso do público são de extrema importância para a produção, circulação e recepção da dança cênica.

A dança social, por seu turno, costuma ter como aspecto central a interação social. Mobilizados pela vontade de socializar, se divertir, se expressar ou desfrutar de momentos de prazer, os indivíduos se juntam em torno de determinado estilo de música, e não há uma política cultural voltada intencionalmente para essa prática. Este tipo servirá para apoiar nossa discussão acerca da recepção da dança.

Partindo da recepção da dança e do ato de dançar, pretendemos esboçar uma reflexão sobre a contribuição da teoria para a compreensão do tema. A principal justificativa está nos pontos em comum entre a dança e essa proposta teórica. Em primeiro lugar, o acentuado grau de importância do corpo em ambas as práticas, naquilo que é incorporado. Segundo Bourdieu (2009, p. 120), o senso prático se converte em esquemas motores e automatismos corporais: “O que é aprendido pelo corpo não é algo que se tem, como um saber que se pode segurar diante de si, mas algo que se é”. Da mesma maneira, na dança é preciso incorporar esquemas de movimento (próprios de cada tipo), que passam a estruturar os corpos dos dançarinos, os quais modelam suas posturas e formas de se expressar, mesmo quando não estão dançando. Nos dois casos, nos referimos ao movimento e a um conjunto de valores que passam a compor automatismos corporais e modos de ser. A recepção, por sua vez, também passa pelo corpo de cada um que assiste a um espetáculo e por seus esquemas de percepção.

Além desse aspecto, destacamos a relevância da ocasião para essa teoria e para a recepção artística. A ocasião ou o instante de realização da prática é fundamental, pois a recepção da dança é indissociável do contexto em que se dá – não acontece em um vazio, assim como os usos não ocorrem fora de um contexto. Obra, usos, ocasião e local de realização são elementos de uma mesma situação que participam dos sentidos elaborados pelos frequentadores dos espetáculos e compõem suas experiências. Tempo e espaço são, portanto, dados relevantes para compreender a relação do público com a obra e os usos que faz dela, considerando a perspectiva proposta.

A teoria das práticas em Certeau (2009) e Bourdieu (2007; 2009) permite, ainda, abarcar as questões relativas às afecções dos visitantes, tendo em vista o esforço para escapar de dicotomias como subjetivo e objetivo, macro e micro, individual e social.

Este texto propõe uma reflexão sobre a recepção da dança e apresenta uma análise de dados estatísticos a respeito da frequência de espetáculos. Como esses dados não especificam de que tipo de dança se trata, chamamos a atenção para a diversidade que se esconde nos espetáculos de dança (balé, dança contemporânea, festas populares, apresentações de academias de dança, entre outros). Essa informação relevante, que não levaremos em conta neste texto, aponta para diferenças qualitativas do consumo de dança, a serem consideradas em pesquisas futuras.

2 RECEPÇÃO DA DANÇA

A prática de frequentar espetáculos de dança compreende habilidades que requerem um entendimento (mesmo que sensorial) do movimento, um prazer de ver os corpos se moverem e, assim, transformarem o espaço e a si mesmos, estabelecendo relações uns com os outros e com a música ou o ritmo. Em grande medida, abrange competências que passam pelo corpo daqueles que assistem. Segundo o filósofo português Gil (2004, p. 51), “é verdade que se ‘veem’ danças, mas também que se ‘ouve’ e, mais profundamente, que se ‘sente’ dançar (porque ‘se toca’ ou porque ‘experimenta’ o movimento: a reflexividade do corpo é geral)”.

A habilidade para observar e compreender o movimento dançado, como na música e em diversas outras artes, é adquirida e aperfeiçoada por frequência, discussão, familiaridade e conhecimento, porque ele não é só um fato físico, mas um fato simbólico, cuja significação é variada e mutante – e, como todo símbolo, podemos considerar que é moldado nas relações sociais (Rodrigues, 2011). Katz (2005, p. 45) nos chama para as diferenças culturais que participam da modelagem dos movimentos e do seu entendimento.

Circula, com o carimbo da evidência, a noção de que qualquer corpo entende (via sentimento) a dança do outro, uma vez que todos os corpos dançam. Certeza fugaz. Que sabemos nós do corpo do Kabuki ou da dança dos orixás se não deciframos a bula de seus códigos antes?

Pensamos muitas vezes que, por escaparem das barreiras da linguagem, as danças são compreendidas universalmente. Acreditamos que todos acessam os sentidos dos movimentos pelo fato de que somos corpos dotados da capacidade de movimento e de expressão por meio do movimento. Como a própria autora propõe em sua pergunta, compartilhar dos “códigos” de determinada cultura é fundamental para se entender e mesmo se afetar com os corpos e suas danças.

O encontro entre público e obra de arte, na perspectiva que aqui propomos, não é visto, portanto, como um instante isolado da vida, mas como um momento em que saberes e fazeres constituintes dos corpos daqueles que assistem a um espetáculo – que informam seus gestos, condutas, gostos, valores e afetos, compartilhados social e culturalmente – são acionados e transformados ao entrarem em contato com a dança, atualizando a obra e o próprio conjunto de disposições, ao sabor das contingências e dos contextos sociais e espaço-temporais. Uma série de valores, crenças, percepções e interesses dos frequentadores, que tomam corpo no momento do espetáculo de dança, é conformada por toda uma vida de experiências, as quais não se fundam ou se encerram naquele instante.

Pela possibilidade de abarcar dimensões cognitivas e afetivas, axiológicas e perceptivas, a abordagem que propomos permite uma compreensão abrangente do público, que contempla os variados âmbitos acionados no encontro com obras de arte. Não se descola do contexto histórico ou do instante presente, mas reafirma a contínua capacidade humana de apreender e aprender, fruto de constante produção e reprodução, ao mesmo tempo que se pauta pela memória, pelo que já se sabe.

Essa abordagem oferece também possibilidades de ampliação da leitura do processo de recepção, sem restringir-se aos elementos legitimamente tomados como apropriados, mais especificamente os de ordem estética e vinculados à história da dança. A percepção estética, seus valores e o gosto são, assim, apenas alguns dos elementos passíveis de serem acionados no encontro com a dança. Nesse sentido, a diversidade é considerada parte do processo de interação com a obra, em função do conjunto de valores, modos de percepção, afetos, saberes e concepções – em uma palavra, das disposições, que se articulam no contato com a dança e com o contexto em que ela acontece.

Esse é um modo de compreender a recepção, com base na teoria das práticas, e as disposições incorporadas ou *habitus*² são um dos principais pontos. Lahire (2004), sociólogo francês, acentua, a respeito das disposições, sua pluralidade, sua capacidade de adaptação, inibição, ajuste, transformação ou transferência para outros contextos. Esta perspectiva atualiza aquela proposta por Pierre Bourdieu ao tratar as disposições de modo mais plástico, o que é bastante coerente com os contextos sociais complexos e de grandes transformações em que nos encontramos atualmente. O reconhecimento

2. Seja próprio de uma classe ou de um indivíduo, o *habitus* constitui um “sistema subjetivo mas não individual de estruturas interiorizadas, esquemas comuns de percepção, de concepção e de ação” (Bourdieu, 2009, p. 99).

da pluralidade, e mesmo da mutabilidade das disposições, fundamenta-se em algumas transformações sociais.

Em um estado particularmente avançado da diferenciação das condições e funções sociais (da divisão do trabalho social), impõe-se a questão das influências socializadoras heterogêneas e de seus efeitos sobre a constituição dos patrimônios de disposições individuais (Lahire, 2004, p. 26).

A partir desse aspecto, propomos um modo de perceber os frequentadores de espetáculos de dança – os quais conheceremos melhor pelo viés da pesquisa socioeconômica – e sua relação com essa arte. Um primeiro ponto é a contraposição à passividade, característica que atravessa boa parte das produções textuais sobre públicos de arte, independentemente de serem chamados de receptor, público, leitor, usuário ou espectador.³

Os públicos são, em sua maioria, artífices da criação artística, tanto de seus significados quanto do seu reconhecimento como obra de arte. Bourdieu (2007) compreende que toda obra é elaborada duas vezes, uma pelo artista, outra pelo espectador. Para Certeau (2009, p. 241), o leitor (ou público de arte, de modo geral) “não toma nem o lugar do autor nem um lugar de autor. (...) Cria algo não sabido no espaço organizado por sua capacidade de permitir uma pluralidade indefinida de significações”.

A ênfase no público não desconsidera outros processos que escapam a ele e que se fazem relevantes na dinâmica de constituição da obra de arte e do valor estético. Pierre Bourdieu e sua noção de campo elucidam esta ideia. Paralelamente à produção material da obra artística, realizada ou idealizada pelo artista, deve-se efetuar a produção do valor e da crença no valor da obra, empreendida pelo campo, ou seja, pelos demais artistas, críticos e instituições, além do próprio público. No entanto, não nos aprofundaremos neste aspecto.

Uma premissa dessa abordagem da recepção é a existência da obra de arte em relação ao público; ela não é em si, mas na relação. Lima (2003) propõe que o poético não é uma substância ou algo atemporalmente definível: ele se constitui a partir da mediação pela norma estética e se atualiza pela atividade do público – ambas as situações se vinculam a um reconhecimento que se encerra em uma dinâmica histórica. Para Lima (2003, p. 70), o que o leitor atribui à obra é historicamente variável e possivelmente distinto do que nela projetou o artista.

No âmbito das políticas culturais, a formação de público é uma das principais finalidades da promoção das artes tradicionais (usualmente dotadas de grande legitimidade social), a exemplo da frequência a museus, teatros, espetáculos de dança e da leitura de livros. A necessidade de avançar na garantia dos direitos

3. Para citar alguns autores: Canclini (2008), Rancière (2012), Lima (2003), Iser (1996), Schmilchuk (1996) e Cury (2004). O termo público aqui referido diz respeito a um heterogêneo “conjunto de usuários de um serviço” (Moreira, 2007, p. 101).

culturais e na democratização do acesso à dança e às diversas expressões artísticas deve considerar, por sua vez, uma série de valores e princípios que se ligam à produção da arte e sua recepção, como a liberdade de expressão, o reconhecimento da pluralidade de manifestações culturais e sua proteção e o direito de compartilhar os bens simbólicos produzidos pela coletividade.

A democratização cultural pressupõe uma ação do Estado em relação às artes e à cultura, ou seja, aos modos de criar, fazer e viver. Além de submetida à ação estatal, a dinâmica cultural sofre as ações do mercado e das comunidades. Costuma-se enfatizar o papel do Estado na garantia dos direitos culturais, notadamente na efetivação da produção e da recepção da arte, mas isso não pode ser pensado de modo isolado de outras instâncias, sobretudo pela importância da atuação da comunidade, do lugar destacado da socialização nos processos das práticas culturais e de grupos específicos, como artistas e arte-educadores, da instituição escolar e de outras instâncias formadoras, como a mídia.

As pesquisas sobre a recepção contribuem para avanços na compreensão do perfil do público de dança e de arte no Brasil. Desse modo, é possível estruturar propostas mais eficazes e assertivas que contribuam para democratizar o acesso à dança e à arte. Como veremos, a frequência de espetáculos de dança ainda é uma prática distante da realidade de muitos cidadãos. A produção de trabalhos artísticos, o acesso ao local de sua realização e a capacidade de custear os ingressos são fundamentais, mas não são os únicos elementos que asseguram a ida do público. É preciso ser capaz de se envolver com o trabalho, ser afetado de alguma forma, compreendê-lo, usufruí-lo, valorizá-lo, para eleger esse tipo de prática no tempo livre.

3 SAIR PARA DANÇAR

É por meio dos movimentos que um ser vivo assegura a satisfação de uma gama de necessidades. Os movimentos, por sua vez, se originam da excitação dos nervos, provocada por uma impressão sensorial imediata ou por uma cadeia complexa dessas impressões, que se encontram arquivadas na memória.

Assistir a espetáculos e sair para dançar são duas práticas distintas em torno da dança, que respondem a desejos variados, envolvem habilidades e competências diferenciadas, constituem experiências díspares e promovem sensações diversas. Cada uma impõe demandas específicas para sua realização e necessidades de regulamentação estatal por parte de políticas públicas.

Sair para dançar como opção de lazer é uma atividade ligada à sociabilidade, ao prazer, à expressão. Requer habilidades corporais tais como coordenação motora, noção espacial, ritmo, equilíbrio etc. – em grande medida, saberes que atravessam o corpo daqueles que assistem ao espetáculo, mas que não são exigidos da mesma forma que a prática da dança o faz. Quem sai para dançar tem a oportunidade de

captar uma diversidade de saberes e competências impossíveis de compreender somente pela frequência de espetáculos de dança. O oposto também é verdadeiro.

Com isso, é possível entender como uma prática pode contribuir com a outra. Isso não é, entretanto, uma condição, visto que um mesmo praticante pode gostar de dançar, mas não se interessar por espetáculos de dança; ou pode sentir-se completamente desajeitado para ensaiar “dois para cá” e “dois para lá”, e ter profunda admiração por determinados tipos de dança. Outro pode sair para dançar algo de pouca legitimidade e valorização social, e adorar os mais reconhecidos espetáculos de balé. A convivência de práticas associadas a distintos valores sociais, uns mais legítimos e outros menos, pode soar contraditória, mas é algo observável nas escolhas de grande número de indivíduos, que se baseiam nos grupos com os quais convivem, nos momentos em que fazem as escolhas, nas ofertas, nos desejos, nas identidades etc. Este ponto de vista é bastante coerente com a ideia de pluralidade e mutabilidade das disposições.

A relação entre recepção da dança e sair para dançar também se dá no âmbito do ensino da arte. Metodologias de arte-educação se estruturam a partir da ideia de aliar o estudo de uma obra de arte à expressão criativa dentro da mesma linguagem; em outras palavras, é o aprender a fazer arte associado ao conhecimento de uma obra. Um exemplo seria a reconhecida Proposta Triangular, de Ana Mae Barbosa (Barbosa, 2005; 2009), que articula prática artística (o fazer artístico), contextualização (conhecimentos sobre a obra, história da arte) e análise de obras e objetos (fruição). Esta é uma das principais referências no ensino da arte no Brasil.

As práticas da dança social não são reguladas e incentivadas por meio das políticas públicas e costumam depender de circuitos organizados de lazer, alguns bastante estruturados, que encontram nelas uma fonte de lucro. Outros circuitos são menores, realizados por pequenos grupos, sem fins lucrativos, como é o caso das festas em residências ou de festas populares.

Em uma pesquisa sobre as práticas culturais dos jovens brasileiros (Silva e Botelho, 2016), a ida a bailes aparece com certo destaque. Em primeiro lugar no conjunto de práticas, estão as redes de sociabilidade que permeiam o cotidiano e não envolvem equipamentos públicos específicos, como as festas promovidas por amigos, às quais 54,31% dos jovens disseram ter ido nos últimos trinta dias – em geral, estruturam-se em torno da música e, muitas vezes, da dança. Em seguida, encontra-se a ida a missas ou cultos religiosos, com 53,94% de frequência no último mês. Adiante vêm os contextos de sociabilidade ligados a instituições comerciais, como bares, *shopping centers* e bailes. Nos últimos trinta dias, 40,73% dos jovens frequentaram bares acompanhados de amigos, 40,37% foram a *shoppings* e 28,07% escolheram os bailes como diversão.

TABELA 1
Práticas culturais dos jovens brasileiros
(Em %)

Práticas selecionadas	Nunca foi ou fez na vida ¹	Sim no último ano, mas não no último mês ¹	Sim, mas não nos últimos doze meses ¹	Sim nos últimos trinta dias ¹
Ir à missa, ao culto e à sessão espírita	5,05	21,56	19,45	53,94
Festa nos amigos	4,22	28,35	13,12	54,31
Bar com amigo	26,15	18,35	14,77	40,73
Dançar em baile	25,78	23,39	22,75	28,07
Passear no <i>shopping</i>	18,17	22,66	18,81	40,37
Futebol no estádio	58,53	11,10	21,74	8,62
Parque de diversões	33,85	20,28	37,98	7,89
Viajar no fim de semana	15,14	30,92	34,68	19,27
Show de música brasileira	34,95	20,55	31,10	13,39
Show de <i>rock, pop, funk</i>	62,29	11,38	17,06	9,27
Biblioteca	58,62	8,99	24,40	7,98
Teatro	65,32	6,88	24,22	3,58
Exposição de arte ou fotografia	71,38	6,15	18,99	3,49
Concerto de música clássica	83,67	3,03	12,11	1,19
Cinema	28,44	24,40	27,80	19,36
Circo	44,59	11,38	41,83	2,20

Fonte: Agenda Juventude Brasil/Secretaria Nacional de Juventude (SNJ), 2013.

Elaboração da autora.

Nota: ¹ Os dados com mais de 25% estão sombreados.

Outra pesquisa, dessa vez voltada para as práticas culturais dos paulistas, informa que 51% dos entrevistados nunca foram a um espetáculo de dança, enquanto o número dos que nunca saíram para dançar é de 23% (Leiva, 2014, p. 51). A mesma pesquisa encontrou, entre o público do estado de São Paulo, que a ida a espetáculos de dança e as saídas para dançar mobilizam um grau de interesse inferior à ida a cinemas e *shows* de música. Aqueles correspondem a 28% e 27%, ao passo que estes mobilizam, respectivamente, 33% e 31% do interesse dos entrevistados (*op. cit.*, p. 56).

Entre os paulistas, o sertanejo (32%), o forró (22%), o samba (18%) e a música eletrônica (17%) foram os estilos ou ritmos apontados como preferidos para dançar (Leiva, 2014, p. 185). Evidentemente, essas opções variam de acordo com cada contexto sócio-histórico, e certamente encontraríamos diferentes resultados caso uma pesquisa como essa fosse feita em outros estados brasileiros. As preferências por estilos são reveladoras de gostos e elementos vinculados às identidades dos consumidores, envolvem valores e crenças coletivas e compõem redes de sociabilidade, ao aproximarem e distanciarem pessoas.

4 FREQUENTAÇÃO DE ESPETÁCULOS DE DANÇA

Até aqui apresentamos aspectos que se relacionam com a frequência de espetáculos de dança, abordando nuances envolvidas nessa prática, questões de ordem subjetiva que têm ligação direta com a opção de assistir a um espetáculo de dança no tempo livre e o modo como o público se relaciona com essa obra de arte, ao criar sentidos variados e mobilizar conhecimentos, valores, percepções e memórias diversas.

A partir de agora, serão abordados pontos relativos ao público frequentador, considerando traços socioeconômicos como gênero, idade, escolaridade, renda e região onde habita. Importante ressaltar que essa forma de análise, apesar de sua extrema importância para a visualização de um cenário amplo, não prescinde de outros modos de se compreender a relação do público com a dança. Uma perspectiva ampliada, que contemple diferentes estratégias metodológicas, pode contribuir para a compreensão da capacidade de mobilização dos produtos artísticos sobre as estimas individuais, o que faz com que alguns deem preferência a esse tipo de prática em seu tempo livre e outros não. Apesar da importância que a educação e a renda desempenham nesse sentido, é preciso descobrir o que, além do jogo de distinções sociais, mobiliza as pessoas a se deslocarem (às vezes, de uma cidade para a outra), a pagarem por ingressos (nem sempre tão baratos) e a usarem o seu tempo livre dessa forma.

Ademais, pesquisas como essa contribuem para a compreensão dessa prática cultural na sociedade brasileira, a frequência com que é realizada, os locais em que ocorre, o número de pessoas que a desempenham etc. Com o desenho desse cenário cada vez mais claro, gestores públicos encontram subsídios para elaborar propostas mais eficazes para a democratização do acesso à dança e à arte, bem como para a garantia dos direitos culturais.

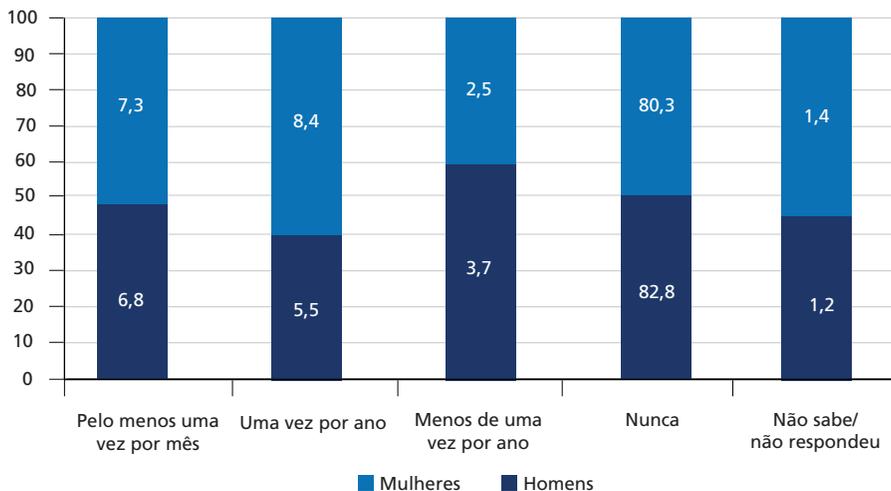
No que se refere ao gênero, a diferença percentual entre homens e mulheres que vão a espetáculos de dança pelos menos uma vez ao mês não é significativa: 7,3% para elas e 6,8% para eles. O dado que chama a atenção é a quantidade de pessoas que nunca frequentam tais espetáculos. Mais uma vez, a diferença entre mulheres (80,3%) e homens (82,8%) não é grande.

Os frequentadores mais assíduos (pelo menos uma vez ao mês) estão entre os jovens de 16 e 17 anos (9,8%) e 18 a 24 anos (9,0%). Em seguida, estão aqueles na faixa etária entre 30 e 39 anos (8,2%). Os idosos (60 anos ou mais) participam com a menor porcentagem, 4,6%.

Na pesquisa sobre práticas culturais no estado de São Paulo (Leiva, 2014), os jovens (12 a 24 anos) aparecem, em todas as atividades, como o público mais frequente – a única exceção são as feiras de artesanato. Na relação entre frequência e idade, a diferença em algumas práticas é bastante acentuada em jovens e idosos (60 anos ou mais), superando 200% nas saídas para dançar, na ida a circos e na

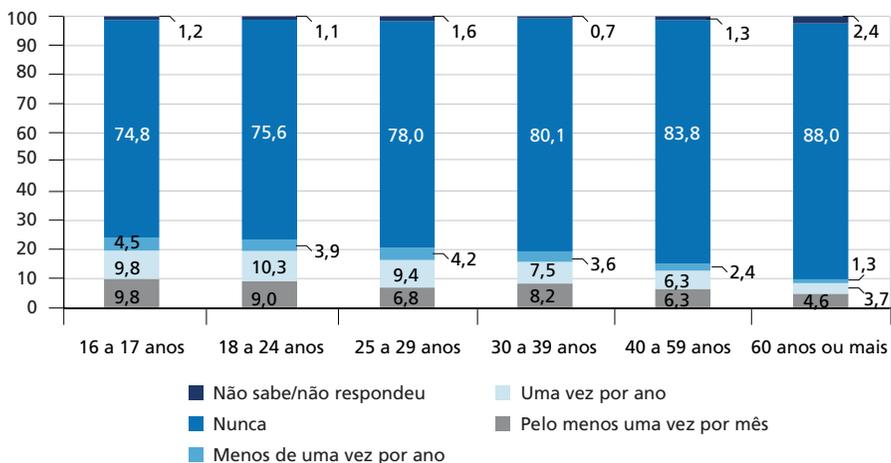
frequência de bibliotecas. De acordo com a professora da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) Guita Grin Debert, um conjunto de razões que passam pelas barreiras de acesso aos equipamentos culturais justificaria tamanha desigualdade entre os consumidores de distintas faixas etárias (Leiva, 2014, p. 81).

GRÁFICO 1
Frequência a espetáculos por gênero
 (Em %)



Fonte: Sistema de Indicadores de Percepção Social (SIPS), 2013.

GRÁFICO 2
Frequência a espetáculos por idade
 (Em %)



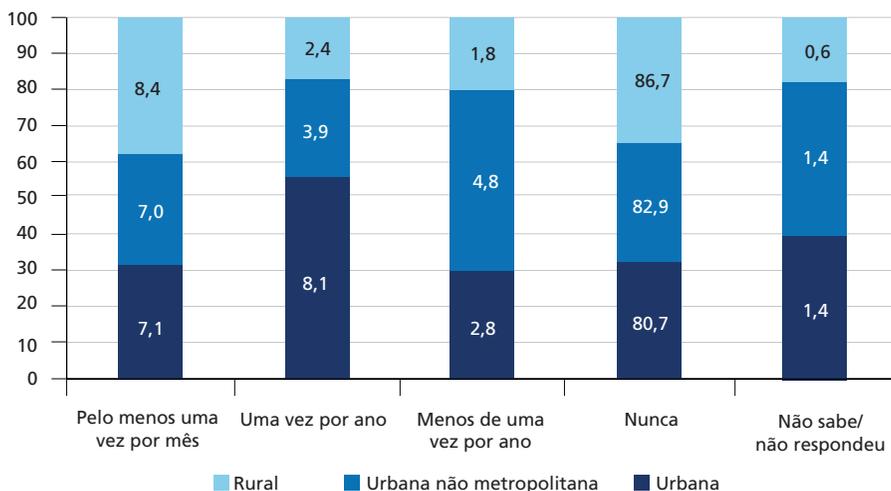
Fonte: SIPS, 2013.

Habitantes da zona rural se destacam na frequência de espetáculos ao menos uma vez ao mês, com 8,4% de participação, à frente das zonas urbana (7,1%) e urbana não metropolitana (7,0%). Esse dado desperta curiosidade, mas a pesquisa não nos permite ver além da quantidade, e certamente os números escondem outras diferenças. Que tipos de dança cada região oferta a seus habitantes? Em que locais são realizados? Esses espetáculos são feitos por profissionais ou amadores? Contemplam certa diversidade artística?

Apesar disso, o número de pessoas que nunca frequentam estes eventos é um pouco maior na região rural (86,7%) que nas outras duas (80,7% nas zonas urbanas e 82,9% nas urbanas não metropolitanas).

GRÁFICO 3

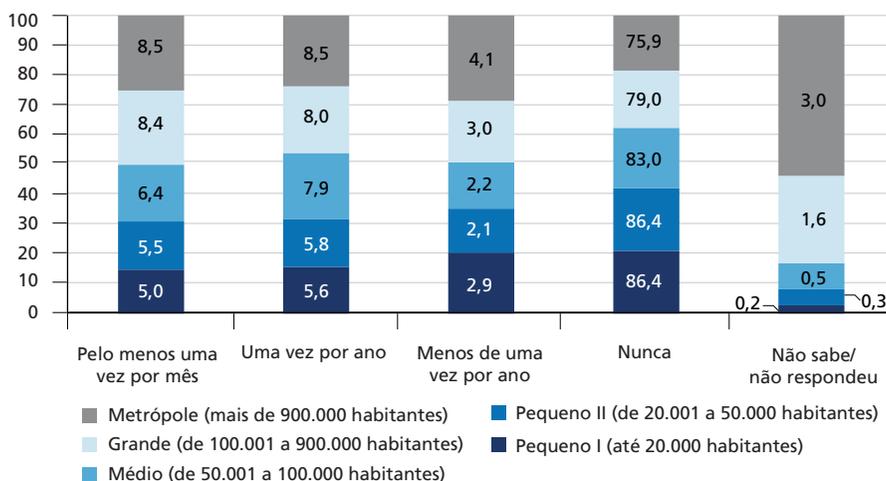
Frequência a espetáculos por região urbana/rural (Em %)



Fonte: SIPS, 2013.

No que se refere ao porte dos municípios, de modo geral, o número de frequentadores de espetáculos de dança cresce à medida que aumenta o de habitantes do local. Ou seja, no maior deles, a metrópole, com mais de 900 mil habitantes, a porcentagem de frequentadores é de 8,5% para aqueles que vão ao menos uma vez ao mês – a mesma dos municípios de grande porte (100.001 a 900.000 habitantes). Aqueles com até 20 mil habitantes possuem uma concentração de 5% de frequentadores que vão com a mesma assiduidade. Quanto ao número de pessoas que nunca frequentam, também observamos uma correspondência com o número de habitantes, em que o de pequeno porte I participa com 86,4% e a metrópole com 75,9%.

GRÁFICO 4
Frequência a espetáculos por porte de município
 (Em %)



Fonte: SIPS, 2013.

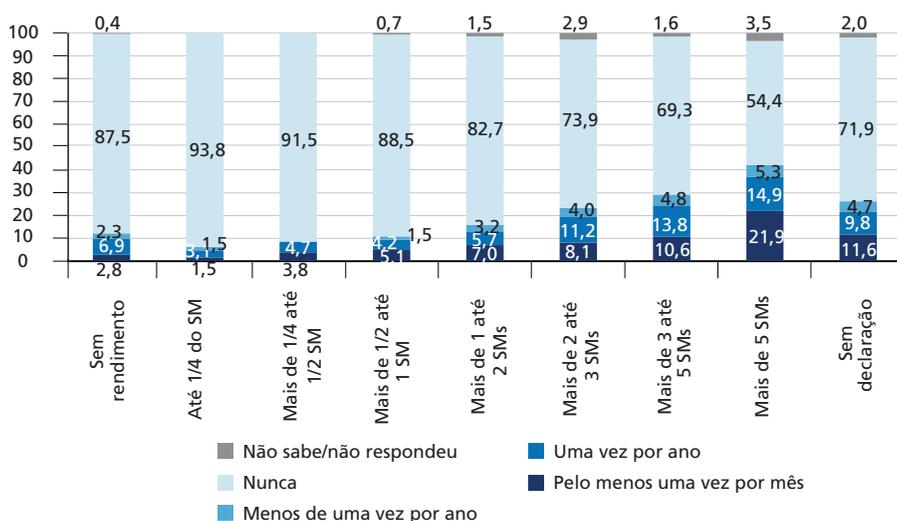
Entre os que frequentam em maior número, considerando as idas ao menos uma vez ao mês, estão os que possuem rendimentos superiores a cinco salários mínimos (SMs) (21,9%). Esse índice supera o dobro da frequência daqueles que ganham de 3 a 5 SMs. Entre os que ganham um quarto de SM e a categoria seguinte, de um quarto a meio SM, o aumento da frequência de espetáculos ao menos uma vez ao mês também supera o dobro da porcentagem. Isso significa que um incremento na renda refletiu em um aumento significativo na ida a espetáculos. Para os outros casos, o crescimento da frequência seguiu o da renda, porém não em proporções tão expressivas.

Para algumas faixas de renda, a frequência a espetáculos de dança uma vez ao ano é superior àquela que ocorre com maior intensidade, ao menos uma vez ao mês. Isto é válido para aqueles que ganham até um quarto de SM, entre um quarto e meio SM, entre 2 e 3 SMs e entre 3 e 5 SMs – número significativo de faixas de renda.

Somente entre os frequentadores que possuem nível pós-superior, a porcentagem dos que vão ao menos uma vez ao mês (27,8%) não é dramaticamente distante daqueles que nunca vão (33,3%). Nas demais categorias analisadas e nos casos dos outros níveis educacionais, a diferença entre os frequentadores mais assíduos e os menos é sempre expressiva.

No lado oposto, com a menor frequência, encontram-se os analfabetos/sem instrução, com 1,9%, e os que possuem o nível fundamental incompleto, com 4,5%, considerando a frequência de ao menos uma vez ao mês. Estas duas categorias se aproximam quando a frequência passa a ser de uma vez ao ano, sendo 3,2% para aqueles e 3,3% para estes. Já a diferença significativa entre os dois extremos, os pós-graduados e os analfabetos/sem instrução, aponta para a considerável participação da formação escolar na ida a espetáculos de dança.

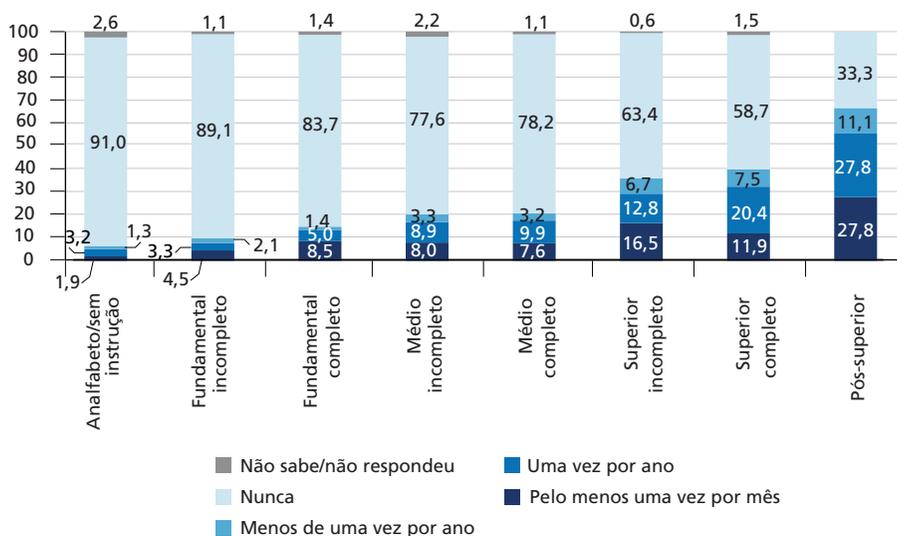
GRÁFICO 5
Frequência a espetáculos por renda
(Em %)



Fonte: SIPS, 2013.

Como apontam Barbosa e Coutinho (2016, p. 17), “problemas na democracia cultural são reflexos de uma desigualdade quase estrutural e que se manifesta também na cultura, a qual está integrada com o enriquecimento simbólico que amplia o rol de oportunidades”. Desse modo, a desigualdade de acesso à arte é tanto um reflexo de outras desigualdades sociais quanto uma contribuição para que elas se perpetuem.

GRÁFICO 6
Frequência a espetáculos por escolaridade
 (Em %)



Fonte: SIPS, 2013.

5 ALGUNS PASSOS FINAIS

A dança lida com aspectos que convergem ou agregam camadas às análises da vida social. Como requer um processo de incorporação de movimentos, posturas e atitudes, que entendemos como um conjunto amplo de esquemas de percepção, expressão e ação, ela está estreitamente vinculada a processos de socialização, modelagem de corpos e subjetividades. Por ser uma arte performática, acontece no momento presente, nas margens de suas possibilidades e limites, que demandam tomadas de decisão a cada instante, ou seja, maleabilidade para responder às flutuações do aqui e agora. Nesse sentido, converge para a teoria sociológica na busca por respostas em constante transformação para lidar com o presente e não se enrijecer.

Outro ponto que aproxima dança e teoria social diz respeito ao estreito vínculo daquela com a realidade dos corpos presentes, que podemos relacionar com o empírico. A dança não existe sem que corpos a atualizem.

As mesmas configurações podem certamente ser dançadas por diferentes pessoas, mas, sem uma pluralidade de indivíduos reciprocamente orientados e dependentes, não há dança. Tal como todas as demais configurações sociais, a da dança é relativamente independente dos indivíduos específicos que a formam aqui e agora, mas não de indivíduos como tais (Elias, 1994, p. 250).

Como propõe Elias (1994), ela não é uma abstração, que existe fora dos corpos dos indivíduos. Assim também, as contribuições da teoria sociológica estão, em grande medida, pautadas por seu contexto sócio-histórico.

A centralidade do corpo tem destaque na teoria das práticas e na dança. Como recurso analítico, o *habitus* possibilita a compreensão da capacidade humana de criar e reproduzir e nos conduz ao corpo – local, por excelência, de sua inscrição e objetivação. O que podemos observar do público no momento da recepção são seus corpos modelados, suas posturas e maneiras corporais e verbais, seus gestos que se esboçam e logo se perdem no tempo e no espaço. Um esquema postural “depositário de uma verdadeira visão de mundo social, uma filosofia da pessoa e do próprio corpo” (Bourdieu, 2009, p. 205), que expressa emoções e percepções.

A partir da célebre frase de Pina Bausch, primeiro movimento deste texto, podemos pensar que o mais importante não seriam as formas que o corpo toma ou, no contexto deste trabalho, o tipo de dança que se dança, mas aquilo que impulsiona o movimento – como memórias, emoções e sentimentos, desejos, percepções, valores, ideias etc. O mesmo conjunto de coisas que se aglutinam na concepção de disposição. De acordo com Bourdieu (2009, p. 200), as práticas se organizam a partir da inculcação metódica de esquemas de percepção e ação. Na dança, a técnica vira corpo. Na teoria, os valores, percepções e concepções constituem-no.

Até aqui abordamos a relação do público com a dança a partir do ponto de vista social e cultural, subjetivo e corporal, e por meio de dados estatísticos. Arriscamo-nos a pensar, por fim, as aproximações entre a dança e a teoria social. Os distintos ângulos analíticos mobilizados se somaram na tentativa de tatear essa experiência complexa e multidimensional que é a dança e sua recepção. O passo que damos nesta reflexão aponta para caminhos que precisam ser percorridos, principalmente em pesquisas empíricas que dialoguem com contextos específicos e somem um conjunto de estratégias metodológicas – caminhos que podem repercutir sobre as práticas da dança e sua recepção, bem como contribuir para a gestão pública destas práticas.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, A. M. **Arte/educação contemporânea: consonâncias internacionais**. São Paulo: Cortez, 2005.

_____. (Org.). **A imagem no ensino da arte: anos 1980 e novos tempos**. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BARBOSA, F.; COUTINHO, E. **Arte, educação e a prova do pudim**: entre os direitos públicos subjetivos e a efetividade das políticas da arte. Brasília: Ipea, 2016. (Texto para Discussão, n. 2240).

BOURDIEU, P. **O amor pela arte**: os museus de arte na Europa e seu público. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

_____. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2009.

CANCLINI, N. G. **Leitores, espectadores e internautas**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2009.

CURY, M. X. Comunicação museológica: uma perspectiva teórico-metodológica de recepção. *In*: ENCONTRO DOS NÚCLEOS DE PESQUISA DA INTERCOM, 4., 2004, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: Intercom, 2004. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/163205860055902573219461744573043611838.pdf>>. Acesso em: dez. 2013.

ELIAS, N. **O processo civilizador**: uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. v. 1.

GIL, J. **Movimento total**: o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2004.

ISER, W. **Ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 1.

KATZ, H. T. **Um, dois, três**: a dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: Fid, 2005.

LABAN, R. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LAHIRE, B. **Retratos sociológicos**: disposições e variações individuais. Porto Alegre: Artmed, 2004.

LEIVA, J. (Org.). **Cultura SP**: hábitos culturais dos paulistas. São Paulo: Tuva Editora, 2014.

LIMA, L. C. **Mímesis e modernidade**: formas das sombras. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

MOREIRA, F. J. de M. Uma reflexão sobre o conceito de público nos museus locais. **Musas**: Revista Brasileira de Museus e da Museologia, Rio de Janeiro, n. 3, p. 101-108, 2007.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RODRIGUES, F. de J. **Economia simbólica da excitação**: sobre os circuitos musicais populares nas periferias e o sentido erótico-dançante no tecnobrega e no pagode baiano. 2011. Tese (Doutorado) – Universidade de Brasília, 2011.

SCHMILCHUK, G. Venturas y desventuras de los estudios de público. **Cuicuilco**, v. 3, n. 7, p. 31-57, mai./ago. 1996. Disponível em: <<http://ceas.files.wordpress.com/2007/03/balance-est-pub-museos-gs1.pdf>>. Acesso em: jan. 2014.

SILVA, E. R. A. da; BOTELHO, R. U. **Dimensões da experiência juvenil brasileira e novos desafios às políticas públicas**. Brasília: Ipea, 2016.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

BARBOSA, F. Os jovens brasileiros e as suas práticas culturais: entre universalismo e singularidades. In: SILVA, E. R. A. da; BOTELHO, R. U. **Dimensões da experiência juvenil brasileira e novos desafios às políticas públicas**. Brasília: Ipea, 2016.

ELEMENTOS PARA PENSAR O CENTRO CULTURAL

Juliana Veloso Sá¹

1 INTRODUÇÃO

Os centros culturais são locais em que acontecem eventos artísticos e culturais e onde se realizam práticas que promovem a formação dos frequentadores e a produção e fruição de arte e cultura. Milanesi (1997) sintetiza nos verbos informar, discutir e criar as principais funções de uma instituição como esta. Para isso, devem dispor de infraestrutura que possibilite o seu trabalho e o encontro entre as pessoas.

O primeiro aspecto a ser destacado é a importância do espaço. Essa instituição é um local de práticas culturais, que pode ser bastante reduzido ou dispor de ambientes com múltiplas possibilidades. Pode contar com salas de teatro, cinema, biblioteca, espaços de exposição, espaços de convivência social, ateliês diversos, salas de múltiplo uso, lojas e restaurantes. Pode também não possuir muitas dessas dependências ou, ainda, contar com ambulatórios e quadras de esporte.

O espaço físico do centro cultural se relaciona estreitamente com os tipos de atividades ofertadas. De modo geral, esses ambientes costumam dispor de um programa variado, que incluem produção artística e cultural, como oficinas e cursos; outras de formação, como palestras, debates e seminários; e atividades de fruição estética, a exemplo de espetáculos e apresentações musicais. Não há, portanto, um modelo de centro cultural no que se refere ao repertório de práticas culturais e artísticas que deva oferecer, tampouco em relação ao formato espacial que deva adotar. Os modelos se multiplicam pelo mundo e cada um atende a diferentes demandas sociais.

Esses espaços têm múltiplas funções, objetivos e características. Podem ser grandes construções, com arquitetura de destaque e serviços modernos, envolvem altos investimentos e estão ligados a decisões políticas. São comuns os casos de ocupação de antigas construções, geralmente de caráter histórico, que são restauradas para abrigá-los. Às vezes, instalam-se em qualquer espaço que esteja disponível, o qual é adaptado por meio de reformas. Outras vezes, ainda, pela falta de recursos

1. Pesquisadora do Programa de Pesquisa para o Desenvolvimento Nacional (PNPD) na Diretoria de Estudos e Políticas Sociais (Disoc) do Ipea. E-mail: <juliana.sa@ipea.gov.br>.

e ausência de espaços, são agregados a edifícios que costumam desenvolver outras atividades (Neves, 2013).

De todo modo, os centros culturais se definem por seu uso e pelas atividades que promovem. A frequência de tais espaços engloba uma diversidade de outras práticas, ou seja, é possível visitá-los para ver uma exposição, para assistir a um espetáculo de dança, teatro, circo ou música, para ver uma palestra, para ir a uma biblioteca, para fazer parte de uma oficina de arte, para ir a um café ou restaurante, entre muitas outras possibilidades. Cada uma dessas práticas artísticas ou culturais envolvem competências e interesses diversos, gostos, habilidades e conhecimentos distintos, que gravitam em torno da produção e troca de saberes e informações, da apreciação estética, da socialização.

No decorrer deste capítulo, apresentaremos três aspectos que perpassam a estruturação de diversos centros culturais, como eixos em torno dos quais eles se organizam e são gerenciados. Referimo-nos à ação cultural, ao consumo cultural e à troca comunitária. Primeiramente, apresentamos cada um e sua possível relação com um tipo de infraestrutura e financiamento. O intuito não é compor modelos de centros, mas, ao contrário, decompô-los a partir dos aspectos elencados, eleitos em função do destaque que recebem em discursos e práticas de profissionais e instituições da área. Dessa maneira, pretendemos evidenciar diferentes modos de estruturar um centro cultural, de conceber sua finalidade e a relação com o público, a partir de tensões e arranjos entre esses elementos. Em seguida, o texto se encaminha para o público que frequenta esses locais e seu perfil socioeconômico traçado por meio de pesquisa estatística.

2 ASPECTOS DO CENTRO CULTURAL

Há versões sobre a origem do centro cultural que apontam para um modelo de complexo cultural existente na Antiguidade Clássica, em que a Biblioteca de Alexandria seria o mais conhecido. Milanese (1997) busca a origem mais remota daqueles nesta biblioteca, em vista de ser um contexto em que provavelmente se discutia cultura e no qual ideias eram registradas e armazenadas. Além de agregar documentos, era também um local de culto às divindades e onde se encontravam objetos diversos, como instrumentos cirúrgicos e astronômicos, obras de arte, pedras e peles de animais etc. Havia ainda um anfiteatro, um observatório, salas de trabalho, um refeitório, jardim botânico e zoológico (Ramos, 2007).

Nessa perspectiva, os centros culturais seriam uma evolução das tradicionais bibliotecas que, com o desenvolvimento tecnológico, passaram a lidar com novos mecanismos de acesso, seleção, organização e difusão de informações e novos suportes e mídias para registros. A mesma proximidade que alguns estabelecem entre essas

duas instituições pode também ser encontrada na comparação dos centros culturais com os museus. E, da mesma forma que a biblioteca, o museu é, muitas vezes, associado a algo estático e ultrapassado, enquanto o centro cultural é relacionado ao dinamismo e à novidade.

Um dado interessante sobre as instituições aqui em estudo é sua maior disseminação pelo Brasil. Apesar de haver ainda regiões em que não há nenhum espaço como este, chama a atenção na figura 1 a existência de pelo menos um centro cultural em grande parte da região Norte do país e de dois ou mais ao longo da faixa litorânea e em boa parte da região Centro-Oeste. Já na figura 2, de distribuição de museus, a ausência se destaca sobremaneira, principalmente na região Norte.

FIGURA 1
Municípios com e sem centro cultural



Fonte: IBGE (2007).
Elaboração da autora.

FIGURA 2
Municípios com e sem museu



Fonte: IBGE (2007).
Elaboração da autora.

Mesmo que algumas fronteiras entre museu, centro cultural e biblioteca possam se tornar difíceis de serem delineadas com precisão, e mesmo que um se inspire no outro ao perseguir seus próprios fins, persistem características que os tornam distintos. Para citar alguns traços fundamentais: o centro cultural prescinde da manutenção de um acervo próprio, enquanto isso tem bastante peso para um museu e uma biblioteca. Esta não possui a obrigatoriedade de contar com espaço para espetáculos e oficinas de arte, mesmo que se proponha a realizar atividades que vão além da oferta de um acervo ao público, sua principal característica. Os museus, por sua vez, são essencialmente constituídos pelos espaços de exposição, enquanto bibliotecas e centros culturais dispõem estes.

Na aproximação que autores fazem entre a biblioteca e o museu com o centro cultural, reside, essencialmente, um esforço de tornar as primeiras instituições dinâmicas, aos moldes deste último. Para além de seus espaços físicos e acervos,

pretendem ser agitadores culturais. Dessa forma, biblioteca e museu buscam a semelhança com o centro cultural pela ação cultural, pelo papel de agentes ativos.

Deparamo-nos com o primeiro aspecto a ser destacado. A concepção de ação cultural alude à cultura como ação, como algo dinâmico, processual, comprometido com a “ampliação da esfera de presença do ser” (Coelho, 2008, p. 33). De acordo com Coelho (2008), o objetivo dessa ação, a qual o autor equipara à meta de toda política cultural, “é a criação das condições para que as pessoas inventem seus próprios fins” (Coelho, 2008, p. 22). Um aspecto central é o acesso à criação e produção de cultura, que engloba o domínio dos procedimentos de expressão cultural e a capacidade de apreciação crítica da arte.

As ações culturais “se norteiam pelo fomento à criatividade, à pesquisa, à ruptura e ao conhecimento, sem visar atividades lucrativas. É nesta esfera que se localizam (ou deveriam se localizar) os centros culturais” (Ramos, 2007, p. 94). Esta afirmação sintetiza o contraponto proposto pela ação cultural à visão de cultura ligada ao consumo e ao lazer, ao mesmo tempo em que expressa uma visão sobre o papel do centro.

Quando estruturado a partir desse aspecto, o centro é pensado como um espaço dinâmico de produção de cultura, um lugar em que se vivencia a transformação de si por meio de práticas artísticas e culturais, em constante processo de reelaboração. Esse ideal de centro cultural não estaria, *a priori*, vinculado a um determinado tipo de infraestrutura física, diferentemente do que veremos em seguida. Seus espaços podem ser os mais diversos. O importante é o modo como se propõe a interação dos frequentadores entre si e com a arte e a cultura.

No que concerne ao financiamento, tendemos a pensar que o investimento público, nesse tipo de empreendimento, seria o mais recorrente, visto que seu interesse principal é social e educativo, diferente daquele que visa ao consumo de produtos culturais e seus lucros.

Esse perfil de centro cultural, que defende um tipo de relação com a arte e a cultura, opõe-se a outro modo de se relacionar com essas instâncias, que costumam aparecer lado a lado com o capitalismo, o consumo e o entretenimento.

Instituições que se destacam por sua arquitetura grandiosa e impactante, que promovem eventos de grande repercussão, que contam com um grande número de frequentadores e um aporte significativo de patrocinadores podem representar uma imagem síntese de um modelo de centro cultural que, neste âmbito, qualificamos a partir de sua relação com o consumo cultural. Este tipo tem suas raízes no Centro Georges Pompidou, uma referência na história do centro cultural, pois é considerado o primeiro exemplar moderno. Inaugurado em 1975, em Paris, ele serviu de modelo para a implantação de centros culturais por todo o mundo.

Na descrição que faz do cenário de surgimento do Beaubourg, outro nome para aquele centro cultural, que remete à sua localização na capital francesa, Ramos (2007) ressalta um movimento de valorização do lazer e do consumo de bens culturais, em grande medida impulsionado por indústrias e empresas francesas, ocupadas com o lazer dos operários. Segundo a autora, esse movimento contribuiu para a criação de diversos centros culturais e para uma onda de crescimento no setor, que repercutiu na necessidade de criação de políticas públicas por parte dos municípios (Ramos, 2007, p. 79).

À época da sua inauguração, o Centro Georges Pompidou foi alvo de muitas críticas formuladas por especialistas da arte, da museologia, da arquitetura e da biblioteconomia. Jean Baudrillard denunciou a monumentalidade do Beaubourg, espaço submetido à ideologia da visibilidade, voltado para o consumo de cultura e arte, um hipermercado cultural (Ramos, 2007, p. 81). O domínio da produção cultural atual e o complexo arquitetônico como atração maior que a cultura também são parte da crítica do filósofo francês (Vieira, 2006, p. 191). Crítica esta que pode ser sintetizada na denúncia do tratamento da arte e da cultura como produto.

Esse tipo de relação com a cultura não enfoca o efeito transformador desta sobre as subjetividades humanas, como propõe a ação cultural, mas outros impactos, que estão além do âmbito cultural, como os diversos lucros que ela pode gerar: financeiros, sociais e de outras ordens; a mobilização de grandes quantidades de pessoas; a repercussão na mídia; e a dinamização de um mercado de serviços vinculados ao centro, a exemplo de cafés, restaurantes e lojas com produtos customizados.

Além disso, centros culturais como esses são peças importantes na requalificação de centros urbanos em diversas cidades. Com edificações deterioradas e esvaziadas, desvalorização imobiliária, sujeira e monumentos depredados, essas zonas urbanas se beneficiam com a implantação dessas instituições, ao receberem fluxos de visitantes com maior poder aquisitivo e nível cultural, geralmente distantes desse cenário degradado. A partir daí, uma rede de outros serviços voltados para esse público, como restaurantes, cafés e livrarias, costuma se estruturar, transformando a paisagem.

O Centro Cultural Banco do Brasil foi importante para promover esse processo de transformação dos centros urbanos do Rio de Janeiro e de São Paulo. Por sua vez, os primeiros centros culturais do país surgiram na década de 1980, apesar do interesse por esses espaços já estar presente no Programa de Ação Cultural do Ministério da Educação (MEC) de 1973, durante o governo Médici (Ramos, 2007). Os primeiros, construídos na cidade de São Paulo, por meio de financiamento estatal, foram o Centro Cultural do Jabaquara e o Centro Cultural São Paulo. Desde então, proliferaram pelo país.

Como apontado até aqui, podemos relacionar a infraestrutura do centro cultural afinado com o consumo cultural com uma arquitetura arrojada e de destaque, que

conta com uma série de dependências distintas, ateliês, salas de exposição, salas de múltiplo uso etc., cada uma adaptada para determinados tipos de atividades.

Quanto ao financiamento desses empreendimentos, podem dispor tanto de recursos públicos quanto privados. No Brasil, é comum fazerem uso das leis de incentivo fiscal, que envolvem investimento público indireto. Também encontramos a articulação do financiamento público com o privado, como é o caso do Museu do Louvre, que deixou de ser inteiramente custeado pelo Estado francês em 1993. Este, assim como o Metropolitan Museum of Art, de Nova Iorque, e o grupo britânico Tate Galleries, conta com uma equipe de profissionais que se dedica à capitalização privada dessas instituições. Essa zona entre o público e o privado coloca em questão os limites entre os objetivos educativos e os de entretenimento.

Não pretendemos criticar esse tipo de iniciativa ou desqualificar a produção artística e cultural que ela oferece. Ao contrário, há, muitas vezes, um cuidado notável com o programa de atividades oferecidas, selecionado por profissionais de destaque na área. O que pretendemos é delinear perfis de centros culturais e comparar este com o outro, que se ocupa da cultura como processo e do seu dinamismo, sem deitar acento nos produtos formais acabados, mas em uma nova cadeia de ações culturais. Isso também não exclui a possibilidade desses modelos se combinarem e comporem realidades complexas, em que ação e consumo cultural coexistem.

3 SÍNTESE POSSÍVEL?

De um lado, sob o signo do centro cultural, como vimos até agora, está uma forma de relação com a cultura que a toma como objeto, como produto consumível, imbricada com o lazer e o turismo. De outro, diversos autores defendem que o centro é o espaço da ação cultural, da cultura como práxis, um local feito para promover a criação, para instigar e provocar. Nas palavras de Milanesi (1997, p. 28): “Quem entra num centro cultural deve viver experiências significativas e rever a si próprio e suas relações com os demais”.

Essas duas formas de se relacionar com a cultura, que a compreendem ora como experiência, aproximada do cotidiano, transformadora, ora como articulada ao lazer e ao entretenimento, convivem e conformam instituições e modos de gestão. Essa tensão não passa à margem de um movimento mais amplo que abarca transformações no âmbito da cultura e do capitalismo.

Enquanto dimensões da vida social e eixos estruturantes do pensamento ocidental, a cultura e a economia costumavam operar em radical cisão ontológica. A cultura e a arte pertenciam ao âmbito do espírito, do incalculável, o oposto da economia. A partir da segunda metade do século XX, algumas transformações em

curso nos domínios do capitalismo evidenciaram uma aproximação entre esses dois campos e o embotamento das fronteiras de um e outro.

No início do século passado, Adorno e Horkheimer (1985) já chamavam a atenção para o estreitamento da relação entre arte e capitalismo, observável na comercialização e industrialização da arte. Desde então, o capitalismo passou a penetrar, cada vez mais, domínios antes relativamente afastados da grande circulação comercial, a exemplo do turismo, de atividades culturais, serviços pessoais e lazer. Domínios estes que se apresentavam como “filões de autenticidade” (Boltanski e Chiapello, 2009, p. 444).

O século XX marca também o crescente destaque da dimensão estética e criativa no bojo do capitalismo. A economia criativa é um bom exemplo desse *status* diferenciado de que passa a gozar a criatividade junto ao mercado e a gestores governamentais, além de constituir, aos poucos, um campo de pesquisa que orienta visões de mundo e políticas públicas.² A economia criativa aponta para mudanças econômicas, de ordem tecnológica e da natureza dos capitais. Com a valorização da criatividade, da inovação e da produção intelectual, operam-se mudanças na ordem do que é raridade.

Um novo regime de cultura se constitui e se soma a outros aspectos típicos da contemporaneidade, como o consumo em massa, os novos hábitos de fruição do tempo livre e o aumento significativo do turismo cultural (Vicente, 2009). Esse contexto torna possível e configura a realidade de centros culturais e outros ambientes de arte e cultura, como museus e teatros, onde o consumo de obras artísticas se dá em ampla escala, ou em espaços estetizados, onde o turismo, o entretenimento e a arte apenas se tangenciam.

Ora alinhados aos princípios da ação cultural, ora vinculados ao consumo cultural, ou ainda constituídos a partir da aproximação ou tensão entre esses dois aspectos, diferentes centros se conformam sob o signo desses modos de lidar com a arte e a cultura. Esse aspecto influi nas atividades desenvolvidas, nas formas de relação com o espaço físico e com as instâncias financiadoras e na relação com o público, que pode ser mais engajado ou eventual, comprometido com sua formação ou voltado para o lazer.

4 A COMUNIDADE

Por fim, o terceiro aspecto a que nos referimos anteriormente: a relação com a comunidade. Com ele, queremos abordar o enfoque nas trocas comunitárias e

2. A economia criativa “trata dos bens e serviços baseados em textos, símbolos e imagens e refere-se ao conjunto distinto de atividades assentadas na criatividade, no talento ou na habilidade individual, cujos produtos incorporam propriedade intelectual e abarcam do artesanato tradicional às complexas cadeias produtivas das indústrias culturais” (Miguez, 2007, p. 96). “Isto inclui propaganda, arquitetura, o mercado de artes e antiguidades, artesanatos, *design*, *design* de moda, filme e vídeo, *software* de lazer interativo, música, artes cênicas, publicações, *software* e jogos de computador, televisão e rádio (British Council, 2005 *apud* Miguez, 2007, p. 102).

horizontais. Apesar de ser um importante aspecto para muitos centros culturais, vamos nos ater a outro modelo de instituição, que deles se aproxima: os pontos de cultura.³

Nesse âmbito, os pontos de cultura servirão de modelo pautado nas trocas comunitárias, de modo a contribuir para a reflexão sobre os tipos de centro cultural. Como parte de um programa voltado para a garantia dos direitos e para a construção da democracia cultural, a exemplo do Cultura Viva, eles precisam ser acessíveis ao público da comunidade na qual se inserem. Devem ser constituídos enquanto espaço público no qual as relações de sociabilidade e aprendizado sejam favorecidas.

Tratamos aqui das trocas sociais horizontais e do caráter político envolvido nesse âmbito não como uma saída para a possível contradição apresentada anteriormente, mas como mais um ingrediente constituinte dos centros culturais, capaz de ordenar princípios e valores, estruturar modelos de gestão e alinhar a curadoria de eventos e atividades. Portanto, do mesmo modo que a ação e o consumo cultural, a troca comunitária pode ser um aspecto conformador dos centros.

Com o enfoque nas trocas horizontais, o mais importante é que o espaço do centro cultural seja convidativo, que consiga mobilizar as pessoas para sua frequência e seu engajamento nas atividades desenvolvidas. Sendo assim, a infraestrutura não é o ponto fundamental. Ela pode ser mínima, desde que permita o encontro entre as pessoas e a realização de algumas atividades artísticas e culturais.

Há pontos de cultura que dispõem de pouco mais do que um ambiente para instalação do *kit* de cultura digital.⁴ Outros possuem salas de aula (85% deles), salas de projeção audiovisual (70%), laboratório de informática (69%), biblioteca (68%), salas de exposição (65%), auditórios (54%), ateliês (44%), palcos tabladados (41%) e teatro/arena (34%). Outros possuem ainda estúdio de música (32%), quadras de esportes (24%), discoteca (22%), brinquedoteca (15%) e laboratório de fotografia (11%)⁵ (Silva e Araújo, 2010, p. 87). Eles podem estar em uma casa pequena, um galpão, barracão, sala, dentro de um centro cultural ou em universidades, museus, barcos, assentamentos etc. Da mesma forma que para este, não há um modelo único de instalação física ou de programação e atividades desenvolvidas para os pontos de cultura.

3. Os pontos de cultura são o eixo central do programa Arte, Cultura e Cidadania: Cultura Viva, do Ministério da Cultura, implementado desde 2005. São "unidades institucionais para onde convergem processos relacionados com a vivência da cultura, a criação e a experiência artística" (Silva e Araújo, 2010, p. 63). Constituem unidades de produção, recepção e disseminação cultural em comunidades que se encontram à margem dos tradicionais circuitos artísticos e culturais. São responsáveis por articular e impulsionar ações já existentes nas comunidades em que estão inseridos (Silva e Araújo, 2010, p. 39-40).

4. Equipamento básico doado a cada ponto de cultura. Consiste em equipamentos de informática, câmeras, *kit* multimídia e uma pequena ilha de edição.

5. A pesquisa realizada contemplou os 526 pontos e pontões de cultura conveniados ao Ministério da Cultura e a uma rede municipal ou estadual até dezembro de 2007 (Silva e Araújo, 2010, p. 34).

Outra semelhança entre os dois é a transversalidade da cultura e a diversidade de atividades que desenvolvem. Entre as mais frequentes se destacam aquelas relacionadas à música, presente em 68% dos pontos pesquisados, às manifestações populares (61%), ao audiovisual (58%), ao teatro (54%) e à literatura (52%). O artesanato aparece como sexta atividade, com 48% (Silva e Araújo, 2010, p. 57-58). Dentro da cultura popular, uma diversidade de manifestações é contemplada, como o mamulengo, o *hip-hop*, a capoeira, o maracatu, o congado, a folia de reis, o bumba meu boi etc.

Assim como o centro, os pontos de cultura organizam práticas e equipamentos da área, a exemplo de cineclubismo, museus, bibliotecas, rádios, núcleos de memória, centros de cultura digital, entre outros. Mas essas instituições apresentam também muitos aspectos divergentes, principalmente em relação ao esforço de articulação dos pontos de cultura em rede e à gestão compartilhada entre o Estado e a comunidade – aspectos que não caracterizam os centros culturais. Somado a isso, temos o enfoque dos pontos de cultura nas associações periféricas e comunitárias, na valorização de iniciativas que já são desenvolvidas no campo da cultura em determinado contexto local, na cultura popular e na identidade comunitária – todas essas preocupações que não são prioritárias para os centros.

O financiamento da imensa maioria dos pontos de cultura provém dos recursos do programa Cultura Viva, destinados à manutenção daqueles. Outras fontes apontadas por 31% dos pontos de cultura foram as receitas provenientes de vendas, com destaque para a venda de artesanato e DVDs e as receitas de concertos musicais. Obtiveram recursos a partir de prêmios 29% deles e outros 29% receberam recursos de secretarias municipais (Silva e Araújo, 2010, p. 95-96). De todo modo, o Estado se destaca como principal fonte financiadora.

Pensar o modelo dos pontos de cultura pode contribuir para expandir a noção de centro cultural, sua capacidade de atuação e capilaridade no país e sua responsabilidade enquanto instituição voltada à cultura e à arte no Brasil, o que traz para o primeiro plano o compromisso com distintos grupos sociais, com a diversidade da cultura brasileira, com a questão fundamental da democratização e dos direitos culturais.

5 TROCA COMUNITÁRIA, CONSUMO OU AÇÃO CULTURAL?

É preciso escolher entre um dos três aspectos? É possível encontrá-los completamente desarticulados? O enfoque em um ou outro é uma questão política e de valores, depende do que se entende por cultura e sua importância, reflete visões de mundo. Apresentamos cada aspecto isoladamente, como estratégia analítica. Entretanto, cada contexto empírico é mais complexo e seria difícil encontrar realidades que se conformam totalmente aos tipos que propusemos aqui. O mais provável é que essas

instâncias se complementem, tencionem-se, interajam das mais diversas formas na estruturação de distintas realidades de centros culturais.

Citaremos um exemplo, com o intuito de apresentar um contexto a partir da combinação dos aspectos que discutimos até aqui. O Instituto Inhotim é um centro de arte contemporânea e jardim botânico localizado em Brumadinho (Minas Gerais), há cerca de 60 km de Belo Horizonte. Destaca-se pelo acervo artístico, com importantes nomes da arte contemporânea nacional e internacional e com obras de grandes proporções. Seu acervo botânico é, da mesma forma, digno de nota. Os dois mantêm íntima relação: arte e paisagem se articulam, as obras compõem jardins e matas, ao mesmo tempo em que as plantas dialogam com as galerias e as obras.

A exemplo de centros culturais caracterizados a partir do consumo cultural, o Instituto Inhotim se destaca pela arquitetura de suas paisagens, pelos grandes eventos, pelo alto número de frequentadores e pelo significativo aporte de patrocinadores. Soma-se a isso um conjunto de serviços, como os cafés e restaurantes e as duas lojas com produtos que levam a marca e o *design* de Inhotim. As produções artísticas apresentadas nas exposições e as apresentações cênicas e musicais são selecionadas por profissionais qualificados. No entanto, há um trabalho de arte e educação com projetos diversos voltados para estudantes da rede pública de ensino, professores, pessoas que moram nas regiões vizinhas e demais frequentadores. Há ainda um esforço institucional para engajar a comunidade de Brumadinho e de cidades próximas na frequência da instituição e em suas atividades.

Traçado esse breve cenário, é possível observar o entrelaçamento dos aspectos do consumo cultural com as trocas comunitárias e a ação cultural. Ao mesmo tempo em que há um acento sobre a participação da comunidade, sobre a apropriação de Inhotim por parte dela, sobretudo por meio de projetos educativos e sociais, a arte recebe grande atenção e a relação com o consumo cultural não passa ao largo, dado o enfoque nos produtos artísticos e nos serviços, mercados e lucros mobilizados por eles. Inhotim ainda se destaca pela participação no mercado de arte. É uma das poucas instituições brasileiras que formam acervo com nomes relevantes do cenário contemporâneo nacional e internacional. Um de seus diferenciais é o financiamento da produção de obras elaboradas especificamente para o local, que passam a compor o acervo da instituição.

A ação cultural não fica de fora, tendo em vista a relevância que muitos profissionais do instituto – como educadores, mediadores e uma curadora – atribuem à importância das pessoas serem “tocadas” em Inhotim, de saírem diferente de como entraram.⁶

6. Informação obtida em pesquisa de campo realizada pela autora, em 2013. Mais detalhes em Sá (2014).

A principal fonte de financiamento de Inhotim ancora-se nas leis federal e estadual de incentivo à cultura, cujas principais empresas patrocinadoras são, no momento, a mineradora Vale, o banco Itaú e a fabricante multinacional de pneus Pirelli. O instituto conta ainda com recursos advindos de doações, vendas de ingressos e mercadorias.

Esse não é um exemplo isolado, mas um caso que contribui para pensarmos a realidade do centro cultural atualmente, como instituição que pretende uma atuação de destaque no campo da cultura – por vezes como compradora ou financiadora de produções artísticas, como é o caso citado anteriormente –, estando, ao mesmo tempo, atenta para a realidade social e cultural do contexto em que se insere.

6 FREQUENTAÇÃO DE CENTROS CULTURAIS

Até agora nos detivemos em aspectos relacionados à instituição centro cultural, seu espaço físico, princípios que orientam sua estruturação e modos de financiamento. Ao partir para a análise dos frequentadores, é preciso ter em mente a íntima relação que se dá entre instituição e público. Nessa relação, o modo como aquela se estrutura, os princípios que a regem e a maneira como é gerida propõem e contribuem para determinados modos de relação com o público, que, por sua vez, também responde a essa proposta com seus distintos engajamentos. Não seguiremos por este ponto neste texto, pois seria preciso outro tipo de pesquisa para compreender esse vínculo, mas nos interessa reter que, apesar de pensarmos perfis de frequentadores com base em dados estatísticos de caráter socioeconômico, estamos falando de públicos que se engajam de modos variados na visita aos centros culturais.

A descrição dos públicos e sua frequência a centros culturais se pauta na pesquisa realizada pelo Ipea, em fins de 2013, eixo dessa publicação. Paralelamente, a título de comparação, faremos uso da pesquisa Hábitos Culturais dos Paulistas, realizada pelo Instituto Datafolha e apresentada em publicação organizada por Leiva (2014).

Nossa atenção, a partir de agora, dirige-se para os frequentadores dos centros, os quais apreenderemos a partir de traços como idade, escolaridade, renda e tipo e porte da região habitada. As estatísticas isolam informações e as organizam a partir de aspectos selecionados. Dessa forma, imprimem um olhar organizativo sobre a realidade, que não é a realidade em si, mas uma elaboração capaz de fornecer algum entendimento. Os grupos que se formam com características semelhantes podem ser compostos por pessoas muito distantes entre si espacial e socialmente, e uma mesma pessoa pode pertencer àqueles com alto nível educacional, mas possuir baixos rendimentos, ou morar na zona rural próxima a uma área metropolitana e ser frequentadora assídua de centros culturais e de outras práticas do gênero. As combinações são as mais diversas possíveis.

De modo geral, o número de pessoas que nunca frequentam um centro cultural é bastante alto (79,9% entre homens e 77,3% entre as mulheres). Entretanto, entre os que o fazem, é maior o número dos que vão pelo menos uma vez por mês, em comparação com os que vão menos de uma vez por ano. Isso indica que, entre os frequentadores, essa é uma prática realizada com certa intensidade. Em alguns poucos casos isso não aconteceu, como entre os jovens de 25 a 29 anos, que apresentam maior frequência uma vez por ano (9,2%) do que uma vez por mês (7,9%). Ou no grupo de pessoas cuja renda é superior a 2 salários mínimos (SMs) e inferior a 3 SMs, em que há uma mesma porcentagem para os que vão ao menos uma vez por mês e uma vez por ano (10,2%).

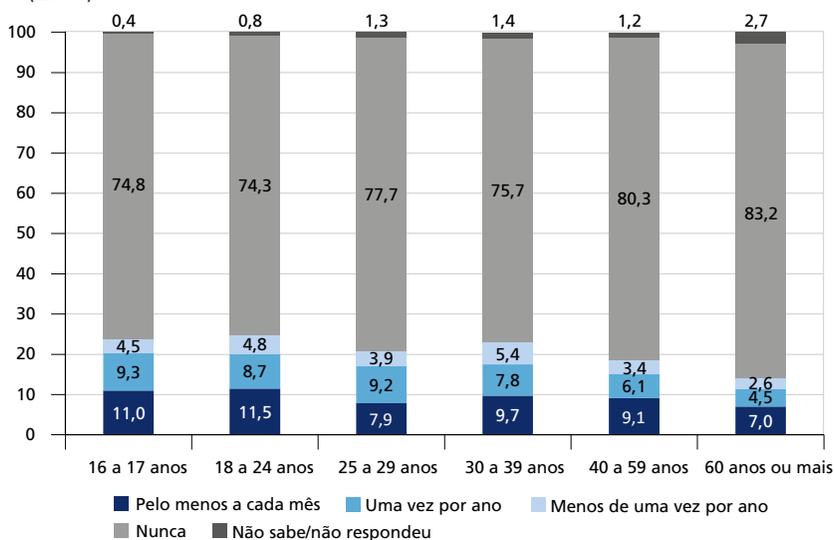
Sobre os grupos etários mais frequentes, predominam aqueles que se encontram entre 18 e 24 anos (11,5%), quase em pé de igualdade com os que possuem entre 16 e 17 anos (11%). Em seguida vêm os de 30 a 39 (9,7%) e 40 a 59 anos (9,1%).

Em maior peso entre os que nunca frequentam estão aqueles com 60 anos ou mais (83,2%). São também os que menos vão a cada mês (7%). Isso não se justifica pelos mesmos aspectos que cabem àqueles que estão na juventude ou idade adulta, como redução do tempo livre e aumento das ocupações com a família, para os que casam e têm filhos.

Apesar de disporem de tempo livre, ao menos potencialmente, e terem interesse em espaços de lazer e socialização, outros fatores como o deslocamento e a segurança se tornam relevantes para a realização das práticas culturais entre os idosos. Guita Grin Debert, professora de antropologia da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), aponta que, apesar das estatísticas traduzirem uma queda na prática de atividades culturais e no grau de interesse por elas entre o público idoso do estado de São Paulo, isso não quer necessariamente dizer que isso aconteça devido ao avanço da idade, afinal, a terceira idade é um período bem abrangente da vida. O consumo e o interesse por manifestações artísticas e culturais variam muito entre um indivíduo com 65 anos e outro com 85 anos. Boa parte das práticas elencadas na pesquisa e disputadas pelos mais jovens exige uma autonomia física e psicológica que, é de se supor, os indivíduos perdem com o avanço da idade. Essas atividades requerem um acompanhante para que o idoso dependente possa delas desfrutar. Por isso, com o avanço da idade, o rádio e a televisão ficam entre as fontes de informação mais importantes, pois permitem a permanência no local de moradia e evitam a insegurança que os espaços públicos urbanos passam principalmente ao segmento mais velho (Leiva, 2014, p. 80). Em contrapartida, os jovens (18 a 24 anos) estão entre os que mais frequentam e são os que em menor número nunca vão a um centro cultural (74,3%).

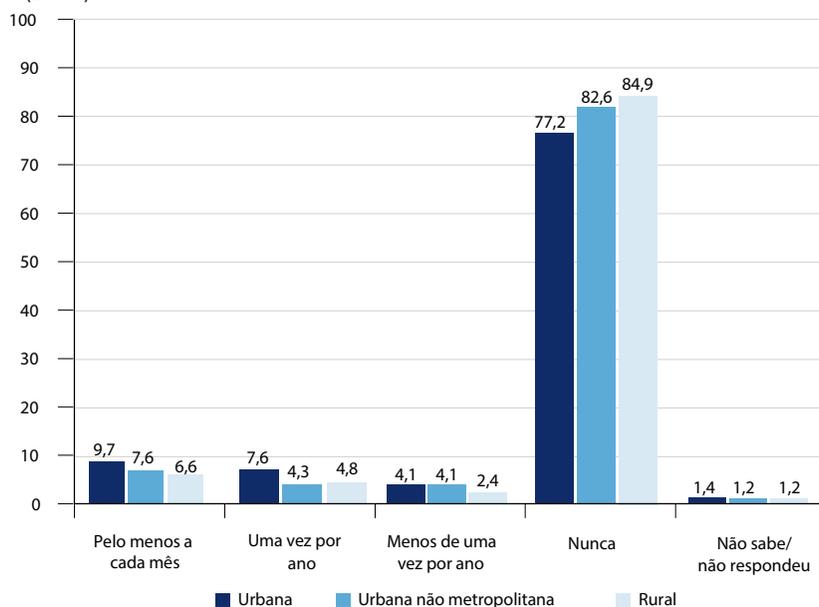
O maior número de visitantes que vão pelo menos uma vez por mês se concentra nas áreas urbanas (9,7%), decrescendo nas zonas não metropolitanas (7,6%) e rurais (6,6%). Aqueles que nunca frequentam, por sua vez, encontram-se em maior concentração nas zonas rurais (84,9%).

GRÁFICO 1
Frequência a centros culturais por idade
 (Em %)



Fonte: Sistema de Indicadores de Percepção Social (SIPS)/Ipea, 2013.

GRÁFICO 2
Frequência a centros culturais por região
 (Em %)



Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

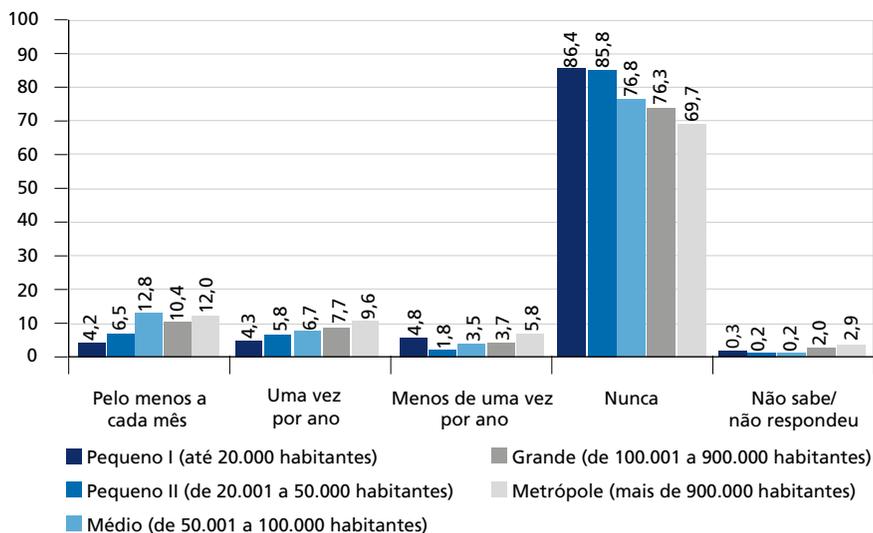
Podemos relacionar essa diferença com uma série de elementos, como a presença de equipamentos culturais e a oferta de bens simbólicos, que costumam se concentrar nos centros urbanos, mas também com o acesso à educação, com o grau de facilidade ou dificuldade de se deslocar e se dirigir para os centros culturais, entre outros.

Curiosamente, a metrópole não concentra a maior porcentagem de frequentadores mais assíduos (que vão pelo menos uma vez ao mês). Ela fica em segundo lugar, com 12%, enquanto em primeiro estão as cidades de médio porte (de 50.001 a 100.000 habitantes), com 12,8%. Quando nos referimos ao extremo oposto, àqueles que nunca vão a um centro cultural, a metrópole apresenta o menor índice, 69,7%, apesar de ser um número ainda bastante elevado. À parte essa exceção, há certa correspondência entre o porte da cidade e a frequência a centros culturais, em que a menor cidade (até 20 mil habitantes) possui baixo índice para os que vão pelo menos uma vez por mês (4,2%) e maior nível de pessoas que nunca frequentam tais espaços (86,4%). No outro extremo está a metrópole e seus mais de 900 mil habitantes.

GRÁFICO 3

Frequência a centros culturais por porte de município

(Em %)

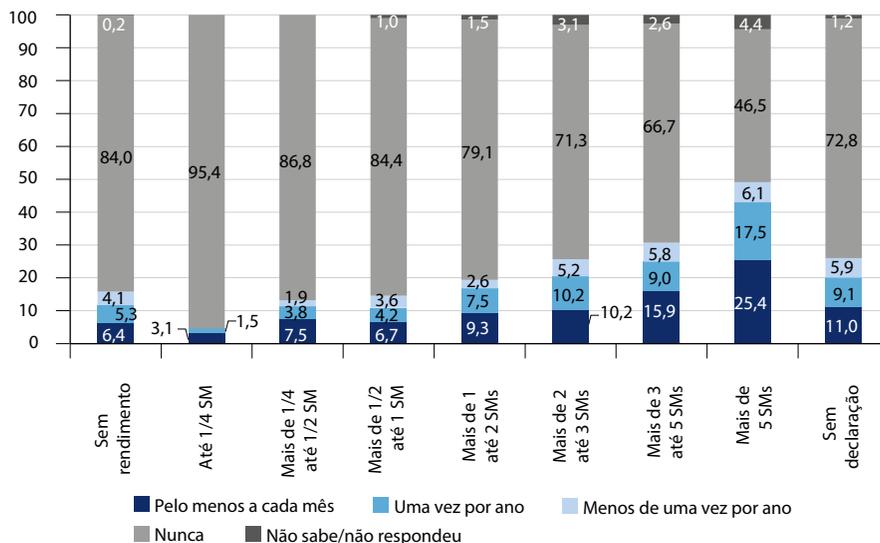


Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

No que se refere à renda, há certa correspondência entre a progressão salarial e a frequência, pelo menos para os que vão a cada mês: para aqueles que ganham até um quarto de SM, a porcentagem é de 3,1%, já para os que ganham mais de 5 SMs, ela é de 25,4%. A mesma distância brutal entre esses dois grupos se apresenta

no outro extremo, entre aqueles que nunca vão a um centro cultural: 46,5% para os que ganham mais de 5 SMs e 95,4% para o grupo de menor rendimento. Mas essa curva não se acentua tanto quanto a da educação e a maior distância percentual entre os grupos se dá acima dos 3 SMs.

GRÁFICO 4
Frequência a centros culturais por renda
(Em %)

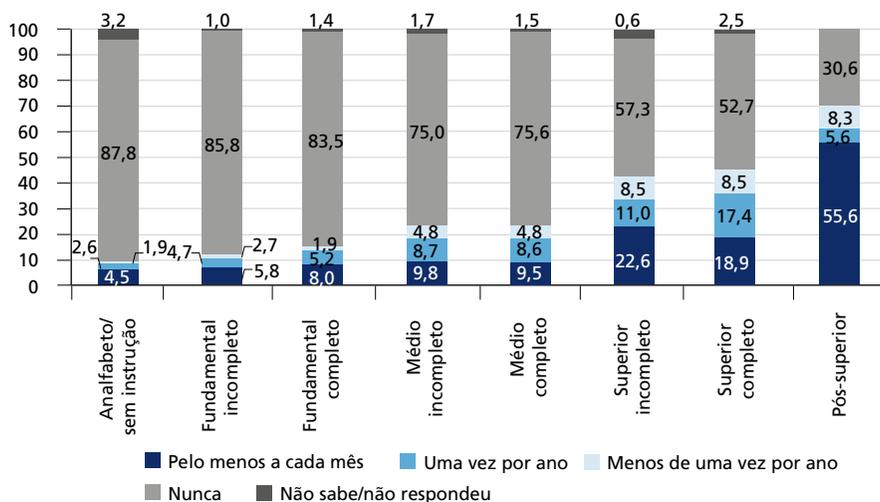


Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

Com respeito ao nível educacional, de modo geral, pode-se dizer que a proporção de pessoas que frequentam pelo menos uma vez por mês aumenta à medida em que se eleva o grau de escolaridade, ou seja, entre analfabetos e pessoas sem instrução, essa porcentagem é de 4,5%, enquanto para os pós-graduados ela se eleva drasticamente para 55,6%. Também de modo proporcional, a concentração daqueles que nunca vão a um centro cultural é maior entre os primeiros (87,8%) e menor para os pós-graduados (30,6%).

Um dos aspectos destacados sobre o centro cultural é seu papel de produtor e difusor de conhecimentos e informações. Nesse sentido, é possível relacionar a frequência desses ambientes com disposições escolares? Em outras palavras, podemos supor que aqueles que dão preferência à frequência de centros culturais nos momentos de tempo livre possuem uma afinidade ou se deleitam com atividades que envolvem a troca de saberes e informações e que isso estaria relacionado com a frequência prolongada do sistema de ensino formal?

GRÁFICO 5
Frequência a centros culturais por escolaridade
(Em %)



Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

7 INTERESSE E FREQUENTANÇA

O aumento da escolaridade caminhou junto com o aumento da realização de práticas culturais e de sua intensidade, portanto, a probabilidade de ser um frequentador mais assíduo de centros culturais e praticante mais regular de práticas ligadas à área aumenta caso se eleve o nível educacional. Essa assertiva se manteve mesmo quando se isolou uma faixa de renda, no caso, as classes A e B, e se comparou a realização de práticas culturais entre aqueles com ensino fundamental, médio e superior, entre os frequentadores paulistas. Para todas as práticas (museu, teatro, cinema, música etc.), houve um aumento da frequência proporcional ao aumento da escolaridade. Para citar como exemplo a ida a museus, no âmbito das classes A e B, os frequentadores que possuem ensino médio estão em 29%, enquanto aqueles com ensino superior participam com 49%. A única exceção foi o circo, que manteve a mesma porcentagem (21%) entre aqueles com ensino médio e superior. Quando comparadas as classes A e B com nível médio e a classe C com superior, a última frequenta teatros, museus, espetáculos de dança, bibliotecas e cinemas mais que a primeira (Leiva, 2014, p. 73).

Na referida pesquisa sobre os hábitos culturais dos paulistas, a escola e a faculdade aparecem como o principal local de acesso a exposições de arte, cinema/filme/vídeo, circo, teatro, música e dança, sempre com grande distância percentual em relação a outros locais de acesso, como a igreja e o próprio centro

cultural. Desse modo, esses ambientes de ensino formal contribuem para a frequência das práticas culturais ao oferecerem acesso a elas e podem contribuir para a construção de uma familiaridade e interesse por tais práticas. A assertiva de Silva (2014, p. 56) converge para o exposto anteriormente: “podemos generalizar, com certo cuidado, que quem tem interesse foi exposto ao longo da vida às possibilidades de realização das práticas. Essa possibilidade relaciona-se, inclusive, com a localização dos espaços que ofertam atividades”.

Bourdieu e Darbel (2007) explicitam que a “necessidade cultural”, ou seja, a propensão para consumir arte e cultura, aumenta à medida que é satisfeita. Da mesma forma, a falta de prática é acompanhada pela ausência do sentimento de privação, diferentemente das “necessidades básicas”. Segue-se que a necessidade cultural é produto da educação (Bourdieu e Darbel, 2007, p. 69). A partir daí, propomos que o gosto e o interesse não são meras idiosincrasias que caracterizam as personalidades individuais. São construções sociais, que se dão pela familiaridade, pela frequência, pela proximidade, pela socialização. Desse modo, uma série de elementos participa da composição de interesses e, conseqüentemente, do conjunto de práticas culturais realizadas, como a educação, a socialização (família, grupos sociais etc.) e a condição socioeconômica. Inclusive as instituições culturais, como o centro cultural, podem desempenhar importante papel nesse sentido.

Entender quem são os frequentadores dos centros e os praticantes de diversas atividades culturais e que elementos estão relacionados com tais práticas é um esforço que visa elucidar os fatores que participam da formação do gosto por essas práticas e de que modo isso acontece. A partir daí, é possível contribuir com a aproximação entre esses espaços e seus públicos e atuar junto a outras instituições que interferem na relação entre essas partes, como a escola e a mídia.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao propor uma discussão sobre elementos estruturantes dos centros culturais, pretendemos apresentar um pouco da complexidade do campo da cultura e da arte atualmente, que perpassa políticas públicas, instituições, práticas culturais, modelos de gestão e financiamento.

No caso específico do centro cultural, este importante equipamento, confrontamo-nos com um conjunto de demandas. A primeira e mais imediata é a construção de sua infraestrutura física, que pode, como vimos logo no início, se dar de diferentes maneiras. É fundamental, entretanto, garantir sua vitalidade, por meio da manutenção, da realização perene de atividades e através de mecanismos de divulgação – aspectos que contribuem para a presença dos frequentadores e requerem gestão e recursos variados (humanos, financeiro etc.).

Diferentes instituições ligadas ao Estado, a empresas ou a iniciativas da sociedade civil se ocupam da função de garantir direitos culturais à população brasileira, e desempenham um papel fundamental nesse sentido, sobretudo diante de tantos desafios que enfrentamos na democratização do acesso à cultura.

Os centros culturais, nesse aspecto, merecem destaque, pois constituem espaços em que é possível realizar uma diversidade de práticas. É um importante local de acesso a atividades artísticas e culturais, de produção, fruição e formação. Desse modo, é possível atrair pessoas com interesses e envolvimento diferentes, com idades distintas, que mantenham frequências diversas. Uma pode ir a uma palestra ou exposição de um tema que lhe interessa, outra a uma oficina de arte, uma terceira pode ir somente para acompanhar amigos ou familiares a uma exposição ou a um concerto, alguém marca um encontro no café, outro estuda na biblioteca ou vai jogar futebol com amigos etc. Diversos são os usos que se pode ter desse espaço. Em síntese, ele pode abarcar demandas sociais relacionadas à arte e à cultura, ao esporte, ao lazer e até à saúde. Constitui-se, portanto, como um modelo de instituição bastante versátil, capaz de suprir importantes e diversas demandas sociais.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. *In*: ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- BOLTANSKI, L.; CHIAPELLO, E. **O novo espírito do capitalismo**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- BOURDIEU, P.; DARBEL, A. **O amor pela arte**: os museus de arte na Europa e seu público. São Paulo: Editora USP; Porto Alegre: Zouk, 2007.
- COELHO, T. **A cultura e seu contrário**: cultura, arte e política pós-2001. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2008.
- IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Perfil dos municípios brasileiros**: cultura 2006. Rio de Janeiro: IBGE, 2007.
- LEIVA, J. (Org.). **Cultura SP**: hábitos culturais dos paulistas. São Paulo: Tuva Editora, 2014.
- MIGUEZ, P. Economia criativa: uma discussão preliminar. *In*: NUSSBAUMER, G. M. (Org.). **Teorias e políticas da cultura**: visões multidisciplinares. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 95-113.
- MILANESI, L. **A casa da invenção**. São Caetano do Sul: Ateliê Editorial, 1997.

NEVES, R. R. Centro cultural: a cultura à promoção da arquitetura. **Revista Especialize On-Line**, Goiânia, v. 1, n. 5, 2013.

RAMOS, L. B. **O centro cultural como equipamento disseminador de informação**: um estudo sobre a ação do Galpão Cine Horto. 2007. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2007.

SÁ, J. V. **Entre os públicos e a espacialidade**: um percurso pela recepção da arte contemporânea em Inhotim. 2014. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

SILVA, F. A. B. da. Práticas culturais, interesses e legitimidade. *In*: LEIVA, J. (Org.). **Cultura SP**: hábitos culturais dos paulistas. São Paulo: Tuva Editora, 2014. p. 53-63.

SILVA, F. A. B. da; ARAÚJO, H. E. (Org.). **Cultura viva**: avaliação do programa arte educação e cidadania. Brasília: Ipea, 2010.

VICENTE, E. Economia do patrimônio. *In*: FORTUNA, C.; LEITE, R. P. (Org.). **Plural de cidade**: novos léxicos urbanos. Coimbra: Almedina, 2009. p. 225-243.

VIEIRA, M. E. de M. **Distinção, cultura de consumo e gentrificação**: o Centro Cultural Banco do Brasil e o mercado de bens simbólicos. 2006. Tese (Doutorado) – Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

PRÁTICAS CULTURAIS: O CASO DOS MUSEUS BRASILEIROS

Frederico Augusto Barbosa da Silva¹

1 INTRODUÇÃO

Os museus são uma invenção europeia. A função básica daquelas instituições era narrar a história da civilização, de seus feitos científicos e artísticos. As demais culturas eram distribuídas ao longo de uma linha evolutiva, mais próxima da natureza ou da civilização, mais primitiva ou mais culta, conforme se assemelhassem às imagens, ou melhor, às autoimagens das culturas europeias. Os museus da Europa teceram narrativas das conquistas científicas, militares e artísticas. Simultaneamente, as instituições museais narraram as histórias da formação das nações e foram criticadas pelo seu elitismo, pela linearidade de suas concepções históricas e pela sua incapacidade de apreensão, interpretação e compreensão dos dinamismos das configurações e reconfigurações de identidades culturais, das memórias coletivas vivas com as quais as instituições museológicas se relacionam.

A descolonização não suprimiu de imediato o êxtase causado pelas luzes das culturas europeias. O ajuste do relógio das culturas locais demorou a ser pensado em termos de um tempo próprio, e a sincronia, durante longos períodos, continuou a ser procurada nos sucessos científicos, econômicos ou culturais, das belas-letas e das belas-artes. O espelho de Próspero continuou refulgindo e nele se encontrou a imagem incompleta, simples e mesmo bárbara de sociedades que ainda lançavam seus primeiros passos na direção da civilização. Também se podia ver em algum lugar escondido do espelho a imagem das elites locais. Via-se a cultura grega, romana, francesa, inglesa, alemã e, em alguns casos, italiana. O espelho refletiu, em cores fortes ou opacas, os processos de construção dos Estados-nação (*state formation, nation-building*) locais.

Os processos de descolonização significam a construção política de identidades locais. As comunidades imaginárias associam-se ao método nacional. O hibridismo das identidades descolonizadas se evidencia, mas sempre em nome dos processos de construção de nações. Os códigos cultos europeus mesclam-se e alongam-se em miscelâneas multicoloridas, com as imagens das culturas indígenas locais (ora

1. Técnico de planejamento e pesquisa na Diretoria de Estudos e Políticas Sociais (Disoc) do Ipea.
E-mail: <frederico.barbosa@ipea.gov.br>.

dizimadas, ora aculturadas à força pela religião oficial ou violência militar), africanas (transladadas nas formas do escravismo negro e do etnocídio) e com as culturas europeias e asiáticas imigradas (importadas na forma de carvão humano para lavouras e fábricas, grupos étnicos trazidos, paradoxalmente, para embranquecer a cultura local). Essas são as marcas valorizadas do hibridismo: reconhecimento, identidade e valorização do caldeamento étnico e simbólico. São marcas da nossa temporalidade, tracejada e sulcada pelas violências étnicas dos processos coloniais e da descolonização. Os museus brasileiros e as suas histórias dialogam com estes processos.

Os dinamismos recentes se encaixam em novas demandas sociais e se sintetizam no quadro de novas museologias e na multiplicação das instâncias de legitimação das políticas culturais relacionadas ao direito à memória. Os museus são instituições reconhecidas pela tradicionalidade e importância nos dinamismos culturais. Tratam-se de instâncias de legitimação e de produção de narrativas, e são eles próprios parte de processos de produção de memória e de mediação de relações de poder.

O Brasil tem longa tradição de museus desde o século XIX, mas o XX pode ser considerado o dos museus em razão da forte linha de criação dessas instituições. Elas continuam a frequentar o imaginário da cultura, embora venham adquirindo novos papéis em diálogo com os dinamismos das políticas culturais, dos centros culturais, das associações do terceiro setor e dos movimentos sociais. Esses dinamismos não apenas lhes oferecem nova face, mas também as atravessam com novas funções e significados.

2 OS MUSEUS RECONTEXTUALIZADOS

A autenticidade e as identidades culturais eram atestadas pelos museus e pelo conjunto de objetos por eles reunidos, classificados, ordenados e hierarquizados. O sistema de cultura assim estruturado permitia-lhes não só conhecer como também reconhecer e produzir hierarquias narrativas e de valor. O papel político não se dava apenas pelas redes de saber/poder, mas no próprio ato de fazer ver, de dividir a visão e de operar a transformação simbólica dos objetos que, retirados de seus contextos cotidianos, eram ressignificados enquanto parte de coleções e assim associados às narrativas da evolução humana, das civilizações, das nações e dos grupos.

A ideia de que a cultura está entremeada pelo cotidiano e não apenas pelas ideias abstratas (como o Estado-nação, a humanidade e a civilização), associada, por sua vez, aos grandes eventos políticos e aos heróis nacionais representativos, deslocou o evolucionismo e as histórias nacionais, abrindo espaço para as múltiplas narrativas identitárias, para o pluralismo de histórias alternativas e para os questionamentos dos monólogos da memória oficial.

Os museus e seus temas se multiplicaram: operários; homens e mulheres rurais; comunidades indígenas ou tradicionais; imigrantes; tecnologias; religiões múltiplas;

culturas populares; e meio ambiente e suas paisagens. Os objetos evidentemente continuam a ter forte presença, mas agora marcados pelos traços, indícios e dobras das experiências de pessoas comuns. Portanto, os objetos musealizados passam a ser, cada vez mais, associados às experiências, às imagens, aos sons, às cores, aos cheiros e aos movimentos presentes no encontro entre memória museal, memória individual e coletiva.

Os museus são muitos e distintos, e com toda a certeza possuem públicos com múltiplos perfis. São lugares de dialogia e construção de identidade, mas também de lazer e consumo, bem como de exercício de inúmeras atividades relacionadas às sociabilidades e aos “fazeres culturais”. Nesse sentido, gradualmente são incorporados nas estruturas dos centros culturais ou até os substituem por desempenhar funções próximas, aumentando o leque das suas atividades. É também sabido que as novas tecnologias têm transformado profundamente as relações dos museus e seus públicos, com as possibilidades de visitação virtual, mas, também, do lado dos museus, com os desafios de tratar seus acervos com linguagens e motivações adequadas.

Portanto, os museus são ainda parte e expressão das estruturas de produção e reprodução das relações de força simbólica. Cada um deles é integrante de instâncias de legitimação, desigualmente legitimadores – pois têm diferentes forças institucionais –, com desigual capacidade de intervir e transformar as relações de poder. Dessa forma, seus desafios envolvem não apenas o reconhecimento de usuários e não usuários, mas o estabelecimento de novas e sutis relações entre museus e público, no fortalecimento de sua capacidade de funcionar como instâncias efetivas de produção de formas de ver e agir, classificar, reclassificar e reposicionar atores uns em relação aos outros.

Os museus também dependem fortemente de instâncias genéricas de formação de públicos, a exemplo da escola, e se encontram fortes razões para a sua frequentação no turismo, bem como no desenvolvimento de eventos e acontecimentos culturais extracotidianos – tais como exposições, espetáculos etc. Essas interdependências podem e devem ser exploradas, mas, certamente, as instituições museais têm pela frente o desafio de se reconstruírem (ou se construírem?) como instâncias de legitimação cultural centrais. É necessário lembrar que os campos são instáveis e dinâmicos. As práticas movimentam espaços de legitimidade, nem sempre centralizados, com hierarquias estabilizadas ou com critérios de legitimação monolíticos. Homologamente, não há um público único para os museus, ou para o mesmo museu, na medida em que os contextos mudam, as relações simbólicas se deslocam e os campos semânticos em que aqueles se movimentam deslizam com a historicidade.

Entre as inúmeras definições de museu, temos a de 2007, aprovada na Assembléia Geral de Viena pelo International Council of Museums (ICOM):

museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, estuda, expõe e

transmite o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio, com fins de estudo, educação e deleite (Desvallées e Mairesse, 2013, p. 64).²

Inclui-se aí amplo espectro de instituições, como galerias, monumentos, locais de valor histórico, artístico, arqueológico e natural, inclusive jardins, zoológicos e parques abertos à visitação pública.

Em 2009, um novo quadro normativo passou a orquestrar o funcionamento dos museus brasileiros. O conceito expresso no art. 1º da Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, estabelece o seguinte:

consideram-se museus, para os efeitos desta lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento.

Parágrafo único. Enquadrar-se-ão nesta lei as instituições e os processos museológicos voltados para o trabalho com o patrimônio cultural e o território visando ao desenvolvimento cultural e socioeconômico e à participação das comunidades (Brasil, 2009).

Como pode ser visto, os museus não são apenas coleções permanentes, mas desenvolvem um rol dinâmico de atividades relacionadas a processos e objetivos econômicos e sociais bastante complexos.

2.1 Características gerais dos museus brasileiros

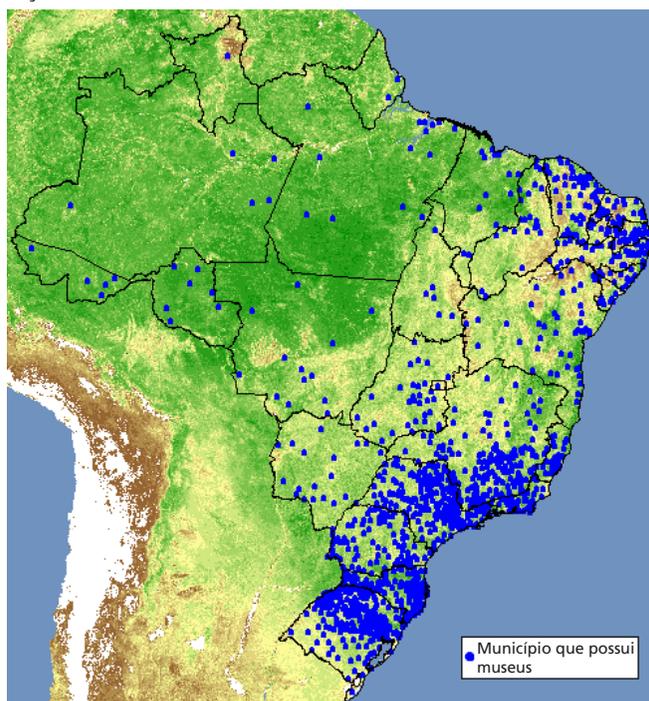
Os museus brasileiros dialogam com esses feixes de memórias e institucionalidades. Sua variedade e sua historicidade interagem com as linhas da colonização e de(s) colonização do território, das identidades e do imaginário. O dinamismo na criação de museus no país aponta para estes processos identitários. É um desafio entender como estes movimentos sociais se relacionam com diferentes conceitos de museus e com a institucionalização.

Em 2006, 21,9% dos municípios tinha um museu (Botelho, 2016), em um crescimento de 41% em relação a 1999. Certamente, essas instituições entraram no campo de atenção do gestor público, embora muitos deles desconheçam os processos do campo museal. Muitos gestores trouxeram a questão da memória para a agenda de políticas e passaram a tratar os museus como instituição cultural e objeto de ação pública. A sociedade civil também passou a demandar de forma crescente a criação destas instituições de memória.

2. Para discussão conceitual, ver Desvallées e Mairesse (2013).

O crescimento do número e a interiorização dessas instituições são fenômenos relativamente recentes. A figura 1³ mostra a distribuição e concentração dos museus nas cidades litorâneas, tanto nas cidades maiores quanto nas regiões de maior população e dinamismo econômico. Santos (2004, p. 59) afirmava a presença de cerca de 1.200 museus no Brasil, sendo que 81,24 % deles haviam sido criados nas quatro décadas finais do século XX e um grande número havia surgido a partir dos anos 1980. Esses dados se modificaram muito ao longo das últimas décadas.

FIGURA 1
Distribuição de museus no território brasileiro



Fonte: IBGE (2007).
Elaboração do autor.

3. Os dados do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) são mais específicos e, a uma só vez, mais abrangentes e precisos para o setor museal (Ibram, 2011). A figura 1 foi elaborada a partir da pesquisa do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) em 2006, cujos resultados não coincidem com os dados do Ibram, o que revela algo sobre a percepção e as atitudes dos gestores públicos e da sociedade a respeito das instituições museais, já que são estes que informam se há museus nos municípios (a resposta é sim ou não). O contraste com os dados do Ibram é revelador, pois uma parte das discrepâncias se deve ao desconhecimento dos gestores em relação aos processos museais locais, ou seja, algo está fora do seu campo de visão. Evidentemente, a metodologia empregada nos levantamentos do IBGE possui limites, pois não tem como objetivo recensear e qualificar os museus, mas mapear um conjunto muito vasto de processos relacionados à institucionalização e capilarização de políticas culturais, abrangendo, além dos museus, as áreas de teatro, cinema, biblioteca, clubes, livrarias, videolocadoras, lojas de discos e CDs.

Nesse contexto, as carências da área se desdobram no baixo número de museus, na dispersão dos públicos e na sua heterogeneidade. Variáveis ou causas institucionais estão envolvidas na distribuição dos museus, que surgem de forma mais dinâmica onde houve iniciativas políticas mais organizadas por parte do poder público.

Podem-se fazer algumas inferências gerais que carecem de uma rede de interpretação mais densa e empiricamente fundamentada: a história dos museus brasileiros segue a história da urbanização e da colonização do território, retratando, de certa forma, a percepção e o reconhecimento que os grupos e as classes fazem da própria identidade e do seu reflexo no espelho das instituições de memória. Agrega-se a essa história uma camada política, momento em que os museus são criados como expressão de movimentos sociais e dos movimentos de democratização, sendo relacionados, então, a processos de reconhecimentos e politização da memória dos diferentes grupos sociais.

É necessário dizer que, nesse quadro de complexidades e dinamismos, seria ingênuo imaginarmos que a determinação da influência social e cultural dos museus pode ser relacionada apenas com frequência e tamanho do seu público. Medir o número de fiéis eventuais ou permanentes é muito simplista. Uma medida talvez mais importante seria a do número de posições e movimentos sociais relacionados aos processos museais, às suas lutas simbólicas e políticas. Outra medida seria a do fluxo – criação e destruição – de ocupações dependentes das atividades museais. Determinado museu pode ser pouco frequentado, mas as subvenções asseguram a vinculação de empregos a serviço dos direitos da memória.

Então, aqui, teríamos duas medidas diferenciadas. Na primeira, as redes sociais estão relacionadas às políticas de memória, sendo o museu um nó de rede entre tantos possíveis na vida comunitária. Na segunda medida, a dos corpos sociais vinculados aos direitos universais à memória e à democratização do acesso, tem-se uma espécie de corporativismo da memória, que garantiria a reprodução das políticas setoriais universalistas.

A preocupação com o segundo tipo é clara quando se vê a multiplicação de estudos de público, que ora procuram caracterizá-lo de forma positiva, como o frequentador assíduo e suas determinações; ora tentam demarcar o perfil dos não usuários e dos usuários potenciais (Ibram, 2012). Embora simplistas, as medidas de frequência de ida ou não a museus são absolutamente necessárias para justificar o corporativismo do universal, ou seja, políticas de memória ancoradas na ideia dos direitos.

De fato, os museus conformam campos que não são fechados em si mesmos. A sua existência é justificada pelas suas capacidades de se comunicar

com a sociedade e de se constituir em mediadores de processos coletivos amplos. As instituições museais não apenas oferecem acesso a bens e acervos, mas agenciam atores no reconhecimento de suas identidades e na valorização de suas experiências.

Dessa maneira, as medidas de frequência não devem aferir apenas a força político-demográfica dos museus e suas capacidades de se autossustentarem economicamente, mas também a sua possibilidade de atuação como ator-rede em processos coletivos mais gerais. Embora os objetivos sejam complementares, por enquanto, neste estudo, estamos nos preparando para responder a algumas das questões sugeridas a respeito da qualificação da frequência aos museus brasileiros. São destacados a seguir os dados de frequência/intensidade de ida a museus e o perfil dos não usuários.

3 FREQUENTAÇÃO DOS MUSEUS BRASILEIROS

3.1 As medidas de público e os seus limites

Diferentes informações podem ser mobilizadas para demarcar as frequências aos museus. Em primeiro lugar, elas podem ser medidas pelo número de entradas, por levantamentos realizados no lugar da visita e, por último, por enquetes nacionais, tendo a população do país como universo da pesquisa. O quadro 1 sintetiza algumas dessas possibilidades, sem tratar de questões mais técnicas a respeito, por exemplo, de amostras, formas de aplicação e estruturação dos questionários.

Um dos principais pontos a se considerar para o primeiro tipo de pesquisa de público é a dificuldade da padronização dos levantamentos em cada um dos museus para que respondam a questões comparáveis em nível nacional. Por exemplo, as questões da gratuidade, da visita de escolares e da oferta conjuntural de exposições devem ser refletidas nos diferentes levantamentos de informações.

A razão da preocupação com estas questões é simples. Para a elaboração de séries temporais comparáveis deve-se controlar metodologicamente os fenômenos mais conjunturais que impactam fortemente o número de visitantes. Todavia, há ainda outras duas questões, uma delas refere-se ao que se fazer para que os levantamentos atinjam os museus privados; e a outra, a como separar analiticamente o número de visitas e de visitantes, sendo que o mesmo visitante pode ser frequentador assíduo – indo mais de uma vez – das atividades dos museus.

QUADRO 1

Tipos de pesquisas possíveis para demarcação de frequências aos museus

Tipo de pesquisa	Alcance	Limites	Considerações
Contagem de entradas	Levantamentos administrativos potencialmente precisos para cada museu.	Os museus têm diferentes níveis de monitoramento e levantamento de informações de base. Os museus privados dificilmente entram em cálculos de frequência dos museus públicos, especialmente dos nacionais. Dificuldades de obtenção de uma estimativa global para os museus brasileiros. Em geral, se conhece o número de visitas e não de visitantes.	A caracterização socioeconômica dos visitantes de cada museu demanda a aplicação de questionários específicos. Deve-se considerar as entradas gratuitas e as exposições temporárias. As práticas são registradas.
Públicos visitantes	Levantamentos socioeconômicos dos públicos de museus singulares. Possibilidade de usar as informações em processos de formação de públicos específicos.	Dificuldades de generalização (inferência) para o universo dos museus. Dificuldades de caracterização dos não usuários e do público potencial.	As dificuldades de tratamento de dados levantados a partir de metodologias e critérios heterogêneos não são intransponíveis, mas devem ser objeto de consideração.
População	Sondagem de tipo de práticas culturais em geral para períodos específicos. Comparação com outras práticas. Interpretação sobre usuários, não usuários e público potencial.	Perda de qualidade da informação local para elaborar estratégias passíveis de serem usadas na administração das atividades e das relações entre museus e seus públicos.	O custo de pesquisas nacionais é alto. Dificuldades decorrentes da verticalização a respeito de práticas específicas, dado que essas pesquisas são realizadas para um conjunto de práticas. As informações não são controladas, isto é, as representações obtidas referem-se às percepções e aos efeitos simbólicos da situação de pesquisa e não de práticas verificadas.

Fonte: Koptche (2012).
Elaboração do autor.

3.2 As pesquisas de público e os seus objetivos

O objetivo das pesquisas de públicos é conhecer os frequentadores habituais, os potenciais frequentadores e os não públicos, assim como os feixes de motivações que os levam a se relacionar, ou não, com as instituições museais.

QUADRO 2

Tipos de públicos que frequentam ou deixam de frequentar museus

Tipos de públicos	Definição	Objetivos
Visitantes	Praticantes efetivos.	Adequar narrativas e estruturas das exposições permanentes e temporárias. Ofertar atividades adequadas aos públicos visitantes. Conhecer os perfis e as necessidades dos visitantes. Percepção de interesses e obstáculos à frequênciação. Acompanhar o fluxo de visitas e sua variação. Pesquisa de recepção: modalidades de apropriação das exposições, objetos e atividades.
População	Praticantes efetivos. Público potencial: grupos de população que possuem características semelhantes às dos públicos efetivos e que podem se tornar frequentadores de maior assiduidade. Não usuário: grupos que costumam não frequentar museus e/ou demonstram disposições pouco favoráveis.	Adequar a oferta às necessidades e possibilidades interpretativas dos diferentes públicos. Reorganizar as exposições e as estratégias narrativas permitidas pelos acervos e objetos, reorientando as atividades de forma a favorecer as expectativas positivas do público. Fortalecer as capacidades de interpretação dos públicos a partir das propostas e linguagens dos próprios museus. Valorizar as atividades museais e aproximá-las das necessidades dos públicos. Estabelecer estratégias flexíveis de aproximação com públicos potenciais e não usuários.

Fonte: Koptche (2012).
Elaboração do autor.

3.3 Descrição dos dados

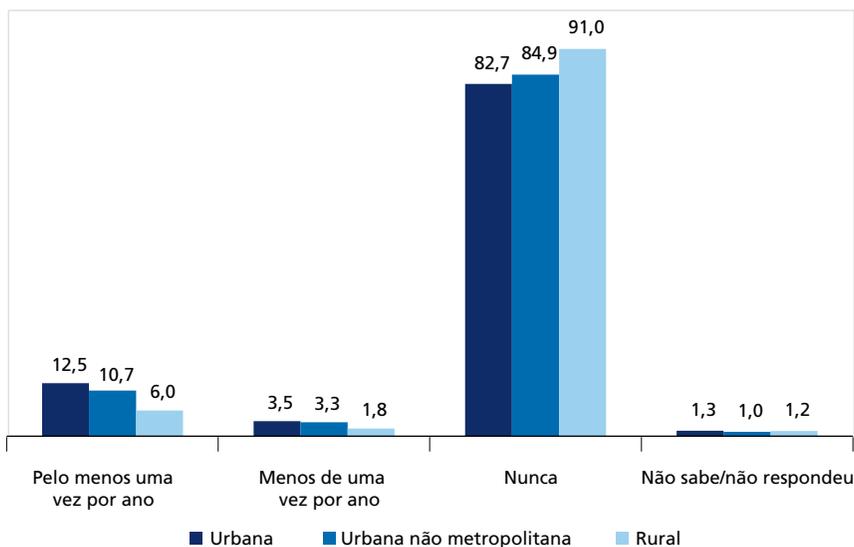
As representações dos públicos dos museus, conjunto de assertivas presentes na sociologia da cultura e resultado de diferentes estudos, foram confirmadas por essa pesquisa: os mais escolarizados e diplomados no ensino superior, os de maior rendimento e as populações de cidades maiores são aqueles de mais frequência. Também aqui podem ser vistos os perfis dissonantes, ou seja, os praticantes engajados e que por alguma razão contrastam com as expectativas mais comuns a respeito de quem deveria ser o frequentador habitual de museus. Entretanto, daremos mais ênfase aos não usuários ou não frequentadores.

A visitação a equipamentos culturais é, na maior parte dos casos, bastante ocasional. Dos brasileiros de área urbana, 12,5% frequentam museus pelo menos uma vez por ano, o que representa um número significativo se contarmos que a história de muitos dos nossos museus não faz sentido para a experiência comum, para a memória e a identidade pessoal e social de grande número de brasileiros. No total, 15,4% de brasileiros são frequentadores de museus, mesmo sendo de forma pouco intensiva.

Donnat (1993) afirma que 30% dos franceses declararam ter visitado um museu nos últimos doze meses e um quarto não foi a um sequer durante a vida. Afirma ainda que o nível de frequência em outros países é similar, a exemplo dos 28% na Espanha, 30% na Noruega, 35% na Finlândia e 38% nos Países Baixos (Donnat, 1993).

Pelo lado dos não usuários, eles são em torno de 83,4% dos brasileiros. Nas regiões urbanas, 82,7% deles nunca vão a museus, número que cresce entre a população urbana não metropolitana para 84,9%, e para 91%, na população rural.

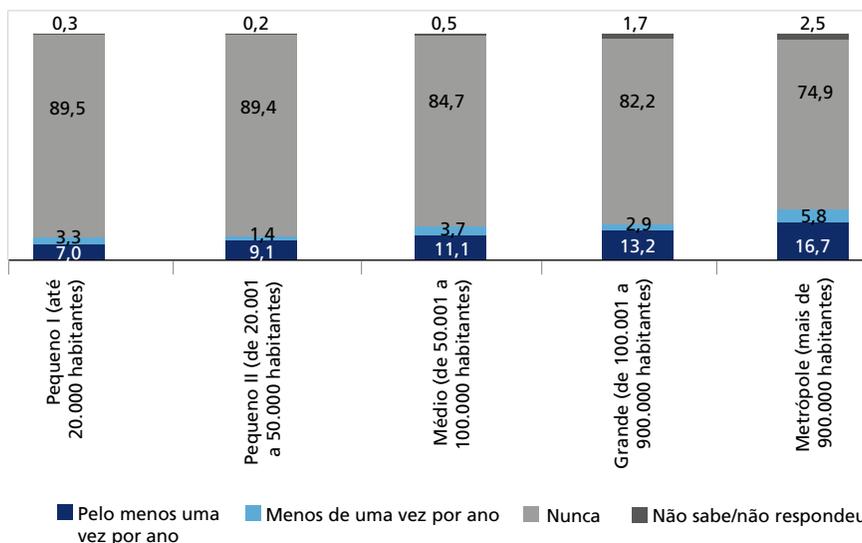
GRÁFICO 1
Frequência a museus por região
(Em %)



Fonte: Sistema de Indicadores de Percepção Social (SIPS)/Ipea, 2013.

Considerando os não usuários pelo porte dos municípios, pode-se observar que eles diminuem à medida que cresce o porte das cidades. Nos pequenos municípios, os não usuários chegam a se constituir em 89,5% e os que vão menos de uma vez por ano são de 3,3%. Nesse mesmo grupo, tem-se 7% para os que vão ao museu pelo menos uma vez por ano. A porcentagem de não usuários cai para 74,9% nas metrópoles (mais de 900 mil habitantes), enquanto a dos que vão pelo mesmo uma vez por ano sobe para 16,7%. Como pode ser visto, a grande maioria da população não é frequentadora de museus, chegando esse número a quase 90% nas cidades de até 20 mil habitantes e diminuindo para 75% nas metrópoles.

GRÁFICO 2
Frequência a museus por porte do município
 (Em %)



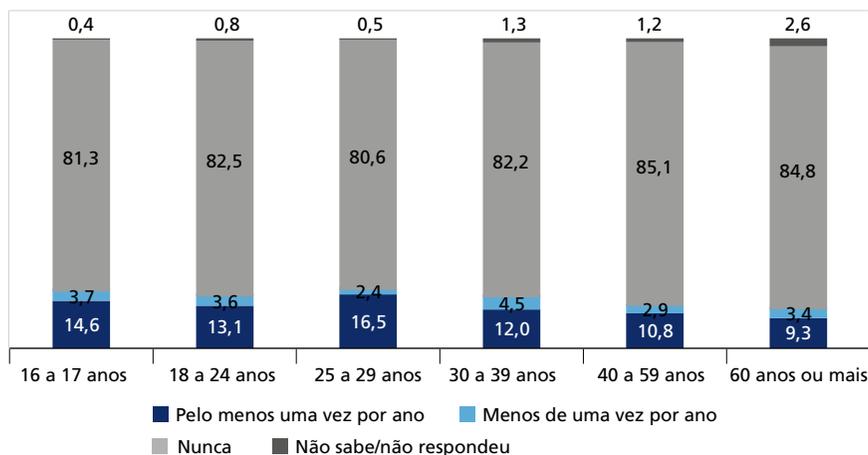
Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

Não há grandes diferenças de frequência por faixa etária, mas deve-se assinalar que ela é um pouco maior (16,5%) entre os jovens adultos (25 a 29 anos). Pode-se verificar maior frequência de museus nas áreas urbanas (12,5%), enquanto na rural ela é de 6%. É nas regiões metropolitanas, mais servidas de museus tradicionais, onde se verifica maior nível de frequência (16,7%).⁴

As menores porcentagens de não usuários estão entre os jovens de 16 a 17 anos (81,3%) e entre os jovens adultos de 25 a 29 anos (80,6%). Entre estes últimos, está a frequência de maior intensidade (16,5%). O gráfico 3 resume o comportamento dos frequentadores de museus por faixa etária.

4. O universo pesquisado é o da população acima de 15 anos, portanto, as taxas de frequência não se referem a crianças e jovens em idade inferior.

GRÁFICO 3
Frequência a museus por idade
 (Em %)



Fonte: SIPS/lpea, 2013.

4 O CAPITAL CULTURAL

A ideia de capital cultural não é uma metáfora. Situa-se no quadro de uma rede conceitual e apenas faz sentido nesse contexto, ou melhor, faz sentidos específicos no quadro da teoria bourdieusiana das práticas. Não é caso de desenvolver muito sobre o conjunto de assertivas teóricas aprofundadas em outros textos desta publicação, mas vale o esforço deixar aqui algumas reflexões a seu respeito, explorando potências e limites.

4.1 As formas do capital cultural

O capital cultural existe em três formas: *i*) em estado incorporado, em forma de disposições duráveis; *ii*) em estado objetivado, sob a forma de bens culturais, livros, quadros, instrumentos, máquinas etc., que são objetivações de teorias; e *iii*) em estado institucionalizado, relacionado a certificações conferidas oficialmente.

O caso do sistema de ensino francês, ilustrado por Bourdieu e Passeron (1982) e Bourdieu (2008), pode ser tomado como típico e, assim sendo, tem uma função heurística. Entretanto, toda tipologia deve ser tomada com certo cuidado metodológico, ou com certo distanciamento, dispensando a facilidade de tomar o tipo, ou modelo, como realidade. O conjunto de assertivas usado pelos autores no processo interpretativo pode ser reconstruído seletivamente, como um conjunto de representações a respeito do sistema educacional francês. Nossa questão é saber se as disposições escolares são transponíveis à situação dos museus ou se são necessárias outras categorias analíticas para a formação de públicos específicos para estes.

O sistema de ensino, ao lado da família, é o espaço de formação de disposições permanentes em relação à cultura. A escola perpetua e consagra formas específicas de capital, monopolizando as condições de aquisição dos modos de relação com a cultura. Ela tende a reconhecer e impor formas culturais como legítimas, mas também a estabelecer formas de socialização específicas muito diferentes dos modos familiares, isto é, aqueles presentes no cotidiano e nas experiências comuns extraescolares – formação e informação escolares não podem ser ministradas por nenhuma outra instituição.

Essas assertivas referem-se à autonomia relativa do sistema de ensino. A força do sistema depende da sua capacidade de reagir, selecionar, reinterpretar anomalias, acasos e influências, ou seja, ajustar as coerções externas a partir de princípios estruturais internos, e, portanto, de manter ou reproduzir a coerência de suas estruturas.

Evidentemente, ao lado das reivindicações de autonomia não deve-se elidir o fato de que as funções de seleção e hierarquização do sistema de ensino, e, ao mesmo tempo, de legitimação de formas culturais, se relacionam com as hierarquias sociais mais amplas. As hierarquias escolares, de graus, de títulos, de estabelecimentos e disciplinas, devem algo às hierarquias sociais; aquelas são valorizadas ou desvalorizadas a partir da percepção da qualidade social dos que ocupam suas estruturas. Assim, o sistema escolar tem como efeito de conjunto a reprodução das hierarquias sociais.

4.2 As formas do empírico

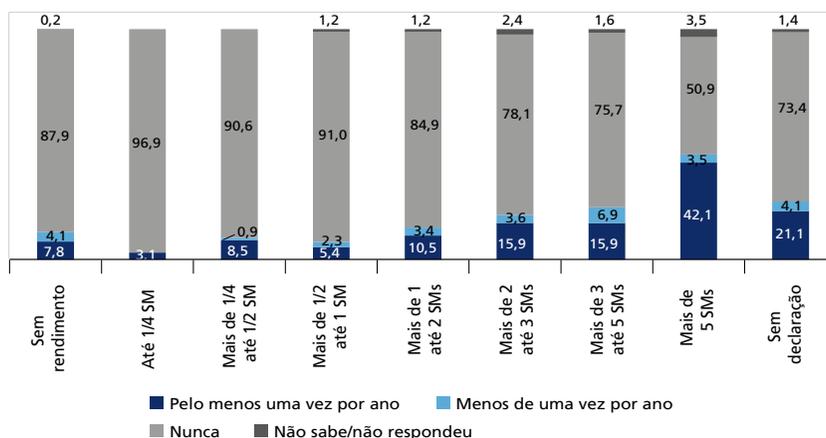
A renda é uma determinante importante na explicação dos porquês de certos grupos serem frequentadores de museus e outros não, entretanto, pode-se dizer adicionalmente que a razão das práticas é simbólica ou motivada por elementos propriamente culturais.

Os menos instruídos com maior renda podem frequentar equipamentos de forma a aumentar as expressões de posse de capital simbólico, por exemplo. Assim, 7,8% dos sem rendimento vão a museus pelo menos uma vez por ano. As menores frequências se dão entre os de menor rendimento – 3,1% entre aqueles que recebem menos de um quarto de salário mínimo (SM) e 8,5% para aqueles com mais de um quarto até meio SM.

A porcentagem de não usuários vai caindo à medida que a renda vai sendo maior. Os não usuários entre aqueles que recebem de 3 a 5 SMs são 75,7%, e entre os de mais de 5 SMs essa porcentagem é de 50,9%.

Outra variável importante na determinação das frequências a museus é a escolaridade: quase 53% entre as pessoas de maior escolarização (pós-superior) e 31,3% entre as com ensino superior completo costumam visitá-los.

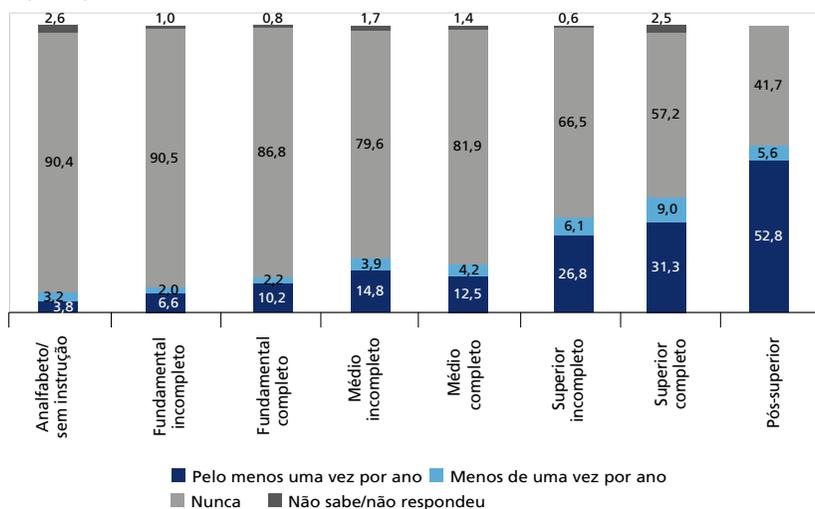
GRÁFICO 4
Frequência a museus por renda
 (Em %)



Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

A frequência a museus é de 3,8% entre os analfabetos/sem instrução e 6,6% entre os que têm fundamental incompleto. Entre estes, a porcentagem de não usuários é maior que 90%. Já a de não usuários, entre os de maior escolaridade cai para 66,5% para os que têm superior incompleto, 57,2%, entre os que têm superior completo, e 41,7%, para aqueles de mais alta escolarização.

GRÁFICO 5
Frequência a museus por escolaridade
 (Em %)



Fonte: SIPS/Ipea, 2013.

Essas breves descrições das propriedades socioculturais do frequentador e do não frequentador de museus nos fazem questionar o modelo explicativo do capital cultural em dois sentidos. O primeiro nos leva a imaginar se as funções dos museus foram em algum momento representadas como parte de políticas culturais ancoradas em forte mobilização da ideia de universalização do acesso ou se foram simplesmente parte de múltiplos projetos heterogêneos, nacionais e locais, sem as âncoras de fortes processos de institucionalização, em amplos e consistentes recursos de legitimação e fundados em ações administrativas potentes e contínuas no tempo.

O segundo sentido é saber se a inexistência de hierarquias de legitimidade estáveis que não sejam objeto de consensos mais amplos permite o estabelecimento de políticas que possam ser diretamente ligadas ao museu como espaço de frequência e realização de atividades vinculadas à memória. Ou, alternativamente, se o museu por aqui terá outros destinos e deverá ser analisado como parte de lutas simbólicas, menos como um espaço público com tradições técnicas e organizacionais específicas e muito mais como parte de projetos e lutas políticas passíveis de serem descritas como parte de uma guerra de posições sociais e simbólicas.

Nesse nível discursivo, não precisamos arriscar nenhuma resposta, mas pode-se indicar que o valor imanente ao museu e a representação dos públicos como totalidades indiferenciadas foram colocados sob forte suspeita. A porcentagem de não usuários também permite ver o impasse e a limitação das explicações lastreadas no capital cultural e nos mecanismos materiais e simbólicos. Todavia, as dissonâncias apresentadas pelos praticantes levam à indagação a respeito da relação mecânica entre educação ou renda e práticas de frequência aos museus. Não é possível negligenciar a pluralidade da demanda, a qualidade e a diversidade das ofertas e nem as múltiplas modalidades das práticas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre as explicações habituais para os frequentadores menos assíduos estão razões de renda, escolarização e o menor porte dos municípios: as faltas ou as carências são as explicações mais recorrentes. A primeira, baseada na posse de tipos de capital (econômico, cultural e social), deságua na presença de maior ou menor capital simbólico (capital de legitimidade) e nas estratégias de distinção que são, por sua vez, explicativas da presença de predisposição para as práticas culturais. Na segunda, os museus narram histórias – das elites, da construção do Estado-nação ou do desenvolvimento da civilização –, excluindo as culturas não dominantes, as experiências cotidianas, a vida ordinária povoada por indígenas, etnias negras, mulheres, loucos, trabalhadores, escravos, homossexuais etc. Assim, as narrativas museais não seriam reconhecidas e legítimas aos olhos e a partir da experiência ordinária das maiorias. A metafísica ocidental da presença (e da

ausência), ou mais simplesmente, concepções morais, políticas e ideológicas normalizadas, demarcam estes tipos de explicação e a ideia da luta de classes ou das lutas “decoloniais” realizada por meio da cultura coroa a malha explicativa para, não apenas se frequentar ou não aos museus, mas para organizá-los e às suas narrativas. As análises empíricas, na verdade, escondem premissas e concepções políticas, ideológicas e morais particulares.

Dois são os desdobramentos explicativos, e se seguem propostas alinhadas com os diagnósticos aqui apresentados de forma sumária. O primeiro é de que a política de oferta de serviços museais é baixa, inexpressiva ou inadequada. Do lado dessa política, surgem proposições: aumento da oferta, com criação de novos museus, multiplicação dos eventos (permitindo a atração e a formação de públicos), melhoria e adequação dos serviços às necessidades e aos interesses do público e melhor comunicação entre os serviços museais e a comunidade.

Do lado da demanda, como segundo desdobramento, surgem propostas de maior qualificação escolar, aumento do tempo livre e sensibilização para usos alternativos desse tempo, com saídas culturais, aumento de renda e qualidade de vida e formação de público a partir de proposições de aproximação das atividades museais aos interesses comunitários.

Como se vê, os diagnósticos e as proposições tendem a se complementar e mesmo se sobrepor. Não gostaríamos de lançar descrédito sobre eles, mas apontar que os dados devem ser analisados com certo cuidado. A associação entre o capital (qualificação do contexto de vida, escolarização e renda) e as disposições de frequentar museus não considera que os públicos pouco prováveis de frequentação mobilizam disposições e recursos para se relacionarem com o museu, para visitá-lo e usá-lo como estratégia de demanda por direitos à memória, assim como por liberdades e igualdades. Porém, em muitos casos, ir a museus atende a demandas por sociabilidades, ou seja, levar a família para passear, participar de saídas com os amigos, matar o tempo, ou simplesmente para sair de casa.

É possível afirmar, com Bourdieu (1979) e Bourdieu e Darbel (2003), que as estatísticas revelam que o acesso é privilégio dos mais cultivados. Entretanto, esta assertiva não explica o porquê da frequência dos menos instruídos e dos moradores de pequenos municípios às instituições museais. Os não usuários são número significativo entre os mais instruídos e também entre os de maior renda. Estas são questões que não podem ser explicadas pelo raciocínio das grandes tendências das sínteses estatísticas.

Um método diferenciado pede também questionamentos mais abrangentes que ecoem no campo com força e urgência cada vez maiores: os museus brasileiros atendem à diversidade de forma horizontal, superando a supremacia da memória construída, material e simbolicamente, a partir da história colonial? Em que medida legitimam os outros (excluídos em geral, indígenas, negros, mulheres, homossexuais, loucos, escravos,

desempregados etc.) e seu cotidiano como grupos com o direito ao reconhecimento e a igual tratamento, deixando no passado os arquétipos eurocêntricos? De que forma conectam-se às dinâmicas ligadas à memória e às identidades, frequentemente múltiplas, características do século XXI? Essas são algumas das questões que extrapolam a pesquisa e a reflexão sobre a frequência, mas que consideramos fundamentais para se pensar as instituições que já nasceram legitimadoras de certas narrativas e que, por consequência, acionam efeitos simbólicos e de poder.

REFERÊNCIAS

BOTELHO, I. A infraestrutura cultural dos municípios brasileiros: o planejamento de políticas culturais. In: _____. **Dimensões da cultura: políticas culturais e seus desafios**. São Paulo: Edições SESC, 2016.

BOURDIEU, P. **La distinction**. Paris: Lés Editions De Minuit, 1979.

_____. **Capital cultural, escuela y espacio social**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2008.

BOURDIEU, P.; DARBEL, A. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. São Paulo: Edusp; Zouk, 2003.

BOURDIEU, P.; PASSERON, J.-C. **A reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1982.

BRASIL. Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto dos Museus e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, p. 1, 15 jan. 2009. Seção 1.

DESVALLÉES, A.; MAIRESSE, F. **Conceitos-chave de museologia**. Tradução de Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: ICOM; Armand Colin, 2013.

DONNAT, O. Les publics des musées en France. **Publics et Musées: du Public aux Visiteurs**, n. 3, p. 29-46, 1993.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Perfil dos municípios brasileiros: cultura 2006**. Rio de Janeiro: IBGE, 2007.

IBRAM – INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. **Museu em números**. Brasília: Ibram, 2011. v. 2.

_____. **O “não público” dos museus: levantamento estatístico sobre o “não-ir” a museus no Distrito Federal**. Brasília: CPIM/DEPMUS/Ibram, 2012.

KOPTCHE, L. S. Público, o X da questão? A construção de uma agenda de pesquisa sobre estudos de público. **Museologia e Interdisciplinaridade**, v. 1, n. 1, jan./jul. 2012.

SANTOS, M. S. dos. Museus brasileiros e política cultural. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 19, n. 55, p. 53-72, jun. 2004.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

BOURDIEU, P.; DARBEL, A. **O amor pela arte**: os museus de arte na Europa e seu público. São Paulo: Edusp; Zouk, 2003.

CABRAL, M. Museu e patrimônio intangível. **Revista Brasileira de Museus e Museologia**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 49-59, 2004.

CHAGAS, M. Memória e poder: focalizando as instituições museais. **Interseções**, Rio de Janeiro, ano 3, n. 2, p. 5-23, jul./dez. 2001.

_____. **Imaginação museal**: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. 2003. Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

COELHO, T. **Dicionário crítico de política cultural**. 3. ed. São Paulo: Iluminuras; Fapesp, 2005.

FRANÇA. Ministère de L'aculture et de la Communication. **Les Musées de France em 2003**: resultats de l'enquête 2004. Paris: DEPS, 2006. (Les Notes Statistique du Deps, n. 17).

IBRAM – INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. **Museus em números**. Brasília: Ibram, 2011. v. 1.

SANTOS, M. S. dos. Objetos, memória e história: observação e análise de um museu histórico brasileiro. **Dados**: Revista de Ciências Sociais, v. 35, n. 2, p. 194-216, 1992.

_____. (Org.). **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 111-131.

SILVA, F. A. B. da. *et al.* **Encontros com o futuro**: prospecções do campo museal brasileiro no início do século XXI. Brasília: Ibram, 2014.

APÊNDICE

TABELA A.1
Ir a museus

Categories selecionadas	Pelo menos uma vez por ano	Menos de uma vez por ano	Nunca	Não sabe/não respondeu
Sexo				
Homens	11,9	3,6	83,4	1,0
Mulheres	12,0	3,3	83,3	1,4
Raça/cor				
Brancos	14,8	3,1	80,3	1,8
Negros	9,8	3,5	85,9	0,8
Outros	17,9	7,1	71,4	3,6
Idade				
16 a 17 anos	14,6	3,7	81,3	0,4
18 a 24 anos	13,1	3,6	82,5	0,8
25 a 29 anos	16,5	2,4	80,6	0,5
30 a 39 anos	12,0	4,5	82,2	1,3
40 a 59 anos	10,8	2,9	85,1	1,2
60 anos ou mais	9,3	3,4	84,8	2,6
Área				
Urbana	12,5	3,5	82,7	1,3
Urbana não metropolitana	10,7	3,3	84,9	1,0
Rural	6,0	1,8	91,0	1,2
Renda				
Sem rendimento	7,8	4,1	87,9	0,2
Até 1/4 SM	3,1	-	96,9	-
Mais de 1/4 até 1/2 SM	8,5	0,9	90,6	-
Mais de 1/2 até 1 SM	5,4	2,3	91,0	1,2
Mais de 1 até 2 SMs	10,5	3,4	84,9	1,2
Mais de 2 até 3 SMs	15,9	3,6	78,1	2,4
Mais de 3 até 5 SMs	15,9	6,9	75,7	1,6
Mais de 5 SMs	42,1	3,5	50,9	3,5
Sem declaração	21,1	4,1	73,4	1,4

(Continua)

(Continuação)

Categorias selecionadas	Pelo menos uma vez por ano	Menos de uma vez por ano	Nunca	Não sabe/não respondeu
Nível de instrução				
Analfabeto/sem instrução	3,8	3,2	90,4	2,6
Fundamental incompleto	6,6	2,0	90,5	1,0
Fundamental completo	10,2	2,2	86,8	0,8
Médio incompleto	14,8	3,9	79,6	1,7
Médio completo	12,5	4,2	81,9	1,4
Superior incompleto	26,8	6,1	66,5	0,6
Superior completo	31,3	9,0	57,2	2,5
Pós-superior	52,8	5,6	41,7	-
Porte do município				
Pequeno I (até 20.000 habitantes)	7,0	3,3	89,5	0,3
Pequeno II (de 20.001 a 50.000 habitantes)	9,1	1,4	89,4	0,2
Médio (de 50.001 a 100.000 habitantes)	11,1	3,7	84,7	0,5
Grande (de 100.001 a 900.000 habitantes)	13,2	2,9	82,2	1,7
Metrópole (mais de 900.000 habitantes)	16,7	5,8	74,9	2,5
Total	12,0	3,4	83,4	1,3

Fonte: Sistema de Indicadores de Percepção Social (SIPS)/Ipea, 2014.

Elaboração do autor.

Obs.: SM – salário mínimo.

TABELA A.2
Ir a centros culturais

Categorias selecionadas	Pelo menos a cada mês	Uma vez por ano	Menos de uma vez por ano	Nunca	Não sabe/não respondeu
Sexo					
Homens	8,4	6,2	4,3	9,9	1,3
Mulheres	9,8	7,6	3,8	77,3	1,4
Raça/cor					
Branco	9,5	9,0	3,8	75,8	1,9
Negro	8,9	5,7	4,0	80,3	1,0
Outros	16,1	7,1	8,9	66,1	1,8

(Continua)

(Continuação)

Categorias selecionadas	Pelo menos a cada mês	Uma vez por ano	Menos de uma vez por ano	Nunca	Não sabe/não respondeu
Idade					
16 a 17 anos	11,0	9,3	4,5	74,8	0,4
18 a 24 anos	11,5	8,7	4,8	74,3	0,8
30 a 39 anos	9,7	7,8	5,4	75,7	1,4
40 a 59 anos	9,1	6,1	3,4	80,3	1,2
60 anos ou mais	7,0	4,5	2,6	83,2	2,7
Área					
Urbana	9,7	7,6	4,1	77,2	1,4
Urbana não metropolitana	7,6	4,3	4,1	82,6	1,2
Rural	6,6	4,8	2,4	84,9	1,2
Renda					
Sem rendimento	6,4	5,3	4,1	84,0	0,2
Até 1/4 SM	3,1	1,5	-	95,4	-
Mais de 1/4 até 1/2 SM	7,5	3,8	1,9	86,8	-
Mais de 1/2 até 1 SM	6,7	4,2	3,6	84,4	1,0
Mais de 1 até 2 SMs	9,3	7,5	2,6	79,1	1,5
Mais de 2 até 3 SMs	10,2	10,2	5,2	71,3	3,1
Mais de 3 até 5 SMs	15,9	9,0	5,8	66,7	2,6
Mais de 5 SMs	25,4	17,5	6,1	46,5	4,4
Sem declaração	11,0	9,1	5,9	72,8	1,2
Nível de instrução					
Analfabeto/sem instrução	4,5	2,6	1,9	87,8	3,2
Fundamental incompleto	5,8	4,7	2,7	85,8	1,0
Fundamental completo	8,0	5,2	1,9	83,5	1,4
Médio incompleto	9,8	8,7	4,8	75,0	1,7
Médio completo	9,5	8,6	4,8	75,6	1,5
Superior incompleto	22,6	11,0	8,5	57,3	0,6
Superior completo	18,9	17,4	8,5	52,7	2,5
Pós-superior	55,6	5,6	8,3	30,6	-
Porte do município					
Pequeno I (até 20.000 habitantes)	4,2	4,3	4,8	86,4	0,3
Pequeno II (de 20.001 a 50.000 habitantes)	6,5	5,8	1,8	85,8	0,2
Médio (de 50.001 a 100.000 habitantes)	12,8	6,7	3,5	76,8	0,2
Grande (de 100.001 a 900.000 habitantes)	10,4	7,7	3,7	76,3	2,0
Metrópole (mais de 900.000 habitantes)	12,0	9,6	5,8	69,7	2,9
Total	9,3	7,1	4,0	78,3	1,4

Fonte: SIPS/Ipea, 2014.
Elaboração do autor.

IDEIAS GERAIS A RESPEITO DAS INSTITUIÇÕES E DOS EQUIPAMENTOS CULTURAIS

Frederico Augusto Barbosa da Silva¹

1 INTRODUÇÃO

As políticas públicas são constituídas por ideias gerais, padrões de ação normativos, hipóteses práticas relacionadas à viabilidade e à exequibilidade da ação e, por último, mas de forma interdependente, por instrumentos de ação. O conjunto destes elementos produz significações, sentidos que dizem algo a respeito das opções e dinâmicas dessas políticas. Aquela política com desenho conceitual, capacidade de agenciar ações e fazer com que seus instrumentos movimentem as forças da realidade na direção das transformações sociais e culturais é, com efeito, uma política de excelência.

Apresentaremos duas ideias gerais mobilizadas para organizar as políticas culturais e as relacionaremos com a questão dos equipamentos culturais. Estas duas ideias correspondem ao disposicionalismo legitimista e pluralista. Pode-se dizer que as categorias centrais das formas do disposicionalismo traduzem-se nesses dois tipos dominantes de ação pública na área cultural. Uma terceira ideia, a pós-moderna, ocupa-se pouco dos equipamentos, mas, sendo uma vertente importante de ação política, voltaremos a ela brevemente.

2 DISPOSICIONALISMO: LINHAS GERAIS

A partir da concepção de cultura legítima – e de capital cultural –, desdobra-se a ideia de que as instituições culturais funcionam de forma a universalizar o acesso, formando públicos com as disposições e os recursos adequados para fruir e exercitar a cultura. As desigualdades na posse de capitais, especialmente de capital cultural, geram diferentes capacidades para apreciar e exercitar a cultura legítima. As instituições e políticas devem levar a cultura legítima a quem não internalizou seus valores e a quem não desenvolveu as disposições para apreciá-la.

1. Técnico de planejamento e pesquisa na Diretoria de Estudos e Políticas Sociais (Disoc) do Ipea.
E-mail: <frederico.barbosa@ipea.gov.br>.

No pluralismo, as instituições devem levar em consideração a multiplicidade de interesses dos indivíduos. As práticas não dependem apenas da estrutura de capitais, mas também de orientações ideológicas, interesses e ofertas institucionais. As instituições, em vez de ofertantes passivas, devem conhecer seu público e desenvolver estratégias adequadas para ofertar-lhe os bens simbólicos. Ou seja, as instituições devem reconhecer as múltiplas legitimidades, dominantes ou não.

No legitimismo, as instituições escolares são o lugar central para universalizar o gosto pelas coisas da cultura. Língua, técnicas de leitura, de reflexão, de cálculo, aprendizado de métodos de pensamento, vocabulário estruturado para apreciação e percepção estética se constituem em matérias centrais de reflexão. Embora seja impossível reduzir as trajetórias e as socializações individuais às relações e aos contatos com estes elementos oficiais, normativos e formais da cultura dominante, as condições sociais para o acesso universal aos bens culturais mais legitimados da humanidade estariam idealmente presentes nas instituições capazes de desenvolver nos indivíduos os recursos cognitivos e culturais próprios à fruição e à produção daqueles bens legítimos. As belas-letas e as belas-artes oferecem os cânones do bom gosto ou de padrões reconhecidos de legitimidade. O acesso a esses bens deveria refletir a formação de uma cultura legítima ou de públicos capazes de reconhecê-la, cabendo aos mercados e ao poder público o papel de levar aos despossuídos as condições para esse acesso. As instituições de consagração deveriam funcionar de maneira a formar nos públicos as disposições para fruir dos bens legítimos. O legitimismo é uma forma de disposicionalismo marcadamente macrosociológico.

Nos quadros de socialização dos indivíduos por meio dos valores culturais existem níveis de estruturação sociais mais fortes que outros: a família e as relações de trabalho seriam aspectos centrais para essas estruturações. Isso significaria dizer que a socialização primária na família e, depois, secundária na escola relaciona-se intimamente com as estruturações sociais centradas nas relações de produção e distribuição econômica. Assim, as condições materiais de vida e a distribuição econômica seriam fortemente marcantes das estruturas sociais e, portanto, das experiências culturais possíveis e disponíveis. Se estas assertivas estão corretas, família e escola estão acopladas aos processos mais gerais de reprodução das desigualdades de classe (ou econômicas).

Assim, em geral, a presença do Estado cultural se justifica por se contrapor às tendências de distribuições não igualitárias tanto das oportunidades quanto do acesso material aos bens da cultura legítima. Estas distribuições e desigualdades fazem com que todas as análises sejam realizadas na dimensão das estruturações do capital econômico, social e cultural e, por efeito de conjunto, do capital simbólico, da *illusio* que compõe e permite o funcionamento dos campos sociais.

Entretanto, se deslocamos a análise para a escala individual, como propõe o pluralismo, teremos outras possibilidades interpretativas. Os indivíduos são multissocializados, reconhecem a cultura legítima e com ela se relacionam a partir de diferentes investimentos e estratégias, inclusive de distanciamento, ironia e recusa. Seja como for, as formas ou a estrutura dos capitais não explicam os diferentes engajamentos, investimentos, os sentidos ideológicos e os interesses que os indivíduos desenvolvem em relação às práticas culturais. Na verdade, a mudança de escala mostra a presença de uma pluralidade de práticas realizadas por diferentes razões.

A ideia de cultura legítima corresponde ao reconhecimento de múltiplas culturas que são unificadas e hierarquizadas por uma dominante ou hegemônica. O vocabulário legitimista explica a presença das múltiplas culturas e suas relações com a cultura legítima, mas não compreende os indivíduos dissonantes, aqueles cujos comportamentos não se realizam conforme as expectativas e não são guiados pela ideia forte da legitimidade de uma forma particular da cultura. Também explica as determinações e constrangimentos sociais internalizados pelos indivíduos. Indivíduos com maior patrimônio cultural serão aqueles com maior capital econômico e que reconhecem a cultura legítima. Portanto, as práticas culturais podem ser analisadas não somente à luz das macrosociologias legitimistas, das determinações estruturais, das maiores probabilidades estatísticas, na ideia de patrimônio estruturado de capitais unificado pela cultura legítima, na sua distribuição desigual, mas também numa outra escala, mais micro, quando são levadas a sério as trajetórias individuais particulares, a mobilidade social, os espaços múltiplos de socialização que fazem os indivíduos diferentes uns dos outros e, mais que isso, os fazem dissonantes, isto é, dispostos a fazer investimentos em práticas distantes das práticas mais legítimas, com diferentes intensidades, com diferentes motivações. Nenhuma categoria sociológica construída (classe, renda, desigualdade social etc.) explicaria os movimentos e preferências dos indivíduos nos quadros das práticas. Como Frederico Silva e Irmina Walczak² já escreveram:

nem sempre (em todos os espaços e todos os contextos) correspondemos às categorias às quais supostamente pertencemos por portarmos certa renda, escolaridade ou idade. Muitas vezes, apesar de dominarmos o código da legitimidade das práticas, optamos por aquelas menos valorizadas, não reconhecidas, fronteiriças por motivos de companhia no momento da escolha, de situação familiar, de experimentação ou até capricho.

As configurações ideológicas, os interesses e as ofertas institucionais fazem com que os indivíduos se relacionem com a cultura de formas muito diferenciadas.

2. Ver capítulo 6 deste livro.

O papel do Estado no fortalecimento dos processos de formação de “uma cultura da cultura” é central, afinal, o funcionamento dos mercados deixado a si mesmo pode significar o recrudescimento de desigualdades e exclusões e de empobrecimento das condições de desenvolvimento das sociabilidades, das possibilidades de exercício de prazer estético e fruição cultural aberta aos indivíduos.

Portanto, as políticas culturais estariam, por um lado, situadas em relações íntimas e sinérgicas com os processos de universalização ou, simples e diretamente, seriam parte dos processos de reprodução das desigualdades e distinções sociais e, por outro, deveriam oferecer condições para as práticas estruturadas e plurais, mesmo que temporárias e de baixo engajamento reflexivo. Assim, o funcionamento do Estado cultural pode ser interpretado de diferentes maneiras.

- 1) Seria parte dos processos sociais e institucionalizados de produção da violência simbólica: as ideias gerais, produzidas na direção de concepções republicanas de política cultural, conviveriam com a resultante desigualdade nos acessos e distribuições de recursos culturais (ou capacidades). A direção das ideias gerais não corresponde a ações de construção institucional, insuficientes para mudar a situação das desigualdades de acesso.
- 2) Seria parte de políticas cujo ideário republicano e democratizante exige estratégias e ações estruturantes por parte das instituições capazes de formar público e socializá-lo nas formas legítimas de cultura, considerando sua pluralidade, dinamicidade e estruturações fundadas nas relações de violência simbólica.
- 3) Seria parte de processos de uso da cultura como recurso para outros fins e não da institucionalização da cultura como campo. Vários são os objetivos aqui, a exemplo da produção de emprego e renda, mobilização política e coesão social. Neste caso, os incentivos seriam dados à produção de ações mais difusas – produção criativa de indivíduos (artistas), associações, grupos e coletivos culturais –, sem a preocupação de estruturações de espaços onde os públicos fariam a comunicação com a produção simbólica.

Em nome das ideias gerais de direitos culturais, democratização e democracia cultural, podem-se reproduzir as desigualdades e exclusões conforme sugerido no item 1 da enumeração anterior. Entretanto, pode-se dizer que as categorias centrais das formas do disposicionalismo traduzem-se em tipos dominantes de ação pública na área cultural. O quadro 1 sintetiza estes tipos relacionados ao item 2.

QUADRO 1

Tipologia interpretativa e desdobramento em tipos de ação pública

Tipo analítico	Categoria analítica	Interpretação da prática	Tipo de ação pública
Legitimismo (cultura legítima e capital cultural)	Estruturação de disposições orientadas para a distinção ou para medidas de distância de referenciais legítimos.	Intensidade (frequência) das práticas que correspondem à identidade social dos indivíduos e aos sentidos de pertença a grupos (ou campos) sociais específicos.	Escolarização e internalização de disposições duráveis (papel da família e da escola) no processo de formação de públicos e compensação das desigualdades de capital cultural. Políticas culturais e de formação de público baseadas na ideia de pedagogia universalista.
Pluralismo (múltiplas culturas legítimas)	Disposições estruturadas em processos de multissocialização e multideterminação das práticas.	Os praticantes fazem investimentos diferenciados nas práticas, ativam e desativam disposições, de acordo com as situações e contextos.	Contextos múltiplos e acontecimentos que consideram os diversos interesses e motivações dos indivíduos. Políticas culturais que multiplicam as possibilidades de socialização e exposições a bens simbólicos.

Elaboração do autor.

O item 3 exige outro tipo de política. A cultura é recurso para outros fins. Neste caso, o que acontece é que a disputa social por recursos públicos envolve dizer que a cultura tem finalidades que não são culturais no sentido do acesso a bens específicos e de natureza estética ou artística, mas se relacionam com a oferta de recursos materiais na forma de trabalho, salário ou transferências públicas para a produção na área. Aqui a cultura oferece recursos de coesão social. Evidentemente, esta modalidade também diz respeito à ideia de que a cultura tem usos econômicos e políticos, é feita em nome da cidadania e da democracia cultural. Não é necessário nenhum conceito específico de cultura.

Pode-se ver que, a partir da concepção de capital cultural, própria do legitimismo, desdobra-se a ideia de que as instituições funcionam de forma a universalizar o acesso, formando públicos com as disposições adequadas para fruir e exercitar a cultura. Evidentemente, aqui se presume a possibilidade de uma pedagogia universalista e o reconhecimento de bens legítimos pelas instituições. A aposta é que bastaria ofertar o bem cultural de legitimidade indiscutida que o público seria capaz de reconhecê-lo.

No pluralismo, as instituições devem levar em consideração a multiplicidade de interesses dos indivíduos. Estas, em vez de ofertantes passivas, devem conhecer seu público e desenvolver estratégias adequadas para ofertar-lhe os bens simbólicos. Em vez de um Estado cultural passivo, no sentido de que reconhece o que é legítimo e tenta oferecer condições de acesso, nesse caso o Estado é ativo, tentando elaborar ofertas adequadas às ideologias móveis, aos interesses e desejos de sociabilidade dos indivíduos.

Mesmo considerando esses elementos relativamente contraditórios, podemos fazer uma síntese:

- é defensável, a partir do legitimismo, pensar políticas estruturais (institucionalizadas) de formação de públicos, baseadas na ideia de acesso universal. Nesse caso, é necessário pensar redes de equipamentos públicos, na forma de financiamento de equipamentos, processos de fortalecimento institucional e concertação interinstitucional, bem como processos de profissionalização de quadros técnicos;
- a partir do pluralismo, é possível pensar em dotar as instituições de estratégias flexíveis de relacionamento com seus públicos específicos; para isto, são necessárias estratégias de fortalecimento institucional, de concertação, formação de agendas comuns entre instituições e, especialmente, formação de capacidade de entendimento dos públicos específicos; e
- é possível traduzir a política de incentivos a indivíduos, grupos, associações e coletivos culturais dispersos em políticas públicas estruturadas de animação cultural, em que as ideias de circuitos culturais, redes, programação pactuada, ocupação de espaços permitam coordenar as ofertas em espaços institucionais isolados ou de ofertantes interdependentes.

Se for o caso de dizer que as instituições pensam, é possível lembrar que elas podem aprender a pensar a partir da heterogeneidade dos públicos e da heterogeneidade de estratégias para ajustamento de oferta de bens simbólicos aos desejos daqueles. Assim, a atuação estratégica das instituições significa mapear, conhecer, coordenar ações com os públicos e fazer uso criativo do que é oferecido pelos diferentes grupos sociais e artísticos.

3 POLÍTICA PÚBLICA E TIPOS DE ESTADO CULTURAL

A cultura como política setorial encontra na atuação positiva do sistema político (priorização na agenda, recursos financeiros e produção normativa) a sinalização de que é parte socialmente reconhecida e legitimada no quadro das diferentes políticas públicas.

Como conceito central que estrutura essa reflexão sobre política cultural, a concepção de Estado cultural deve ser esclarecida. Ele possui três formas: há um Estado cultural passivo, no sentido de que reconhece o que é legítimo e tenta oferecer condições de acesso; um ativo, tentando elaborar ofertas adequadas às ideologias móveis, aos interesses e desejos de sociabilidade dos indivíduos; e um terceiro, em que a cultura é parte de estratégias de ampliação de recursos sociais globais, sem que se anteponha à parte de valores autonomizados. No quadro 2,

relacionamos os tipos de Estado cultural com as ideias gerais que estruturam políticas culturais e suas respectivas formas de ação.

QUADRO 2
Tipologias da ação pública

Tipo de Estado cultural	Ideia geral	Formas de ação
Estado cultural passivo	Legitimismo	Infraestrutura cultural universalista focada na ideia de levar a cultura legítima aos públicos; o acesso ao bem público depende de políticas e instituições ofertantes e, em geral, especializadas.
Estado cultural ativo	Pluralismo	Instituições culturais focadas no público e nos seus investimentos; o acesso depende de agenciamentos institucionais em relação às possibilidades de ajustamento entre oferta de bens simbólicos e públicos.
Estado pós-moderno	Politização do cotidiano	Politização do cotidiano e ativismo cultural.

Elaboração do autor.

Nos primeiros dois tipos, o papel das ações e instituições públicas especializadas é central. Em casos em que os mercados e as associações civis proveem as sociedades de bens culturais, o poder público regula e normatiza as condições de realização das atividades. No terceiro, a centralidade da ação cultural desloca-se para a sociedade, que emerge como elemento central de um novo paradigma de política, em que a ação autônoma é dinamizadora de coletivos, circuitos e redes culturais, sem pressupor uma legitimidade dominante.

Alguns atores afirmam que esse novo paradigma orienta um conjunto de ações e posições emancipadoras e potencialmente capazes de transformar o Estado; para outros, esta é uma forma contemporânea da desresponsabilização do Estado, geradora de conjuntos de ações móveis, flexíveis, pontuais e fragmentadas e que, mesmo assim, são reconhecidamente transformadoras da vida de indivíduos, grupos e coletivos. Uma última posição vê na participação da sociedade e no reconhecimento público uma terceira via – a ação é aquela possível em determinado contexto de fragilidade estatal e pode vir a fortalecer laços sociais horizontais e mesmo o próprio ator Estado.

No Estado cultural passivo se pressupõe a existência de padrões normativos que definem o que seria legítimo. Ao Estado caberia então criar condições para que todos tivessem acesso à cultura reconhecida, afinal, a qualidade e a estética desse bem impõem-se à percepção e ao “bom gosto”. As condições de acesso se relacionariam com a estrutura dos capitais possuídos, entre eles, o cultural, mesmo sendo associado ao econômico e às posições sociais e redes às quais os indivíduos se ligam.

No pluralismo, ao invés de um Estado cultural passivo, tem-se um ativo, que elabora ofertas adequadas às ideologias móveis, aos interesses e desejos de sociabilidade dos indivíduos.

O Estado cultural pós-moderno exige outro tipo de política. Refere-se a tudo que pode ser realizado em nome do reconhecimento dos atores sociais como sujeitos

de direito e cidadãos. Nesta última vertente, a cultura oferece recursos de coesão social, sejam eles mais ligados ao mercado, ao Estado ou à sociedade civil. Evidentemente, essa terceira modalidade, composta de posições contraditórias entre si, se associa aos possíveis usos econômicos e políticos da cultura, em nome da inclusão social, do reconhecimento de múltiplas identidades e da democracia cultural. Aqui é possível a crítica do legitimismo, da cultura voltada aos mercados e à homogeneização cultural. Também é possível recusar a cultura burocrática e “bancária” produzida pelas instituições, em nome da cultura viva da sociedade civil e do povo. Talvez este seja o sentido mais forte da ideia de recusa da questão do equipamento como parte das políticas culturais.

Não tomemos as três formas de Estado como polos semânticos absolutamente opostos ou opções ideológicas excludentes em relação aos sentidos a serem dados aos equipamentos culturais. Por exemplo, é razoável pensar que todos os municípios devem ter uma biblioteca, pelo menos? Em termos típicos, a resposta do Estado passivo seria que sim. Sem reduzir a importância da presença dos equipamentos, cabe perguntar se não seria mais interessante, em muitos casos, a presença de um que estimulasse a leitura em composição com outros tipos de atividade. Além disso, garantir a presença do equipamento não é suficiente. É preciso assegurar recursos (financeiros, humanos etc.) para seu funcionamento e conceber modelos de gestão. Modelos de governança de equipamentos culturais que envolvem a sociedade civil têm se mostrado bastante promissores. O universalismo da presença de equipamentos multifuncionais, somado às características do Estado cultural pós-moderno, seria um exemplo de combinação possível entre as três concepções, potente do ponto de vista da política cultural, isto é, universalismo, foco nos públicos e no ativismo da sociedade. Os equipamentos seriam híbridos, referenciados em todo o território, seriam múltiplos na capacidade de ofertar, ativos no relacionamento com os públicos e interdependentes em relação às iniciativas da sociedade civil.

4 INFRAESTRUTURA DE EQUIPAMENTOS: AS CINCO FORMAS DE EQUIPAMENTOS CULTURAIS

Como já se viu, para o Estado cultural, as instituições se referem a maneiras coletivas de pensar e agir, a modos de fazer, saber e até mesmo de viver, que se organizam em paradigmas. Estes podem ser apreendidos nas normas morais e jurídicas, mas igualmente nos sistemas do pensamento, das artes, nos religiosos, no político, no econômico, na culinária, nas festas, nas celebrações, nas cerimônias cívicas e particulares, nos lazeres, na organização do tempo etc.

Os modos de pensar e agir são instituídos, estabelecidos; com as instituições nos relacionamos de maneira mais ou menos intensa, mais ou menos contínua, de forma mais ou menos engajada. Ou seja, a internalização de crenças, de valores e da importância de se ter acesso a certos bens e práticas guarda conteúdos criativos, formativos e reflexivos, que enriquecem as formas de vida e dependem de longos

processos de socialização ou relação com as ofertas institucionais. Em contrapartida, as instituições têm diferentes padrões de ação e relacionamento com os coletivos culturais, a depender dos domínios de práticas e formas sociais a eles relacionadas.

4.1 Instituições especializadas, espaços públicos abertos (a rua e a praça), grupos, materiais e instrumentos tecnológicos e equipamentos domésticos

Os equipamentos culturais se referem tanto a edificações ligadas a determinadas práticas (bibliotecas, pinacotecas, museus, galerias, cinematecas, videotecas, hemerotecas, arquivos, auditórios, salas de espetáculos, teatros, salas de cinema, patrimônio históricos etc.)³ quanto aos grupos abrigados nelas. Também se incluem nessa designação os instrumentos que tornam operacionais as ações culturais (livros, pinturas, molduras, filmes, câmeras, refletores, projetores, tintas, pincéis etc.) (Coelho, 1999, p. 165-166). Os espaços públicos abertos (praças e parques) também podem funcionar como equipamentos, assim como os novos recursos tecnológicos, pois neles se desenvolvem atividades culturais ou, ainda, por meio deles são consumidos bens simbólicos (televisão, rádio, computador, internet, celular etc.).

As instituições culturais especializadas têm uma tendência a orientar-se no sentido de levar a cultura àqueles que dela, julga-se, mais precisam. A especialização pressupõe fortes justificativas a respeito da legitimidade da cultura objetivada e em torno de como e quais atividades as instituições devem organizar. Um rápido exame daquelas listadas anteriormente evidencia esta característica monofuncional dessas instituições.⁴

Os centros culturais podem ser mais ou menos relacionados com a cultura em sentido legitimista. Em muitos casos, a sua atuação implica reforço intencional de ações culturais locais, propondo que elas se relacionem de maneira criativa com respeito à cultura legítima, à indústria da área e a outros modos dominantes de cultura, fortalecendo e valorizando assim as diferentes modalidades, formas e interesses sociais alternativos em relação ao próprio fazer cultural, sem deixar, então, de propor ações de transformação e enriquecimento das culturas locais. Assim, as atividades dos centros são transformadoras ao mobilizar processos de aprendizado e pedagogias racionais.

O centro cultural como parte de políticas públicas pode ser relacionado ao papel ou à função mais geral de oferta de condições de produção, acesso e difusão de bens culturais, sem restrições a formas mais ou menos legítimas de arte e cultura. Pode, inclusive, ser multiespecializado, isto é, dispor de recursos para diversas práticas e para o acesso a diferentes equipamentos de produção na área. Bibliotecas, pinacotecas, museus

3. Reservaremos aos centros culturais um sentido que será explicitado adiante, mesmo sabendo que se referem a instituições que, embora diversas, têm sentidos históricos específicos.

4. As instituições especializadas têm se reorientado para serem lugares de criatividade, reflexão, informação e formação. As bibliotecas, cinematecas, museus etc. se aproximaram da ideia de que podem e devem funcionar de maneira mais próxima possível dos seus públicos e com pedagogias específicas, que não apenas levem ao atendimento dos desejos e interesses do público, mas que o formem de maneira ativa e relativamente propositiva.

etc. poderiam funcionar como centros culturais. Galerias, teatros, videotecas, arquivos etc. podem ser partes mais ou menos interdependentes daqueles ou de complexos culturais.⁵

Retenhamos alguns elementos da função dos centros culturais: são equipamentos pluriculturais e multifuncionais, que permitem o acesso a uma pedagogia pluralista, isto é, ao exercício de modos de arte e sociabilidade comunitárias. Podem ou não ter acervo e se relacionar com todas as modalidades de produção simbólica (leitura, artes vivas, audiovisual, memória social etc.), portanto, com todas as formas das atividades de arte e cultura.

São lugares de criação, informação, reflexão e debate. Ali se podem acessar livros, músicas, instrumentos de produção e criação. Assim, o mais importante de tudo é que são espaços onde são desenvolvidas estratégias de formação de públicos em direções que dependerão não apenas do que se considera legítimo, mas também das dinâmicas, das ideologias e dos interesses do próprio público. De instituições passivas e monolegitimistas, passa-se ao ativismo e pluralismo.

QUADRO 3
Tipologias de Estado cultural

Tipo de Estado cultural	Relação com as ações culturais	Relação com o território	Formas institucionais
Estado cultural passivo	Instituições universalistas especializadas.	Instituições com atuação abrangente, com adscrição de populações.	Instituições públicas especializadas para a produção e distribuição de bens culturais públicos e de forte legitimidade. Instituições públicas, mercados e regulação pública para as mídias e comunicações.
Estado cultural ativo	Instituições universalistas ajustadas às necessidades dos diferentes públicos e situações culturais.	Hierarquização de estratégias, diferentes formas de uso e articulação entre instituições e oferta flexível de serviços e bens simbólicos.	Misto de ações universalistas e focalizadas. Instituições multifuncionais. Instituições com atuação estratégica em função do reconhecimento de múltiplas legitimidades e da pluralidade de interesses dos públicos.
Estado cultural pós-moderno	Instituições locais, autônomas, flexíveis, móveis e fragilmente articuladas com instituições universalistas.	Cartografias locais e subjetivas.	Associativismo cultural.

Elaboração do autor.

5. Coelho (1999) distingue espaço cultural, centro cultural e casas de cultura. Os espaços culturais seriam mantidos pela iniciativa privada. Já o centro cultural, pelos poderes públicos, em geral uma instituição de porte maior, com acervos e equipamentos permanentes, "voltada para um conjunto de atividades que se desenvolvem sincronicamente e oferecem alternativas variadas para seus frequentadores, de modo perene e organizado" (Coelho, 1999, p. 168). As casas de cultura podem ser consideradas centros de pequeno porte, localizadas nas periferias, com poucos equipamentos e acervo reduzido, voltadas para atividades formativas e reflexivas e ligadas às ações culturais locais. Ligam-se às funções de convivência sociocultural e produção cultural comunitária (Coelho, 1999, p. 168).

4.2 As estratégias de concertação no uso de recursos institucionais na cultura: sinergias e potencialidades

Nesta subsecção, fazemos uma síntese das possibilidades de planificação, concertação e uso de instrumentos de atuação conjunta entre poder público e sociedade civil.

- 1) A primeira forma pode ser chamada de estratégia de ocupação. Trata-se de uma espécie de contrato de concessão de espaços, por meio do qual estes são cedidos para que os grupos desenvolvam projetos que atendam a critérios (quantidade e tipo de espetáculos, datas, períodos de ocupação) fixados na parceria.
- 2) A segunda forma é a estratégia de criação, na qual o poder público estimula grupos para a valorização e o reconhecimento na perspectiva de excelência técnica, originalidade de apresentação, adequação às exigências e aos valores do campo cultural. Fazem parte desse tipo de estratégia os estímulos às obras literárias, às composições, às exposições de artes visuais, aos trabalhos acadêmicos, aos eventos da arte popular etc.
- 3) Outro tipo de estratégia é conhecido como formação de circuitos. Ocorre quando as ações não se esgotam nos incentivos a produções, sendo necessário que os grupos ofereçam contraprestações, como apresentação gratuita ao público, intercâmbio inter-regional de projetos, realização de trajeto de apresentação, entre outras. Em geral, é nesse tipo de estratégia que podemos ver a política cultural baseada em lógica de circuito.
- 4) A estratégia de formação tem por objetivo a realização de eventos, pesquisas e iniciativas que visem à formação do artista, de agentes culturais e públicos. Em geral, trata-se de projetos que pretendem realizar seminários, oficinas, mostras, cursos que se direcionem ao próprio campo cultural.
- 5) A estratégia das redes é a forma de estimular as trocas simbólicas e o intercâmbio entre agentes culturais, tendo evidentemente conteúdos de formação.
- 6) A estratégia de circulação visa à comunicação entre obras, eventos e pessoas e públicos, mas sem a ideia de incentivos específicos à produção.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O funcionamento efetivo da cultura se dá no território, nos diversos contextos locais em que se desenvolvem as ações concretas de política e se situam os equipamentos, as instituições etc. Central no debate que propomos, os equipamentos culturais tornam possível e podem dinamizar a criação de circuitos e o acesso a práticas culturais, e oferecem ocasião para as sociabilidades, sejam relacionadas à cultura culta ou aos mais simples momentos de encontro.

As instituições culturais podem atuar de forma a maximizar os efeitos simbólicos da produção e dos serviços culturais oferecidos, mas, igualmente, podem atuar no sentido de uso racional dos recursos escassos. Mais do que projetar culturalmente a cidade, com a presença de equipamentos-padrão, é necessário definir um conjunto de princípios e objetivos, prioridades e critérios de atuação.

As várias instituições culturais especializadas têm potencialidades de funcionamento como esfera pública contemporânea, característica à qual estamos ligando o centro cultural. As políticas públicas culturais brasileiras têm um baixo nível de institucionalização. Os equipamentos, em grande parte dos municípios brasileiros, são inexistentes e, quando estão presentes, funcionam ao modo da precariedade dos recursos materiais e da gestão. Evidentemente, estes argumentos não são fortes para afirmar a desnecessidade de instituições ligadas ao “livro e leitura”, à “memória” e à “criatividade artística”.

Entretanto, é possível afirmar a necessidade de existência de espaços de atividades capazes de oferecer serviços de forma sistemática e coerente. É interessante constatar a presença de grupos de cultura popular, música (canto coral e religioso, bandas e orquestras, por exemplo), teatro, artesanato, dança, teatro de mamulengos, entre tantos outros, por todo o território nacional. As políticas culturais envolvem planificação, concertação e interdependências entre poder público e sociedade civil, tanto quanto envolvem a avaliação de atividades e de resultados.

Dessa maneira, é necessário avaliar o que é relevante em cada localidade em termos das características e necessidades locais e o que é necessário em termos universais. A princípio, seria possível indicar que todos os municípios deveriam ter pelo menos uma biblioteca (o letramento por meio da leitura de livros é um valor caro e central), instituições de memória (algo próximo a museus sociais, que são espaços de lembrança e esquecimento dos processos sociais e culturais locais) e centro cultural (como já vimos, em diferentes modalidades, mas com a característica de serem espaços públicos culturalmente plurais e de funcionalidade múltipla).

No entanto, não é suficiente a existência de instituições especializadas: elas devem fazer sentido para a população e ter relações com as necessidades da sociedade civil e dos grupos. Também há uma lógica de mercado e outra de atuação do poder público que devem ser consideradas. Diríamos que é necessária uma diversificação da oferta e uma atitude mais ativa do Estado e da sociedade civil em relação às instituições culturais. A animação cultural poderia ser realizada sistematicamente por centros culturais, museus e bibliotecas, mas, para tal, seriam necessárias estruturas institucionais, formação dos profissionais e gestores, bem como a adoção de estruturas adequadas. Na presença de recursos de gestão, pode-se fazer com que as instituições atuem de forma sinérgica.

Para fazer uma síntese, uma primeira possibilidade é pensar na função ativa, culturalmente plural e múltipla dos centros culturais como eixo. Depois, é possível imaginar que os equipamentos locais sejam capazes de atuar na forma de animação cultural, ou seja, instituições tradicionais como as bibliotecas poderiam atuar de maneira criativa nas suas relações com as sociedades locais. Por último, as instituições culturais de memória deveriam ter papel fundamental no reconhecimento, registro e difusão da memória viva dos grupos e das sociedades locais. Para finalizar, é premente lembrar que qualquer linha estratégica de atuação dessas instituições pressupõe que a cultura ocupe um lugar menos secundário no caso das políticas públicas.

REFERÊNCIAS

COELHO, T. **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo: FAPESP; Iluminuras, 1999.

SILVA, F. A. B. da; WALCZAK, I. A. **Práticas culturais dos brasileiros: o caso do cinema**. [s.l.]: Ipea; Ministério da Cultura, 2015. (Circulação restrita).

METODOLOGIA

Fabio Schiavinatto¹

1 INTRODUÇÃO

Os dados que possibilitaram a elaboração deste livro advieram de uma pesquisa primária realizada pelo Ipea no âmbito do projeto denominado Sistema de Indicadores de Percepção Social (SIPS).

O SIPS foi pensado em 2010 como uma iniciativa inovadora para o Ipea, que consistiu no planejamento e na execução de pesquisas primárias pelo próprio instituto com o objetivo de constituir bases de dados e, consequentemente, estudos sobre políticas públicas implementadas pelo governo federal.

Tradicionalmente, o Ipea sempre utilizou como insumo principal para o desenvolvimento dos seus estudos dados produzidos por outros órgãos governamentais e até mesmo por corporações privadas. A ideia do SIPS era gerar informações em uma dimensão diferente e de forma complementar, dando ênfase à aferição da efetividade destas políticas ou programas sociais a partir do conhecimento da percepção da população, direta ou indiretamente impactada.

O foco do projeto – a avaliação da efetividade das iniciativas governamentais na área social a partir da subjetividade da percepção das pessoas – se somaria à objetividade dos dados já conhecidos e disponibilizados em bases constituídas por registros administrativos e nas séries históricas construídas pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).

O SIPS, ao longo do tempo, realizou três edições – 2010, 2011 e 2012-2013. Nelas pesquisou-se um amplo leque de temas (alguns, inclusive, em mais de uma edição), que totalizaram trinta ondas de coleta e análises, as quais abarcaram as áreas de cultura (2010 e 2012), defesa nacional (2011), democracia, valores e estrutura social (2011), educação (2010 e 2011), igualdade de gênero (2010 e 2012), habitação (2012), imigração (2012), inclusão financeira (2010 e 2013), justiça (2010), mobilidade urbana (2010 e 2012), pobreza (2011), qualidade de vida (2012), saúde (2010), segurança pública (2010 e 2011), trabalho e renda (2010 e 2011) e vitimização (2012).

1. Técnico de planejamento e pesquisa na Assessoria de Planejamento e Articulação Institucional de Projetos e Pesquisa (Aspla) do Ipea. E-mail: <fabio.schiavinatto@ipea.gov.br>.

O estudo específico apresentado neste livro teve sua fase de coleta de dados compreendida entre o período de 1º a 31 de outubro de 2013, totalizando 3.810 domicílios espalhados pelas cinco Grandes Regiões do país, conforme as definições metodológicas e o desenho amostral detalhados neste apêndice.

A consulta seguiu rigorosamente os padrões adotados pelo SIPS, ou seja, ela mantém sua característica de quantitativa do tipo *survey*, aplicada presencialmente em domicílios de todas as Unidades da Federação (UFs). No tocante à sua execução, a pesquisa elegeu a forma de coleta eletrônica, com a utilização de *personal digital assistants* (assistentes pessoais digitais – PDAs), os *tablets* e *smartphones*, com o intuito de garantir a integridade dos dados por meio da eliminação de etapas de manuseamento desses dados por pessoas.

Ainda para preservar a integridade das informações, o Ipea determinou ao prestador do serviço de coleta de dados que os formulários fossem transmitidos individual e instantaneamente ao servidor de arquivos instalado na sede da empresa e retransmitidos em tempo real para o servidor do instituto, inclusive com a captura da localização espacial (georreferenciamento de latitude e longitude).

Além da questão da integridade, essa solução propiciou mais agilidade e segurança à análise dos resultados, que pode ser feita preliminarmente a qualquer tempo da execução e imediatamente após a sua conclusão.

O Ipea também exigiu do prestador o fornecimento de um sistema eletrônico que permitisse o acompanhamento em tempo real da evolução da execução do trabalho de campo. Esta medida assegurou ao instituto plenas condições de monitoramento e fiscalização da pesquisa, o que possibilitou a verificação das coordenadas georreferenciadas dos domicílios sorteados para as entrevistas – com erro máximo de 50 m – e a edição dos questionários respondidos para a verificação de autenticidade.

Essas inovações, além de protegerem a integridade dos dados e aperfeiçoarem o seu tratamento e transmissão, também trouxeram mais racionalidade e conseqüente redução dos custos de fiscalização, graças à eliminação da necessidade de mobilização de pessoal para campo, a fim de realizar as exigidas comprovações de autenticidade das entrevistas.

2 DEFINIÇÃO, REPRESENTATIVIDADE, MARGEM DE ERRO E NÍVEL DE CONFIANÇA DA AMOSTRA

A técnica amostral utilizada é conhecida como amostragem probabilística. A amostra definida pelo Ipea teve representatividade estatística para o Brasil e para as Grandes Regiões, com uma margem de erro de 5% e um nível de confiança de 95%.

Os formulários foram compostos por treze questões de identificação socioeconômica e demográfica dos entrevistados e por 27 elaboradas especificamente sobre o tema da cultura em seus diversos aspectos.

As entrevistas foram presenciais e realizadas nos domicílios das famílias, estando habilitado a respondê-las qualquer membro da família com idade igual ou superior a 18 anos e residente permanente do domicílio.

O tamanho da amostra, também definido pelo Ipea, foi de 3.810 entrevistas, distribuídas proporcionalmente pelas Grandes Regiões, segundo a população brasileira apurada pelo *Censo Demográfico 2010* do IBGE. Ainda consideraram-se a proporcionalidade populacional das UFs e o porte dos municípios, classificados de acordo com o quadro A.1.

QUADRO A.1
Classificação por tamanho de município

	Grande	Médio	Pequeno
Tamanho da população	Acima de 100 mil	Entre 20 mil e 100 mil	Abaixo de 20 mil

Elaboração do autor.

A definição da amostra foi estabelecida pelos passos descritos a seguir.

- 1) Incluíram-se todas as capitais e alguns dos principais municípios autorrepresentativos, denominados municípios-polo e indicados pelo Ipea.
- 2) O sorteio dos demais municípios ocorreu de maneira a compor os totais de municípios definidos para cada Grande Região, observando-se critérios de tamanho.
- 3) A escolha destes municípios teve como regra estarem a um raio de 120 km de distância, em linha reta, dos municípios-polo, assegurado que:
 - a) em cada Grande Região, a distribuição do número de pessoas por UF do respectivo tema na amostra fosse proporcional à do número total de pessoas por UF no mesmo tema; e
 - b) dentro de cada UF, a distribuição do número de pessoas por município do respectivo tema na amostra fosse proporcional à do número total de pessoas por município no mesmo tema.
- 4) A amostra dos domicílios foi representativa do total de pessoas, do Brasil e das Grandes Regiões, de acordo com os estratos de importante variabilidade dentro do respectivo tema.

Foram conceituados como municípios-polo aqueles que possuíam à época aeroportos atendidos por linhas regulares de voos comerciais, identificados pelo Ipea. A aplicação deste conceito visou à melhoria da relação custo-benefício na etapa de execução dos trabalhos de campo. Segundo os cálculos, este desenho compreendia 84% do universo da população brasileira.

Os municípios-polo que integraram a amostra, além das capitais das UFs, foram:

- na região Norte: Marabá (Pará), Cruzeiro do Sul (Acre) e Coari (Amazonas);
- na região Nordeste: Ilhéus (Bahia), Barreiras (Bahia), Vitória da Conquista (Bahia), Caruaru (Pernambuco), Petrolina (Pernambuco), Campina Grande (Paraíba), Mossoró (Rio Grande do Norte), Juazeiro do Norte (Ceará) e Imperatriz (Maranhão);
- na região Centro-Oeste: Rio Verde (Goiás) e Corumbá (Mato Grosso);
- na região Sudeste: Macaé (Rio de Janeiro), Campos dos Goytacazes (Rio de Janeiro), Governador Valadares (Minas Gerais), Montes Claros (Minas Gerais), Juiz de Fora (Minas Gerais), Uberlândia (Minas Gerais), São José dos Campos (São Paulo), Guarulhos (São Paulo), Ribeirão Preto (São Paulo), Campinas (São Paulo), São José do Rio Preto (São Paulo), Bauru (São Paulo), Presidente Prudente (São Paulo) e Marília (São Paulo); e
- na região Sul: Cascavel (Paraná), Foz do Iguaçu (Paraná), Londrina (Paraná), Criciúma (Santa Catarina), Joinville (Santa Catarina), Chapecó (Santa Catarina), Caxias do Sul (Santa Catarina), Pelotas (Santa Catarina), Passo Fundo (Santa Catarina), Santa Maria (Santa Catarina), Santo Ângelo (Santa Catarina) e Uruguaiana (Santa Catarina).

A tabela A.1 mostra a distribuição dos municípios pelas cinco Grandes Regiões do país, por tamanho.

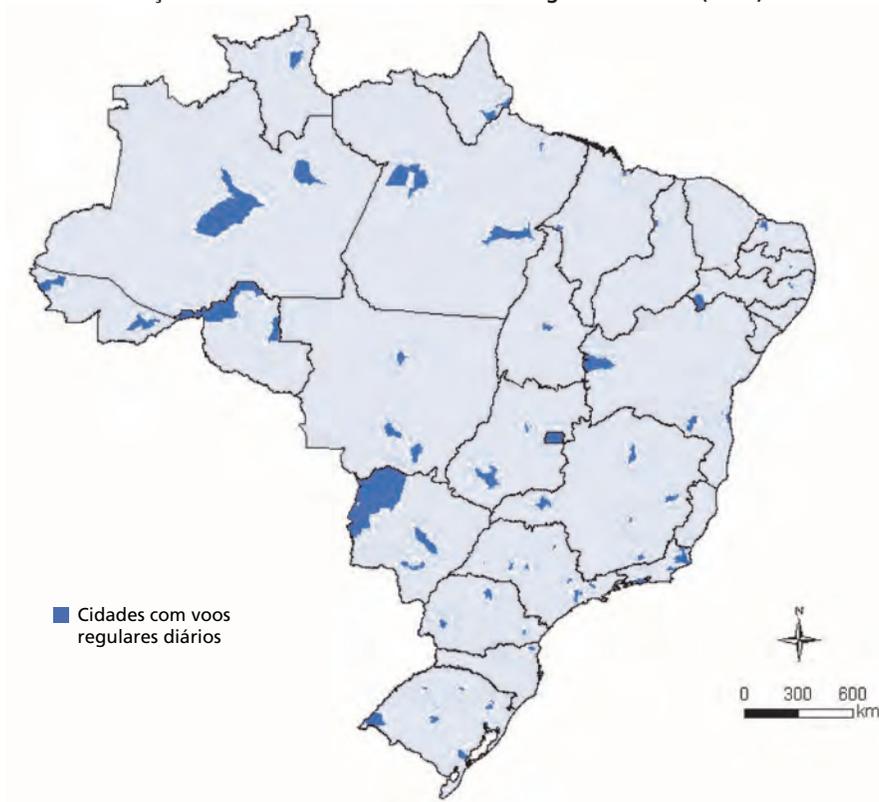
TABELA A.1
Distribuição dos municípios por Grandes Regiões e tamanho

Região/município	Porte grande	Porte médio	Porte pequeno	Total
Norte	8	7	4	19
Nordeste	18	27	17	62
Centro-Oeste	6	5	4	15
Sudeste	44	23	14	81
Sul	15	11	9	35
Total	91	73	48	212

Elaboração do autor.

O mapa A.1 ilustra a distribuição espacial dos municípios-polo integrantes da amostra, conforme as definições do Ipea.

MAPA A.1
Distribuição das cidades brasileiras com voos regulares diários (2010)



Elaboração do autor.

3 DESENHO AMOSTRAL

TABELA A.2
Desenho amostral da região Norte

Região Norte – município de pequeno porte					
UF	Município	População	Número de pontos	Número de entrevistas	Número do setor censitário
Amazonas	Manaquiri	19.164	1	15	1
Rondônia	Colorado do Oeste	17.644	1	15	1
Pará	São Caetano de Odivelas	16.179	1	15	1
Roraima	Cantá	11.119	1	15	1
Total		-	4	60	4

(Continua)

(Continuação)

Região Norte – município de médio porte					
UF	Município	População	Número de pontos	Número de entrevistas	Número do setor censitário
Pará	Paragominas	90.819	1	15	1
Pará	Barcarena	84.560	1	15	1
Tocantins	Porto Nacional	45.289	1	15	1
Tocantins	Paraíso do Tocantins	40.290	1	15	1
Acre	Sena Madureira	40.000	1	15	1
Amazonas	Presidente Figueiredo	24.360	1	15	1
Amazonas	Careiro da Várzea	23.023	1	15	1
Total		-	7	105	7
Região Norte – município de grande porte					
UF	Município	População	Número de pontos	Número de entrevistas	Número do setor censitário
Amazonas	Manaus	1.646.602	2	30	2
Pará	Belém	1.408.847	1	15	1
Rondônia	Porto Velho	369.345	1	15	1
Amapá	Macapá	344.153	1	15	1
Acre	Rio Branco	290.639	1	15	1
Roraima	Boa Vista	249.853	1	15	1
Pará	Marabá ¹	224.014	1	15	1
Tocantins	Palmas	178.386	1	15	1
Total		-	9	135	9

Elaboração do autor.

Nota: ¹ Município representante das condições econômico-sociais da região.

TABELA A.3
Desenho amostral da região Nordeste

Região Nordeste – município de pequeno porte					
UF	Município	População	Número de pontos	Número de entrevistas	Número do setor censitário
Sergipe	Caira	18.965	1	15	1
Sergipe	Campo do Brito	16.122	1	15	1
Ceará	Acarape	14.658	1	15	1
Pernambuco	Lagoa do Carro	14.380	1	15	1
Bahia	Itaeté	14.154	1	15	1
Alagoas	Passo de Camaragibe	13.826	1	15	1
Maranhão	Mirinzal	13.786	1	15	1
Bahia	Baianópolis	13.437	1	15	1
Bahia	Candiba	12.352	1	15	1
Rio Grande do Norte	Poço Branco	12.288	1	15	1

(Continua)

(Continuação)

Região Nordeste – município de pequeno porte					
UF	Município	População	Número de pontos	Número de entrevistas	Número do setor censitário
Ceará	Mulungu	10.975	1	15	1
Paraíba	São Mamede	10.300	1	15	1
Pernambuco	Cedro	10.240	1	15	1
Alagoas	Jacuípe	10.200	1	15	1
Paraíba	Santa Inês	10.100	1	15	1
Maranhão	Benedito Leite	10.000	1	15	1
Piauí	Santa Cruz do Piauí	9.980	1	15	1
Total		-	17	255	17
Região Nordeste – município de médio porte					
UF	Município	População	Número de pontos	Número de entrevistas	Número do setor censitário
Pernambuco	Abreu e Lima	92.217	1	15	1
Maranhão	Barra do Corda	78.718	1	15	1
Rio Grande do Norte	São Gonçalo do Amarante	77.363	1	15	1
Ceará	Crateús	72.386	1	15	1
Alagoas	Palmeira dos Índios	70.151	1	15	1
Ceará	Iço	63.262	1	15	1
Bahia	Brumado	62.381	1	15	1
Bahia	Ipirá	60.043	1	15	1
Pernambuco	Escada	59.850	1	15	1
Alagoas	São Miguel dos Campos	51.473	1	15	1
Pernambuco	Barreiros	41.748	1	15	1
Bahia	Remanso	38.004	1	15	1
Ceará	Amontada	37.513	1	15	1
Sergipe	Simão Dias	37.145	1	15	1
Piauí	José de Freitas	35.164	1	15	1
Maranhão	Parnarama	34.912	1	15	1
Maranhão	Cururupu	34.018	1	15	1
Piauí	Miguel Alves	32.178	1	15	1
Paraíba	Monteiro	29.980	1	15	1
Paraíba	São Bento	29.196	1	15	1
Bahia	Carinhanha	28.879	1	15	1
Sergipe	Capela	27.913	1	15	1
Bahia	Iguaí	27.849	1	15	1
Pernambuco	Ibimirim	27.261	1	15	1
Alagoas	Pão de Açúcar	23.855	1	15	1
Rio Grande do Norte	Goianinha	20.347	1	15	1
Total		-	26	390	26

(Continua)

(Continuação)

Região Nordeste – município de grande porte					
UF	Município	População	Número de pontos	Número de entrevistas	Número do setor censitário
Bahia	Salvador	2.892.625	4	60	4
Ceará	Fortaleza	2.431.415	4	60	4
Pernambuco	Recife	1.533.580	2	30	2
Maranhão	São Luís	957.515	2	30	2
Alagoas	Maceió	896.965	1	15	1
Piauí	Teresina	779.939	2	30	2
Rio Grande do Norte	Natal	774.230	1	15	1
Paraíba	João Pessoa	674.762	1	15	1
Pernambuco	Jaboatão dos Guararapes	665.387	1	15	1
Sergipe	Aracaju	520.303	1	15	1
Pernambuco	Campina Grande ¹	371.060	1	15	1
Pernambuco	Petrolina ¹	293.962	1	15	1
Ceará	Caruaru	289.086	1	15	1
Ceará	Juazeiro do Norte ¹	249.939	1	15	1
Ceará	Maracanaú	197.301	1	15	1
Ceará	Sobral	176.895	1	15	1
Rio Grande do Norte	Parnamirim	172.751	1	15	1
Bahia	Lauro de Freitas	144.492	1	15	1
Maranhão	Codó	110.574	1	15	1
Total		-	28	420	28

Elaboração do autor.

Nota: ¹ Municípios representantes das condições econômico-sociais da região.

TABELA A.4
Desenho amostral da região Sudeste

Região Sudeste – município de pequeno porte					
UF	Município	População	Número de pontos	Número de entrevistas	Número do setor censitário
Rio de Janeiro	Contagalo	19.799	1	15	1
Minas Gerais	Rio Pomba	16.709	1	15	1
São Paulo	Castilho	15.410	1	15	1
Minas Gerais	Itaú de Minas	14.551	1	15	1
Espírito Santo	Santa Leopoldina	12.349	1	15	1
Rio de Janeiro	Quatis	12.031	1	15	1
Minas Gerais	Lagoa Dourada	11.792	1	15	1
Minas Gerais	Chiador	11.580	1	15	1

(Continua)

(Continuação)

Região Sudeste – município de pequeno porte					
UF	Município	População	Número de pontos	Número de entrevistas	Número do setor censitário
Espírito Santo	Iconha	11.496	1	15	1
Rio de Janeiro	Areal	11.009	1	15	1
Minas Gerais	Vargem Grande do Rio Pardo	10.900	1	15	1
Minas Gerais	Lagoa Grande	10.000	1	15	1
São Paulo	Sarutaíá	9.700	1	15	1
Total		-	13	195	13
Região Sudeste – município de médio porte					
UF	Município	População	Número de pontos	Número de entrevistas	Número do setor censitário
Espírito Santo	São Mateus	96.390	1	15	1
Minas Gerais	Ituiutaba	92.727	1	15	1
Minas Gerais	Patrocínio	81.589	1	15	1
São Paulo	Caçapava	80.458	1	15	1
Rio de Janeiro	Rio das Ostras	74.750	1	15	1
Minas Gerais	Cataguases	67.384	1	15	1
Rio de Janeiro	Saquarema	62.174	1	15	1
São Paulo	Andradina	54.753	1	15	1
São Paulo	Batatais	53.525	1	15	1
Rio de Janeiro	Cachoeiras de Macacu	53.037	1	15	1
Minas Gerais	Itabirito	41.522	1	15	1
São Paulo	Pederneiras	40.270	1	15	1
Espírito Santo	Barra de São Francisco	39.627	1	15	1
Rio de Janeiro	Paraíba do Sul	39.257	1	15	1
São Paulo	Bertioga	39.091	1	15	1
Minas Gerais	Salinas	37.370	1	15	1
Minas Gerais	Igarapé	31.135	1	15	1
São Paulo	Américo Brasiliense	31.005	1	15	1
São Paulo	Oswaldo Cruz	30.150	1	15	1
Rio de Janeiro	Mangaratiba	29.253	1	15	1
Minas Gerais	Buritizinho	26.133	1	15	1
Minas Gerais	Inhapim	24.289	1	15	1
Total		-	22	330	22

(Continua)

(Continuação)

Região Sudeste – município de grande porte					
UF	Município	População	Número de pontos	Número de entrevistas	Número do setor censitário
São Paulo	São Paulo	10.886.518	15	225	15
Rio de Janeiro	Rio de Janeiro	6.093.472	9	135	9
Minas Gerais	Belo Horizonte	2.412.937	3	45	3
São Paulo	Campinas ¹	1.039.297	2	30	2
Rio de Janeiro	Duque de Caxias	842.686	1	15	1
São Paulo	São Bernardo do Campo	781.390	1	15	1
São Paulo	Osasco	701.012	1	15	1
São Paulo	Santo André	667.891	1	15	1
Minas Gerais	Contagem	608.650	1	15	1
São Paulo	São José dos Campos ¹	594.948	1	15	1
São Paulo	Sorocaba	559.157	1	15	1
São Paulo	Ribeirão Preto ¹	547.417	1	15	1
Minas Gerais	Juiz de Fora ¹	513.348	1	15	1
Rio de Janeiro	Niterói	474.002	2	30	2
Rio de Janeiro	São João de Meriti	464.282	1	15	1
Rio de Janeiro	Campos dos Goytacazes ¹	463.731	1	15	1
São Paulo	Santos	418.288	1	15	1
São Paulo	São José do Rio Preto ¹	408.253	1	15	1
Espírito Santo	Vila Velha	398.068	1	15	1
São Paulo	Diadema	386.779	1	15	1
Espírito Santo	Serra	385.370	1	15	1
São Paulo	Piracicaba	358.108	1	15	1
Espírito Santo	Vitória	314.042	1	15	1
São Paulo	Suzano	268.777	1	15	1
São Paulo	Taubaté	265.514	1	15	1
Minas Gerais	Governador Valadares ¹	263.289	1	15	1
Rio de Janeiro	Volta Redonda	255.653	1	15	1
Minas Gerais	Ipatinga	238.397	1	15	1
Minas Gerais	Sete Lagoas	217.506	1	15	1
São Paulo	Marília ¹	216.746	1	15	1
Minas Gerais	Divinópolis	209.921	1	15	1
São Paulo	Araraquara	195.815	2	30	2
Rio de Janeiro	Mesquita	182.495	1	15	1
Rio de Janeiro	Nova Friburgo	177.376	1	15	1

(Continua)

(Continuação)

Região Sudeste – município de grande porte					
UF	Município	População	Número de pontos	Número de entrevistas	Número do setor censitário
São Paulo	Cotia	172.823	1	15	1
Rio de Janeiro	Cabo Frio	162.229	1	15	1
Minas Gerais	Ibirité	148.535	1	15	1
São Paulo	Francisco Morato	146.634	1	15	1
Minas Gerais	Patos de Minas	133.054	1	15	1
Minas Gerais	Teófilo Otoni	126.895	1	15	1
Espírito Santo	Linhares	124.564	1	15	1
Minas Gerais	Sabará	120.770	1	15	1
Espírito Santo	Colatina	106.637	1	15	1
São Paulo	Salto	102.405	1	15	1
São Paulo	Tatuí	101.838	1	15	1
Total		-	72	1.080	72

Elaboração do autor.

Nota: 1 Municípios representantes das condições econômico-sociais da região.

TABELA A.5
Desenho amostral da região Sul

Região Sul – município de pequeno porte					
UF	Município	População	Número de pontos	Número de entrevistas	Número do setor censitário
Rio Grande do Sul	São Francisco de Assis	19.523	1	15	1
Rio Grande do Sul	Ibirubá	18.690	1	15	1
Paraná	Ampére	17.067	1	15	1
Santa Catarina	Correia Pinto	14.838	1	15	1
Santa Catarina	Cocal do Sul	14.563	1	15	1
Paraná	Engenheiro Beltrão	13.867	1	15	1
Paraná	Moreira Sales	12.926	1	15	1
Rio Grande do Sul	Feliz	11.679	1	15	1
Rio Grande do Sul	Fontoura Xavier	11.074	1	15	1
Total		-	9	135	9

Região Sul – município de médio porte					
UF	Município	População	Número de pontos	Número de entrevistas	Número do setor censitário
Paraná	Araongas	96.669	1	15	1
Santa Catarina	Balneário Camboriú	94.344	1	15	1
Paraná	Cambé	92.888	1	15	1

(Continua)

(Continuação)

Região Sul – município de médio porte					
UF	Município	População	Número de pontos	Número de entrevistas	Número do setor censitário
Paraná	Campo Mourão	82.530	1	15	1
Rio Grande do Sul	Campo Bom	56.595	1	15	1
Santa Catarina	Canoinhas	52.677	1	15	1
Rio Grande do Sul	Capão da Canoa	37.405	1	15	1
Santa Catarina	Fraiburgo	34.889	1	15	1
Rio Grande do Sul	Charqueadas	33.705	1	15	1
Rio Grande do Sul	Caçapava do Sul	32.574	1	15	1
Paraná	Marialva	30.017	1	15	1
Total		-	11	165	11
Região Sul – município de grande porte					
UF	Município	População	Número de pontos	Número de entrevistas	Número do setor censitário
Paraná	Curitiba	1.797.408	2	30	2
Rio Grande do Sul	Porto Alegre	1.420.667	2	30	2
Santa Catarina	Joinville ¹	509.293	1	15	1
Paraná	Londrina ¹	493.358	1	15	1
Rio Grande do Sul	Caxias do Sul ¹	427.664	1	15	1
Santa Catarina	Florianópolis	396.723	1	15	1
Rio Grande do Sul	Pelotas ¹	321.818	1	15	1
Santa Catarina	Blumenau	292.972	1	15	1
Paraná	Cascavel ¹	283.193	1	15	1
Rio Grande do Sul	Gravataí	261.150	1	15	1
Paraná	Foz do Iguaçu ¹	250.918	1	15	1
Rio Grande do Sul	São Leopoldo	207.721	1	15	1
Santa Catarina	São José	196.887	1	15	1
Santa Catarina	Criciúma ¹	191.473	1	15	1
Santa Catarina	Lages	161.583	1	15	1
Total		-	17	255	17

Elaboração do autor.

Nota: ¹ Municípios representantes das condições econômico-sociais da região.

TABELA A.6
Desenho amostral da região Centro-Oeste

Região Centro-Oeste – município de pequeno porte					
UF	Município	População	Número de pontos	Número de entrevistas	Número do setor censitário
Goiás	Bom Jesus de Goiás	19.574	1	15	1
Mato Grosso do Sul	Ribas do Rio Pardo	19.159	1	15	1
Mato Grosso	Carlinda	12.108	1	15	1
Goiás	Caçu	10.892	1	15	1
Total		-	4	60	4
Região Centro-Oeste – município de médio porte					
UF	Município	População	Número de pontos	Número de entrevistas	Número do setor censitário
Mato Grosso	Cáceres	84.175	1	15	1
Goiás	Caldas Novas	62.204	1	15	1
Goiás	Cidade Ocidental	48.589	1	15	1
Goiás	Itaberaí	34.853	1	15	1
Goiás	Minaçu	31.041	1	15	1
Total		-	5	75	5
Região Centro-Oeste – município de grande porte					
UF	Município	População	Número de pontos	Número de entrevistas	Número do setor censitário
Distrito Federal	Distrito Federal	2.455.903	4	60	2
Goiás	Goiânia	1.244.645	2	30	1
Mato Grosso do Sul	Campo Grande	724.524	1	15	1
Mato Grosso	Cuiabá	526.830	1	15	1
Goiás	Luziânia	196.046	1	15	1
Mato Grosso	Sinop ¹	113.099	1	15	1
Total		-	10	150	7

Elaboração do autor.

Nota: ¹ Município representante das condições econômico-sociais da região.

Ipea – Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada

Assessoria de Imprensa e Comunicação

EDITORIAL

Coordenação

Reginaldo da Silva Domingos

Supervisão

Carlos Henrique Santos Vianna

Revisão

Carlos Eduardo Gonçalves de Melo

Elaine Oliveira Couto

Lis Silva Hall

Mariana Silva de Lima

Marlon Magno Abreu de Carvalho

Vivian Barros Volotão Santos

Bárbara Coutinho Ornellas (estagiária)

Bruna Oliveira Ranquine da Rocha (estagiária)

Laysa Martins Barbosa Lima (estagiária)

Editoração

Aline Cristine Torres da Silva Martins

Mayana Mendes de Mattos

Louise de Freitas Sarmento (estagiária)

Capa

Aline Cristine Torres da Silva Martins

Imagem da capa

Banco de imagens Depositphotos

*The manuscripts in languages other than Portuguese
published herein have not been proofread.*

Brasília

SBS – Quadra 1 – Bloco J – Ed. BNDES,

Térreo – 70076-900 – Brasília – DF

Fone: (61) 2026-5336

Correio eletrônico: livraria@ipea.gov.br

Missão do Ipea

Aprimorar as políticas públicas essenciais ao desenvolvimento brasileiro por meio da produção e disseminação de conhecimentos e da assessoria ao Estado nas suas decisões estratégicas.

ISBN 978-85-7811-358-2



9 788578 113582

ipea Instituto de Pesquisa
Econômica Aplicada

MINISTÉRIO DA
ECONOMIA



PÁTRIA AMADA
BRASIL
GOVERNO FEDERAL