



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

Roberta Vieira Senda

O FINANCIAMENTO COLETIVO *ONLINE* COMO FERRAMENTA DE  
DEMOCRATIZAÇÃO DO ACESSO À CULTURA NO BRASIL

Monografia submetida ao curso de Ciências Sociais, habilitação em Sociologia, como requisito para a obtenção do grau de Bacharel em Sociologia pela Universidade de Brasília.

Orientadora: Profa. Dra. Mariza Veloso

Brasília

2013

Roberta Vieira Senda

O FINANCIAMENTO COLETIVO *ONLINE* COMO FERRAMENTA DE  
DEMOCRATIZAÇÃO DO ACESSO À CULTURA NO BRASIL

Banca examinadora:

---

Profa. Dra. Mariza Veloso  
Orientadora  
Universidade de Brasília

---

Profa. Dra. Christiane Coêlho  
Universidade de Brasília

Brasília, 19 de julho de 2013.

## Agradecimentos

Agradeço à professora Mariza Veloso, pela orientação.

Agradeço à minha família, a quem dedico este trabalho.

## Resumo

Esta pesquisa investiga o financiamento coletivo *online* como ferramenta de democratização do acesso à produção, difusão e consumo de cultura no Brasil. Analisando o impacto do *crowdfunding* no cenário de hegemonia cultural brasileiro, o trabalho aborda aspectos do campo cultural na pós-modernidade, quando as tecnologias digitais revogam os sistemas tradicionais de mediação e acompanham o surgimento de uma lógica cultural distinta.

## Sumário

Introdução -----	7
Capítulo 1 - Cultura	
1.1. Uma breve reflexão conceitual -----	11
1.2. Declaração Universal da Diversidade Cultural – Unesco, 2002 -----	16
Capítulo 2 – Campo cultural no Brasil	
2.1. Institucionalização da cultura -----	19
2.2. Crítica à Lei Rouanet -----	39
Capítulo 3 – Financiamento coletivo <i>online</i>	
3.1. <i>Crowdfunding</i> no mundo -----	46
3.2. A plataforma de <i>crowdfunding</i> brasileira - Catarse -----	55
Capítulo 4 – Pós-modernidade	
4.1. A arena global de comunicação -----	64
4.2. O capitalismo tardio -----	73
Considerações Finais -----	81
Bibliografia -----	83

## Lista de Ilustrações

1. Figura 01 - Tramitação de projetos enviados ao SALICWEB para análise do PRONAC – Ministério da Cultura ----- 42
2. Tabela 01 - Distribuição global do volume de ferramentas de *crowdfunding* em 2013 – *Massolution* ----- 49
3. Tabela 02- Total de projetos financiados via *crowdfunding* por categoria até 2013 – *Massolution* ----- 50
4. Tabela 03- Total de projetos financiados via *crowdfunding* por modelo de financiamento entre 2010 e 2012 – *Massolution* ----- 51
5. Tabela 04 - Total de projetos financiados via política de recompensa através do *crowdfunding*, por categoria, até 2013 – *Massolution* ----- 52
6. Tabela 05 - Total de projetos financiados via doação através do *crowdfunding*, por categoria, até 2013 – *Massolution* ----- 52
7. Figura 02 – Projeto em fase de captação na plataforma de *crowdfunding* catarse.me ----- 56
8. Figura 03 - Projeto em fase de captação na plataforma de *crowdfunding* catarse.me ----- 57
9. Tabela 06 – Total de projetos exibidos na plataforma de *crowdfunding* do Catarse até 2013 ----- 57
10. Tabela 07 – Total de projetos bem sucedidos, por categoria, na plataforma de *crowdfunding* do Catarse até 2013 ----- 58-59
11. Tabela 08 – Total de projetos bem sucedidos; número de apoiadores; valor total incentivado, por Unidade Federativa, na plataforma de *crowdfunding* do Catarse até 2013 -----59
12. Tabela 09 – Total de projetos exibidos na plataforma de *crowdfunding* do Catarse, por Unidade Federativa, até 2013 ----- 61

## Introdução

Em ampla conceituação, a cultura passou a designar o resultado do conjunto de valores constitutivos das identidades dos povos e períodos determinados, considerando as civilizações como representantes de culturas modais específicas aos seus limites históricos. Contudo, o surgimento de novas formas de comunicação e associação apontam para a crescente dinamização do mercado de bens simbólicos na pós-modernidade, preconizando a universalização de uma cultura hegemônica direcionada ao mercado global.

Se apropriando do debate acerca da diversidade cultural – sobretudo em consonância à Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, proclamada pela UNESCO em 2002 –, este trabalho pretende analisar o mecanismo de financiamento coletivo *online*, o *crowdfunding*, enquanto ferramenta de democratização do acesso à produção, difusão e consumo cultural no Brasil; investigando a relevância desse meio de incentivo para a diluição da realidade concentradora que permeia o campo cultural no país.

A primeira hipótese do trabalho anuncia o desenvolvimento da tecnologia da informação como um recurso de comunicação livre das mediações estatais e corporativas, vislumbrando no *crowdfunding* a possibilidade de selecionar, incentivar e realizar projetos culturais de forma compartilhada. Nesse sentido, a ferramenta de financiamento coletivo *online* é apresentada como um interessante mecanismo de fomento na busca por proteção e ampliação da diversidade cultural do país, visto que a produção de projetos culturais dependem tão somente de seus próprios consumidores; libertando as trocas de bens simbólicos da lógica estatal e corporativa.

Contudo, ao contextualizar o surgimento do *crowdfunding* na lógica cultural hegemônica que irradia do Sudeste brasileiro, a segunda hipótese preconiza a repetição de uma distribuição concentradora nos incentivos coletivos *online*. Fora do âmbito das leis de incentivo, o cenário de hegemonia evidencia as marcas profundas da história do setor cultural brasileiro, cujos interesses do Estado e das elites provocam reverberações da *dominação simbólica* ainda na atualidade. Nesse sentido, o surgimento de uma nova ferramenta de financiamento cultural não poderia ser alheio ao cenário de distribuição cultural hegemônico que vem sendo construído, reconstruído e reproduzido no Brasil há mais de um século.

Focalizando os diferentes olhares do Estado brasileiro para o campo cultural, o capítulo 2 apresenta uma breve reflexão acerca do processo de institucionalização da cultura no Brasil. A análise do trajeto percorrido pelo aparelho público até a sanção da Lei Federal de Incentivo à cultura, Lei Rouanet, em 1991, perpassa brevemente pelas políticas culturais de Dom Pedro II no século XIX, transcorrendo ao Estado Novo nos anos 30 e, finalmente, ao marcante processo de modernização das entidades culturais na década de 1970. É necessário observar que os importantes pontos de inflexão na história cultural brasileira são consonantes aos grandes momentos de transformação política no país.

Sob essa perspectiva, o capítulo pincela a história cultural tomando para si o olhar atento de autores como Isaura Botelho (2001) – em sua contribuição acerca da cultura enquanto projeto civilizatório das elites até os anos 1930 –, unindo-se às importantes formulações de Sérgio Miceli (1984) e Gabriel Cohn (1984) acerca da distensão política na década de 1970, sinalizada no contraditório desenvolvimento do setor cultural durante a ditadura militar.

Trazendo para a atualidade o padrão de políticas culturais embricadas no ordenamento político e econômico do Brasil, o capítulo 2 é concluído com uma breve análise da Lei Federal de Incentivo à Cultura (1991), a Lei Rouanet. O objetivo é retomar aqui as severas críticas endereçadas, a partir do século XXI, ao que prometia ser a principal política pública para a cultura no país. Apesar do crescente debate sobre prevenção e promoção da diversidade cultural, o mecanismo de incentivo via renúncia fiscal da Lei Rouanet, tornou-se, pelas próprias distorções da Lei, uma ferramenta a serviço da reprodução do cenário de hegemonia cultural no país. A arquitetura de sua política de financiamento delegou aos patrocinadores o papel decisivo no incentivo às manifestações culturais do país, resultando em gastos culturais excessivamente concentradores. Segundo dados disponibilizados pelo MinC, os índices relativos ao fomento cultural via renúncia fiscal mantiveram um padrão de distribuição concentrada durante os 20 anos de funcionamento da Lei, em que o eixo Rio de Janeiro-São Paulo é o maior beneficiado.

Contudo, as críticas reunidas a partir da gestão de Juca Ferreira no Ministério da Cultura levaram à possível queda da Lei Rouanet; decisão prevista para esse ano ainda. Atualmente, o Projeto de Lei que pretende substituí-la tramita na Câmara dos Deputados, dando voz a um Decreto de 2002 que, em suas disposições preliminares prevê “mobilizar recursos e aplicá-los em incentivos a projetos culturais que



concretizem os princípios da Constituição [...] e da Convenção sobre a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais, da Unesco, da qual o Brasil é país signatário. (BRASIL. Decreto nº 4.176, de 28 de março de 2002).

Finalmente, a análise da atual política federal de financiamento à cultura no Brasil vai ao encontro do principal objetivo do capítulo 2: elucidar o leitor para as dinâmicas que apontam o *poder simbólico* da cultura na sociedade brasileira, dialogando com as proposições de Bourdieu (2011) ao revelar um olhar instrumental para o campo cultural; seja enquanto vetor de construção da memória nacional no século XIX; irradiador de um projeto civilizatório das elites nos anos 1930; símbolo da distensão política durante a ditadura militar na década de 1970; ou, finalmente, motor de expansão da economia nacional a partir dos anos 80.

Entretanto, se a presença de políticas culturais concentradoras não é novidade no correr de uma história cultural marcada por lideranças tributárias aos interesses políticos e econômicos de cada época, o mecanismo de financiamento coletivo *online*, o *crowdfunding*, lançado há pouco mais de três anos, promete libertar os agentes culturais dos processos seletivos previstos pelas políticas públicas tradicionais. Anunciadas como ferramentas de empoderamento coletivo, as plataformas de financiamento exibem propostas e captam, através da Internet, recursos direcionados para projetos de diversos segmentos. Nesse sentido, o *crowdfunding* se apresenta como um modelo de financiamento altamente democrático, em que os próprios consumidores de cultura selecionam, apoiam, e permitem a realização de propostas criativas que não passaram pelo crivo do Estado ou das empresas patrocinadoras.

Sob esta perspectiva, o capítulo 3 é uma exposição de dados relativos ao cenário global do *crowdfunding*, buscando identificar a participação do campo cultural no mecanismo de financiamento *online* e analisar o crescimento de distribuição das plataformas pelo mundo. O objetivo é refletir sobre a expressividade da ferramenta na dinamização das trocas dos bens simbólicos neste momento, prospectando a relevância do financiamento coletivo *online* para o campo cultural brasileiro. Em seguida, a experiência brasileira de *crowdfunding* é analisada a partir de dados coletados sobre a empresa Catarse – a primeira plataforma de *crowdfunding* cultural no Brasil –, e maior representante do incentivo colaborativo à cultura no país até a presente data. A análise compreende o valor anual dos incentivos direcionados aos projetos culturais através da ferramenta, focalizando, sobretudo, a distribuição nacional do fomento desde 2011.

Sob os mesmos critérios da avaliação do financiamento da Lei Rouanet em 2009, a atuação do Catarse na ampliação da diversidade cultural do país é observada a partir dos dados de distribuição de fomento por Unidade Federativa. O objetivo é comparar os resultados de distribuição de fomento, investigando a relevância do *crowdfunding* para a diluição da hegemonia cultural do Sudeste brasileiro.

Promovendo um diálogo teórico acerca das novas formas de sociabilidade e apreensão simbólica na contemporaneidade, o capítulo 4 é introduzido por uma breve análise das principais formulações acerca da tecnologia da informação, preconizando o ciberespaço como uma arena global de interação democrática e redes associativas de natureza sócio-política e econômica. Fixando nas plataformas de financiamento coletivo *online* um recurso efetivo de associação, o *crowdfunding* pode se revelar como um mecanismo efetivo de representação da sociedade civil; sobretudo no que tange à produção e consumo de bens culturais. Esta assunção leva à uma breve reflexão da ferramenta em consonância com a ideia de mobilização civil toquevilliana, em que as associações são apresentadas como elemento fundante da democracia norte-americana.

Não obstante, se a ferramenta de associação *online* desponta como alternativa mais democrática aos editais públicos e privados de apoio à cultura; ao contextualizá-la no processo de formação de uma lógica cultural distinta na pós-modernidade, é possível observar, em sua arquitetura, tendências que apontam para a imposição da força do mercado globalizado. Admitindo a perspectiva de Manuel Castells (2003) acerca da revolução digital, os efeitos da economia global, associados ao enfraquecimento do Estado, delegam as trocas simbólicas às forças homogeneizadoras do mercado. Desmistificando a ilusão da neutralidade no espaço virtual, a crítica de Castells (2003) abre as portas para uma reflexão acerca do lugar da tecnologia digital no processo de desenvolvimento do indivíduo pós-moderno – evidenciando as vantagens da indústria cultural dominante em um espaço global de livre comunicação.

Finalmente, o trabalho pretende contextualizar a investigação sobre o desempenho do *crowdfunding* nas preocupações pós-modernas, que passaram a incorporar as políticas culturais desde o início da década de 1980. Assumindo a perspectiva de Fredrik Jameson (1997) acerca do *capitalismo tardio*, o capítulo 4 compreende traços do campo cultural em correlação com “a emergência de um novo tipo de vida social, e de uma nova ordem econômica – chamada frequentemente e

eufemisticamente de modernização, sociedade pós-industrial, ou sociedade do consumo, sociedade dos mídia ou do espetáculo, ou capitalismo multinacional.” (Jameson, 1998, p. 17). A teoria crítica do autor dá lugar a uma reflexão sobre o processo de mercantilização da cultura, evidenciando a centralidade das transformações do regime de acumulação do capital para a investigação do impacto da dinamização das trocas dos bens simbólicos na esfera cultural.

## 1. Cultura

### 1.1. Uma breve revisão conceitual

Embora as inquietações conceituais do termo *cultura* não sejam a preocupação central deste trabalho, uma breve passagem pela construção da cultura enquanto esfera temática diferenciada nas ciências sociais nos orienta para uma frutífera revisão conceitual da unidade interpretativa.

As controvérsias nas abordagens histórica, antropológica e sociológica acerca da problemática cultural evidenciam o complexo percurso etimológico do termo. Para investigar um modelo conceitual da cultura, foi necessário observá-lo sob enfoques particulares aos diferentes padrões metodológicos nas ciências sociais.

A acepção embrionária do termo *cultura*, retomando sua matriz latina *colere* – cujo significado principal é habitar, cultivar –, indica desde já os futuros desdobramentos conceituais do termo. Segundo Raymond Williams (2007), a noção de cultivo da terra passa a ser associada ao desenvolvimento humano a partir do século XVI, designando o cultivo intelectual, espiritual e estético das sociedades e, sobretudo, indicando um estágio civilizatório.

Se a perspectiva histórica preocupou-se com a formação de Estados nacionais, observa Renato Ortiz (2002), a antropologia dedicou-se, parcialmente, ao emprego do termo nos estudos das sociedades indígenas, direcionando a problemática cultural aos povos ditos “primitivos”. Segundo o autor, essa abordagem contrapôs a associação entre cultura e civilização proposta pela história, estruturando a ampla noção de cultura admitida pela antropologia hoje.

Ao observar as poucas considerações sobre o assunto nas ciências sociais clássicas, Renato Ortiz (2002) evidencia a centralidade do processo de modernização na dimensão sociológica da cultura. É neste campo intelectual em que autores observam a crescente coalizão dos campos cultural e artístico incutida no termo, chegando Ortiz a afirmar que “a sociologia da cultura basicamente se confunde com a *alta cultura*.” (Ortiz, 2002, p. 19).

Há no entanto uma dimensão que irá chamar atenção dos pesquisadores [cientistas sociais]: o mundo da grande Arte. Fruto das transformações ocorridas nesse mesmo século, a Arte (com maiúscula), como campo específico voltado para o universo restrito de seus pares, se consolida como um importante marco de referência a ponto da noção de cultura com ela se confundir. (Ortiz, 2002, p.20).

É necessário lembrar que a ideia de estatuto elevado apontada por Ortiz (2002) corresponde à noção de *kultur*, expressão utilizada pelos alemães no século XVIII para contrapor à ideia de *civilization* construída pelos franceses. Segundo Norbert Elias (1990), o termo *kultur* manifestava o rompimento da burguesia intelectual alemã com a noção de civilidade dos nobres aristocratas, tornando-se “a palavra pela qual os alemães se interpretam, que mais do que qualquer outra expressa-lhes o orgulho em suas próprias realizações.” (Elias, 1990, p. 24).

É nesse tom que cultura passa a designar um conjunto de características de domínio próprio de um indivíduo ou grupo, identificando uma categoria elevada à dimensão racional e espiritual dos “detentores de cultura”. Como lembra Ortiz (2002), os debates sobre “cultura de massa” nos Estados Unidos durante as décadas de 40 e 50, orientados pela presença da arte enquanto elemento elitista de distinção cultural, são um resultado direto dessa noção de cultura.

Contudo, é interessante observar que esta construção conceitual se deu paralelamente ao declínio das expressões culturais populares enquanto objeto das ciências sociais clássicas no século XIX. Ofuscada pela tradição clássica e sua crença na *ideologia do progresso*, Ortiz (2002) lembra que a cultura popular disseminou-se à margem das ciências sociais, sendo designada para o estudo dos próprios folcloristas, ao passo que a busca por profissionalização orientava os cientistas sociais ao estudo da sociedade capitalista; o que lhes garantia legitimidade científica.

Não obstante, as divergências conceituais com relação à diversidade teórica são superadas por outros autores ao formularem uma noção híbrida de cultura. Em sua definição contemporânea, a cultura é apresentada por Teixeira Coelho (1997) como um amplo e complexo sistema de significações e práticas, o que exige uma composição analítica entre as principais abordagens citadas.

Um [ângulo], dito idealista, que vê no termo *cultura* o índice de um espírito formador global da vida individual e coletiva a manifestar-se numa variedade de comportamentos e atos sociais, mas, de modo especial, em comportamentos específicos e atos singulares (artes plásticas, teatro, etc.); e um segundo, chamado materialista e de inspiração marxista, que considera a cultura – em todos os seus aspectos, incluindo os relacionados a todos os *media* e construções intelectuais – como reflexo de um universo social determinante. (Coelho, p. 103, 1997)

Partindo da fusão de diferentes perspectivas, Coelho não restringe o termo às manifestações artísticas tradicionais, mas o expande a uma “rede de significações ou linguagens incluindo tanto a cultura popular, como a publicidade, a moda, o

comportamento, a festa, o consumo, o estar-junto, etc.” (Coelho, p. 104, 1997). Em consonância, Leonardo Brant (2009) encerra a própria discussão conceitual ao afirmar que “tanto para definir algo de domínio próprio de um indivíduo quanto para o exercício de poder em relação a grupos sociais distintos, o termo é utilizado até hoje como definidor de um campo simbólico determinado, quase sempre pra distinguir ou identificar” (2009, p.15).

Se por um lado Brant (2009) aponta “a necessidade de compreendermos cultura como um plasma invisível entrelaçado entre as dinâmicas sociais, tanto como alimento da alma individual, quanto elemento gregário e político, que liga e significa as relações humanas” (Brant, 2009, p. 13), no que tange às políticas públicas, elucidar a distinção entre a dimensão sociológica e antropológica da cultura é um fator determinante para a formação de tipos distintos de estratégias e políticas culturais.

Sob esta perspectiva, a contribuição de Isaura Botelho (2001) é central para a conceituação de *cultura* neste trabalho. Segundo a autora, “a distinção entre as duas dimensões [antropológica e sociológica] é fundamental, pois tem determinado o tipo de investimento governamental em diversos países, alguns trabalhando com um conceito abrangente de cultura e outros delimitando o objeto específicos das artes como objeto de sua atuação.” (Botelho, 2001, p. 74).

Focalizando a dinâmica institucional, política e econômica da cultura na própria definição do termo, é a dimensão sociológica da cultura que dialoga mais frequentemente com a ideia de gestão cultural e políticas públicas. Se a abordagem antropológica encontra-se, por vezes, confinada ao plano das ideias – privando as políticas culturais da responsabilidade pelas construções simbólicas no universo privado –, o desenvolvimento do simbólico é estritamente avaliado a partir de um circuito socialmente organizado, distribuído em um universo institucionalizado mensurável, passível de diagnóstico e tratamento.

Na dimensão antropológica, a cultura se produz através da interação social dos indivíduos, que elaboram seus modos de pensar e sentir, constroem seus valores, manejam suas identidades e diferenças e estabelecem suas rotinas. Desta forma, cada indivíduo ergue à sua volta, e em função de determinações de tipo diverso, pequenos mundos de sentido que lhe permitem uma relativa estabilidade. [...] Por sua vez, a dimensão sociológica não se constitui no plano do cotidiano do indivíduo, mas sim em âmbito especializado: é uma produção elaborada com a intenção explícita de construir determinados sentidos e de alcançar algum tipo de público, através de meios específicos de expressão. Para que essa intenção se realize, ela depende de um conjunto de fatores que propiciem, ao indivíduo, condições de desenvolvimento e de aperfeiçoamento de seus talentos, da mesma forma que depende de canais que lhe permitam expressá-los. (Botelho, 2001, p. 74).

É interessante observar que, embora a dimensão antropológica se ajuste ao discurso democrático da cultura, sendo mais corrente a ampla definição do termo nos debates políticos sobre o campo cultural, ao partir em busca de uma ferramenta que atue de forma mais efetiva sobre a circulação de bens simbólicos, o aparato institucional torna-se incapaz de intervir objetivamente no plano do cotidiano. Nesse caso, afirma Botelho (2001), as políticas públicas voltam-se para às expressões artísticas, onde existe “todo o aparato que visa propiciar o acesso às diversas linguagens, mesmo como prática descompromissada, mas que colabora para a formação de um público consumidor de bens culturais.” (Botelho, 2001. p. 74)

Nesse sentido, a revisão conceitual da cultura em suas abordagens sociológica e antropológica orienta o olhar para uma crítica evidente sobre o cenário cultural, em que políticas culturais, restritas aos próprios limites da dinâmica entre pares e instituições, não contemplam a amplitude da cultura em sua dimensão antropológica.

Além disso, não se pode esquecer que a área da cultura tende a ser vista como acessória no conjunto das políticas governamentais, qualquer que seja a instância administrativa. Quase sempre são os militantes da área cultural (criadores, produtores, gestores, etc.) os únicos a defender a idéia de que a cultura perpassa obrigatoriamente todos os aspectos da vida da sociedade e de que, sem ela, os planos de desenvolvimento sempre serão incompletos e, como alguns defendem, fadados ao insucesso. Isto não impede, entretanto, que essa posição seja proclamada por políticos de diversos matizes ideológicos – o que demonstra seu potencial retórico –, servindo igualmente a populismos de esquerda e de direita. Porém, na prática, a premissa só vem sendo assumida para valer pelo próprio setor cultural, sempre o mais pobre e desprestigiado. Percebendo a amplitude dessas responsabilidades, ele as assume para si, embora sejam de toda a sociedade. Daí advém um grande paradoxo, que se deve procurar evitar: mesmo considerando experiências de políticas culturais democráticas, a dimensão antropológica termina também por ficar, em função de suas limitações concretas, reduzida ao plano retórico. Assim, a dimensão sociológica – por suas características próprias – acaba sendo a sua beneficiária mais evidente. (Botelho, 2001, p. 76)

Acerca da adesão do Estado brasileiro à ampla conceituação de cultura traçada pela Unesco, Brant (2009) lembra que, ao colocar na conta da cultura “além das artes e das letras, os modos de vida, os sistemas de valores, as tradições e as crenças” (Unesco, 1945), as consequências de um sistema de significações que direciona sua função gregária ao consumo tornam-se ainda mais alarmantes. Sob o amplo conceito de cultura traçado pela entidade, continua o autor, “não seria absurdo classificar um filme publicitário ou merchandising como uma ação cultural” (Brant, 2009, p. 14).

Se este trabalho desenvolveu-se, sobretudo, sob a premissa de avaliar um arranjo institucional voltado para mecanismos de financiamento cultural a partir da renúncia fiscal, “deixando as decisões do que se produz em termos de arte e de cultura

nas mãos dos setores de *marketing* das empresas” (Botelho, 2001, p. 73), ao analisar a instrumentalização da cultura no Brasil, não podemos ignorar “a presença de pressupostos conceituais que contribuíram para as políticas implementadas em cada uma dessas épocas”. (Botelho, 2007).

Nesse sentido, a breve reflexão sobre a história do campo cultural no Estado brasileiro pretende elucidar as diferentes noções de cultura que levaram ao desenvolvimento dos diferentes mecanismos de produção e consumo cultural no Brasil, tomando para si o recorte proposto por Lia Calabre (2009) ao tratar do assunto.

Ao falar de políticas culturais – mesmo com todas as questões teóricas que possam suscitar discussão a respeito do conceito de *cultura* –, a maior parte dos estudiosos (Teixeira Coelho, Garcia Canclini, Nivón Bolán, entre outros) concorda que se trata de um conjunto de ações elaboradas e implementadas de maneira articulada pelos poderes públicos, pelas instituições civis, pelas entidades privadas, pelos grupos comunitários dentro do campo do desenvolvimento do simbólico, visando satisfazer as necessidades culturais do conjunto da população. (Calabre, 2009, p. 12)

Se a noção de cultura transpassa a História no desenvolvimento da cultura enquanto identidade – sobretudo em termos de cultura nacional – e desenvolve-se nas ciências sociais sob a dupla marca da identidade e da diversidade, o desenvolvimento deste trabalho pretende contemplar as diferentes conceituações do termo ao longo da história do campo cultural no Brasil. Como aponta Antonio Herculano Lopes (2005), “num extremo estaria a ideia, cara à sociedade moderna, de que todos somos iguais (...). No outro, a liberdade, igualmente cara de grupos compartilharem características e valores específicos que os diferenciam dos demais. Neste embate o universalismo é acusado de totalitário e o particularismo de discriminatório e defensor das desigualdades” (Lopes, 2005, p. 24).



## 1.2. A Declaração Universal da Diversidade Cultural – Unesco, 2002

Segundo a Unesco<sup>1</sup>, organismo das Nações Unidas destinado a discutir as questões da educação, cultura e ciências, a cultura é um “conjunto de características distintas espirituais, materiais, intelectuais e afetivas que caracterizam uma sociedade ou um grupo social. Abarca, além das artes e das letras, os modos de vida, os sistemas de valores, as tradições e as crenças” (Unesco, 1945).

Embora a Constituição da Unesco evidenciasse, em 1945, uma preocupação com a circulação de bens culturais, afirmando que “a difusão da cultura, e a educação da humanidade para a justiça, a liberdade e a paz são indispensáveis para a dignidade do homem e constitui um dever sagrado que todas as nações devem preencher segundo o espírito de mútua assistência” (Unesco, 1945), a necessidade de padronizar internacionalmente medidas de preservação e promoção da diversidade cultural foi materializada em 2001, quando 185 Estados-Membros aprovaram a Declaração Universal da Unesco sobre a Diversidade Cultural.

O documento foi apresentado como uma reafirmação do compromisso das Nações Unidas com a Declaração Universal dos Direitos Humanos, discutindo mecanismos que visam a realização plena dos direitos culturais, e orientando o olhar para o lugar da cultura na garantia dos direitos civis, políticos, econômicos e sociais.

A despeito dos debates sobre tolerância à diversidade cultural – em que o reconhecimento da diversidade é calcado na consciência de unicidade do gênero humano e as culturas apresentadas como patrimônio comum da humanidade –, o documento indica o *pluralismo cultural* como uma resposta política à diversidade das identidades culturais. O termo pretende abarcar o caráter democrático dos direitos culturais, determinando a construção de políticas que contribuam para a inclusão e participação de todos os cidadãos; pressuposto da coesão social e do desenvolvimento econômico.

Contudo, este capítulo focaliza as questões relativas à comunicação e acessibilidade presentes no documento. Segundo a Unesco, o processo de globalização é o principal desafio para a preservação da diversidade cultural. O desequilíbrio no fluxo de circulação de bens culturais no cenário internacional,

---

<sup>1</sup> Com sede em Paris, a Unesco foi fundada em 16 de novembro de 1945. Atuando como agência especializada das Nações Unidas, o organismo é responsável pelas questões de educação, ciência, cultura e tecnologia no cenário internacional e reúne 195 Estados-membros na atualidade.

direciona a atenção do organismo para o desenvolvimento de indústrias culturais viáveis e competitivas nos planos local e mundial.

A Declaração entende *diversidade cultural acessível a todos* como a ocupação dos meios de expressão – inclusive em formato digital – por todas as manifestações artísticas, científicas e tecnológicas; lembrando que o pluralismo dos meios de comunicação deve permitir que “todas as culturas possam se expressar e se fazer conhecidas”.

Se a *livre circulação das ideias mediante a palavra e a imagem* é entendida como pressuposto da preservação e difusão da diversidade cultural; a tecnologia digital inaugura preocupações referentes à diversidade das ofertas criativas, evidenciando a necessidade de preservar o “caráter específico dos bens e serviços culturais que, na medida em que são portadores de identidade, de valores e sentido, não devem ser considerados como mercadorias ou bens de consumo como os demais” (Unesco – Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, 2002).

Segundo o documento, os países em desenvolvimento e os países em transição devem buscar parcerias frutíferas entre o setor público, o setor privado e a sociedade civil, lembrando que o mercado não pode garantir a preservação e promoção da diversidade cultural por si só.

Em 2005 a Unesco celebrou a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidades das Expressões Culturais. Ratificado pelo Brasil por meio do Decreto Legislativo 485/2006, o texto oficial obriga o país a [a] criar, produzir, distribuir suas próprias expressões culturais, e a elas ter acesso, conferindo a devida atenção às circunstâncias e necessidades especiais da mulher, assim como dos diversos grupos sociais, incluindo as pessoas pertencentes às minorias e povos indígenas; [b] ter acesso às diversas expressões culturais provenientes de seu território e dos demais países do mundo. As partes buscarão também reconhecer a importante contribuição dos artistas, todos aqueles envolvidos no processo criativo, das comunidades culturais e das organizações que os apoiam em seu trabalho, bem como o papel central que desempenham no nutrir a diversidade das expressões culturais. (Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidades das Expressões Culturais, 2005, Paris).

Em 2012 o governo brasileiro encaminhou à Unesco o primeiro relatório sobre medidas de proteção e promoção da diversidade cultural no país. Coordenado pela Secretaria da Cidadania Cultural, o relatório apresentou dados referentes às atividades

culturais realizadas entre 2008 e 2011; cumprindo com as determinações do organismo.

Contudo, longe da pretensão de avaliar o panorama das ações do Ministério da Cultura – bem como do extenso aparato institucional e parcerias que envolvem os programas administrados pelas esferas federal, estadual e municipal – o capítulo 2 faz um breve recorte das políticas culturais brasileiras, passando pelo processo de institucionalização da cultura e chegando aos dados coletados sobre a Lei Federal de Incentivo à Cultura nos últimos anos. Se por um lado o relatório evidencia relativa atenção das instituições culturais brasileiras para a dimensão da cidadania na cultura – indicando sinais de desenvolvimento do campo cultural na atualidade –, os embricamentos políticos e econômicos da história cultural brasileira apontam um longo caminho a se percorrer na busca por democratização das capacidades de produção e consumo cultural no país.

## 2. Campo cultural no Brasil

### 2.1. Institucionalização da cultura

*“Quem percorre o Brasil de hoje fica muitas vezes surpreendido com aspectos que se imagina existirem nos nossos dias unicamente em livros de história; e se atentar um pouco para eles, verá que traduzem fatos profundos, e não são apenas reminiscências anacrônicas.”*

*Caio Prado Jr. (1954)*

A estrutura institucional da cultura no Brasil é brevemente analisada neste capítulo, promovendo um diálogo entre Estado e cultura que indique pistas dos processos históricos que nos trouxeram ao arranjo institucional que temos hoje. O objetivo é entender quando e em que medida o campo cultural está imbricado no ordenamento político-administrativo do Estado brasileiro, buscando, no arranjo institucional da cultura, vestígios que indiquem a coalizão histórica e socialmente condicionada entre os campos político, econômico e cultural.

Embora o objeto de análise deste trabalho firme suas balizas temporais na primeira década do século XXI, o breve recuo ao passado faz um recorte dos momentos em que há um protagonismo do campo cultural nos espaços de ordenamento social do país. Nesse sentido, o retrospecto da institucionalização da cultura direciona o olhar às situações decisivas para o desenvolvimento das políticas culturais dentro da esfera pública; quando a cultura passa a integrar um arranjo institucional que se ajusta às necessidades políticas das principais transformações do Brasil.

Quando se trata da história das políticas culturais no país, é imprescindível recuar ao século XIX, momento em que a transferência da côrte real portuguesa ao Brasil, com a vinda de D. João VI, marca o início da formação do Estado nacional brasileiro. Paralelo ao processo de emancipação política do território, os elementos unificadores presentes no desenvolvimento de um sentido de nação é a perspectiva fundante da cultura brasileira em sua relação com o Estado nacional.

O processo de mobilização ideológica durante o Império brasileiro evidenciava a dimensão nacionalista como principal orientação da identidade cultural, centralizando o conteúdo comum e o aspecto homogêneo das sociedades locais – como linguagem e crença –, no centro da definição da ideia de identidade.

No início de sua instrumentalização, a cultura foi abordada como um elemento central do projeto de unificação nacional. A preocupação em transformar a ex-colônia em um Império reunia esforços que, em busca de autonomia política, desaguavam no campo intelectual e artístico, propiciando o surgimento de várias instituições culturais. Nesse sentido, os empreendimentos culturais buscavam um sentimento de pertencimento à nação por parte de cidadãos regidos e controlados pelo Estado.

A busca por diferenciação social se materializava na elaboração de uma cultura nacional que pretendia, na unicidade cultural, explorar as potencialidades de um aparato institucional cada vez mais fortalecido pela construção da identidade nacional.

Ao longo de todo o século XIX, o campo intelectual se complexifica. A chamada “geração de 1870” representou uma mudança de orientação, por ter sido a responsável pela introdução dos debates sobre as novas “questões sociais” emergentes, como a Abolição e a República. Foi ainda essa geração a responsável pela disseminação de ideias positivistas e evolucionistas no Brasil, ideias que forneceram a base para os debates intelectuais da época, sobre *raça e meio geográfico*. (Veloso e Madeira, 1999, p. 59)

Sobre os movimentos independentistas da época, pairava a necessidade de criar uma identidade que representasse um Brasil emergente, delegando aos intelectuais e artistas a função de desenvolver valores que habitariam o imaginário nacional.

Enquanto o conjunto de representações brasileiras era formado por imagens que contemplavam a natureza e os índios – sobretudo inseridas em um ideário de heroísmo sobre a história nacional –, desenvolvem-se qualidades que mais tarde contornariam o sentido de pertencimento à pátria. Nesse sentido, “amor à pátria e amor à natureza se confundem nesta tarefa patriótico-nativista, que subjaz às ideologias políticas e aos valores estéticos predominantes no Brasil durante o século XIX.” (Veloso e Madeira, 1999, p. 62).

Entretanto, a estética das imagens brasileiras, ao passo que evidenciavam a busca por autenticidade, revelavam, sobretudo, a importação de um olhar metropolitano europeu para as questões nacionais. Este parâmetro é usado para justificar as românticas – e distantes – representações da natureza tropical.

Enfatizando o exotismo das nossas diferenças, construiu-se aqui um imaginário externamente demarcado. As expedições científicas, prática inaugurada no século XVIII, intensificam-se ao

longo do século XIX, e os relatos que delas resultaram foram os responsáveis pela criação deste imaginário que não somente modelou a percepção europeia sobre a América como também a dos americanos sobre si próprios. (VELOSO e MADEIRA, 1999, p. 62).

Famoso pelos grandes empreendimentos no setor cultural, D. Pedro II dirigiu grandes esforços em busca de perfilhar a cultura nacional. Favorecendo a autonomia cultural das elites, o imperador dirigiu uma forte atenção às instituições culturais do país, sendo responsável por impulsionar as atividades da Academia Imperial de Belas Artes<sup>2</sup>. A instituição fortalecia a vertente executiva das políticas culturais de D. Pedro II, desempenhando um papel imprescindível para o projeto cultural nacionalista ao tornar-se um núcleo de difusão da estética neoclássica.

Entusiasta das artes e da ciência, D. Pedro foi um participante assíduo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro<sup>3</sup>, vinculando o intelecto ao progresso da nação nos longos debates dentro da instituição. Seu projeto cultural previa, ainda, concessão de benefícios para jovens artistas que, após serem contemplados com bolsas de estudos na Europa – sobretudo França –, retornavam ao país para difundir suas experiências.

As encomendas artísticas não só serviam para arraigar a própria imagem do governante no Brasil em exaltação cívica – grande parte da produção associava a figura do monarca à liberdade do Império do Brasil e à pacificação com as comunidades indígenas –, mas, ajustadas ao padrão neoclássico, revelavam uma imposição estética que vinha de fora.

A despeito das críticas acerca da importação de ideias e modelos por parte das ex-colônias, esse momento contribui à análise do processo de institucionalização da cultura por abordar traços gerais da dinâmica em que operavam as manifestações culturais brasileiras. Segundo José Neves Bittencourt (1986), o mecenato de D. Pedro II apresentava uma forma embrionária da lógica de patrocínio cultural. O Imperador lançava aos artistas contemplados a contrapartida de uma produção artística preocupada com a fixação da memória da classe dominante, criando uma “versão visual dos fatos” com forte viés educativo. Para o

---

<sup>2</sup> Antiga Escola Real de Ciências, Artes e Ofício, a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) foi fundada por Dom João VI, que apoiava a Missão Artística Francesa durante seu reinado. Atualmente representa uma unidade da Universidade do Rio de Janeiro; a Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

<sup>3</sup> O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) foi criado em 1938 com os objetivos de coletar e publicar registros importantes da história do Brasil – bem como incentivar à pesquisa histórico-geográfica e cultural. As diretrizes do instituto eram alinhadas à ideia de fortalecimento do Estado imperial.

autor, “este é o processo de inculcação, talvez o mais importante dentre todos os engendrados de forma a possibilitar a reprodução do Estado Imperial. É exatamente a operação através da qual a ‘versão oficial’ planta-se no vivido dos grupos, mesmo sem ter sido realmente vivida” (Bittencourt, 1986, p. 76).

Finalmente, a marcada presença do Estado e suas instituições no empreendimento cultural de D. Pedro II contornaram o início de uma política cultural concentradora, cujos artistas contemplados não apenas circulavam a elite da corte em busca de apoio, como nela forjavam seus motivos, tendo, na capital do Império, o principal foco de irradiação artística.

Finalmente, a breve avaliação do mecenato de D. Pedro II não deve desconsiderar a frágil participação da elite – marcada pela oligarquia dos proprietários rurais – na produção e consumo de bens culturais naquele momento. Se por um lado os poderes públicos exerciam um papel proeminente nos mecanismos de apoio à cultura, a construção de uma memória elitista distanciava ainda mais as culturas da elite e das classes populares.

Contudo, se o Estado brasileiro já concentrava, em sua história, um tendencioso esforço e atenção à questão cultural, é na década de 1930 que a cultura passa a ser observada sob a ótica das políticas públicas. Novamente imerso em um cenário de intensa transformação política, o campo cultural tem nos anos 30 um ponto de partida para a consolidação do seu espaço nas atividades públicas, sobretudo articulado em nível federal.

Preocupado com o desenvolvimento de uma racionalidade administrativa e burocrática, o governo federal passava por um processo de ruptura com a tradição de uma república oligárquica encabeçada pela “política do café com leite”. A criação do Departamento Administrativo do Serviço Público<sup>4</sup> ilustra os intensos esforços dirigidos à racionalização do Estado, que buscava uma intervenção maior nas esferas da vida social.

As iniciativas culturais no Estado Novo aconteciam paralelamente ao surgimento e fortalecimento da indústria cultural em sua esfera privada, anunciando o início de políticas protecionistas para os setores artísticos brasileiros. O crescente debate sobre o envolvimento do Estado nos campos artístico e cultural gerava mobilizações importantes para os setores artísticos,

---

<sup>4</sup> O Departamento Administrativo do Serviço Público (Dasp) foi criado em 1938, com o objetivo de atuar na formação dos quadros públicos.

contemplados com importantes marcos regulatórios no campo cultural; sindicatos, contratos trabalhistas, entre outras coisas.

Contudo, os empreendimentos culturais de um Estado ainda comprometido com a construção de uma memória nacional levavam os setores artísticos a criticar a supressão das atividades empresariais do campo cultural, revelando uma relação ambígua entre o Estado e a classe artística. Neste momento, a polêmica em torno da distribuição de verbas evidenciava a necessidade cada vez maior de estabelecer marcos regulatórios que organizassem os segmentos artísticos de forma mais incisiva.

Sem aprofundar no efervescente cenário político da época – que, de maneira simplificada, poderia se resumir aos intensos processos de urbanização, industrialização e consolidação de direitos trabalhistas –, foi durante o primeiro governo de Getúlio Vargas que o Ministério da Educação e Saúde<sup>5</sup> foi criado.

É no âmbito do Ministério da Educação e Saúde, criado logo depois da Revolução de 1930, tendo como titular Gustavo Capanema, que ficou no cargo por longo período (1934-1945), que se criam o Conselho Nacional de Cultura - decreto-lei no 526 em 1938 -, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - decreto-lei no 25 de 30/11/1937 -, o Serviço Nacional do Teatro - decreto-lei no 92 de 21/12/1937 -, o Instituto Nacional do Livro - decreto-lei no 93 de 21/12/1937-, o Serviço de Radiodifusão Educativa – a partir da doação feita por Roquete Pinto ao Estado em 1936 -, e o Instituto Nacional do Cinema Educativo (1936). Também se incorporam ao sistema, instituições existentes desde o período do império: a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional de Belas Artes, o Museu Histórico Nacional. A Casa de Rui Barbosa, criada em 27/5/1929, já havia sido incorporada ao Ministério da Educação e Saúde desde 1/12/1930. (Botelho, 2007).

Os efeitos da gestão Capanema – que inseria a educação, saúde e assistência social como prioridades na agenda pública – repercutiram na criação de diversos órgãos e entidades voltados para a cultura, entre eles, o Conselho Nacional de Educação<sup>6</sup>. Buscando “elevar o nível da cultura brasileira”, acreditava-se no papel do governo em apresentar aos brasileiros a arte erudita, sendo essa a primeira referência à pauta cultural na legislação federal.

Um dos aspectos importantes da década de 1930, é a relevância do Departamento de Cultura e Recreação da cidade de São Paulo<sup>7</sup>, que, sob comando

---

<sup>5</sup> O Ministério da Educação e Saúde (MES) foi criado em 1930 por Getúlio Vargas, chefiado por Francisco Campos até 1934, quando Gustavo Capanema foi nomeado e permaneceu à frente até 1945.

<sup>6</sup> O Conselho Nacional de Educação foi criado em 1931. destinado à promoção e estímulo da cultura nacional.

<sup>7</sup> O Departamento Cultural de São Paulo foi criado em 1935 e era constituído pela Divisão de Expansão Cultural; Educação e Recreios; Bibliotecas e Documentação Histórica e Social.



de Mário de Andrade<sup>8</sup>, desenvolvia no âmbito municipal políticas inovadoras sobre popularização da produção cultural. Segundo Antônio Cândido (1977), o principal objetivo do Departamento de Cultura era “pesquisar, divulgar e ampliar ao máximo a fruição dos bens culturais – desde o requinte dos quartetos de corda até o incentivo às manifestações folclóricas, desde a pesquisa sociológica e etnográfica até a recreação infantil pedagogicamente orientada” (Cândido, 1977, p. 14).

Os exaustivos empreendimentos dirigidos por Mário de Andrade – também chefe da Divisão de Expansão Cultural<sup>9</sup> – inspiravam a cultura como fator de humanização, dando vida às propostas presentes nos debates modernistas e dialogando com a necessidade de transformar a cultura em um vetor para a construção da nação. É interessante observar que as políticas municipais caminhavam no sentido contrário à ideia de distinção elitista, ainda presente na esfera federal.

Embora não tenha sido um gestor de política do governo federal e sim importante colaborador, ele estabeleceu as bases de uma matriz que vai sendo reapropriada, relida e adaptada ao longo do tempo pela sensibilidade de gestores que estiveram à frente do setor cultural em nível nacional. [...] Creio ser o primeiro exemplo de uma política pública de cultura no sentido que encaramos hoje, dando conta de todo o universo da produção cultural em sentido abrangente (esporte, turismo, culinária, design, por exemplo) e incluindo em suas preocupações todas as camadas da população, inclusive a infantil. (Botelho, 2007).

O desenvolvimento do conceito de cultura na década de 1930 indicava pistas de uma definição mais abrangente e democrática – o ministério de Capanema abarcava “as áreas clássicas das artes, os meios de comunicação de massa, a produção intelectual, a educação cívica e a física, inclusive as atividades de lazer, além da proposição de pesquisas e estudos para subsidiar a elaboração de pesquisas.” (Calabre, 2009, p. 43) mas diversas discussões tangenciavam o aspecto clientelista e elitista do cenário cultural nos anos 30.

Embora as expressões artísticas tenham assumido um caráter excepcional nos anos 20 – sob o alento de um projeto estético que acolhia produções renovadoras e consagrava as vanguardas artísticas na célebre semana de Arte Moderna de 22 –,

---

<sup>8</sup> Mário de Andrade (1893 – 1945) foi poeta, romancista, musicólogo e professor universitário. Bacharel em letras, foi formado pelo Conservatório Dramático Musical de São Paulo. Atuou ainda como crítico de arte e folclorista.

<sup>9</sup> Divisão do Departamento Cultural de São Paulo, era responsável pelos serviços de teatro, cinema, radioescola e discoteca pública municipal.

João Luiz Lafetá (1974) observa nos anos 30 a ascensão de um projeto ideológico que se impõe ao empreendimento estético, apontando um processo de “diluição das vanguardas” (Lafetá, 1974, p. 33).

Segundo Campos (2007), a fundação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional<sup>10</sup> (SPHAN) foi caracterizada por severas críticas acerca da moldagem cultural do Brasil. As opções de tombamento tomadas por Capanema evidenciavam uma memória bandeirante predominantemente *branca, senhorial e católica*<sup>11</sup> – atributos que não satisfaziam a ideia de originalidade da cultura nacional, tampouco contemplavam as realidades regionais observadas por Mário de Andrade em suas viagens etnográficas, realizadas em 1927 e 1928.

A reação de Mário de Andrade ao caráter hegemônico das políticas culturais na década de 1930 remonta a trajetória de institucionalização da cultura desde o mecenato de Pedro II, em que se esperava alcançar um ideal civilizatório a partir da importação de ideais europeus. Sob a perspectiva de uma cultura plural no Brasil, Mário observou o mimetismo que persistia ainda na Era Vargas, evidenciando a importância de estimular a autonomia de expressões culturais autenticamente brasileiras.

Em uma de suas cartas à Carlos Drummond de Andrade – então chefe de gabinete do ministro Capanema – Mário observa que “(...) os tupis nas suas tabas eram mais civilizados que nós na casa de Belo Horizonte e S. Paulo. Por uma simples razão: não há civilização. Há civilizações.” A declaração evidencia os embates em torno da busca por hegemonia conceitual que orientava o SPHAN.

“Começar o trabalho de abasileiramento do Brasil”, uma ideia e desejo de Mário de Andrade, tomou um perfil não do reconhecimento de nossa pluralidade cultural refletida, inclusive, nas manifestações de arte popular e “folclore”, mas da eleição por uma elite intelectual atuante no Estado (...). (Campos, Ana Cristina, 2007, p. 47)

Rodrigo Melo Franco de Andrade foi nomeado Diretor do SPHAN em 1937. Embora o mineiro carregasse afinidades com a ampla noção de patrimônio apontada por Mário, sua gestão contemplou prioritariamente os tombamentos na arte e arquitetura barroca de Minas Gerais. Se por um lado Rodrigo Melo Franco se privou

---

<sup>10</sup> Fundado pelo Decreto-Lei no 25 em 30 de novembro de 1937, o SPHAN foi resultado de um projeto de lei que visava medidas de proteção do patrimônio cultural brasileiro.

<sup>11</sup> Observação feita por Cecília Londres (2001) ao avaliar a consolidação do patrimônio histórico e artístico do Brasil nos anos 1930.

de um olhar ufanista sobre cultura e nação, sua gestão à frente do SPHAN restringiu a originalidade da expressão artística nacional aos elementos do barroco mineiro, excluindo toda a esfera de patrimônio não-monumental no empreendimento de formação da nacionalidade brasileira.

Segundo Antônio Cândido (1984), a década de 1930 promoveu uma “perda de auréola do modernismo” (1984, p. 29), representando, entretanto, “o surgimento de condições para realizar, difundir, e ‘normalizar’ uma série de aspirações, inovações, pressentimentos gerados no decênio de 1920.” (1984, p. 27). O progresso desdobrado nas diversas esferas da vida social, a exemplo da educação, “esboçou-se no sentido de um sistema onde as partes deveriam funcionar em vista do todo, com atenuação das hierarquias e ampliação dos grupos de elite com formação superior. Houve assim uma espécie de ‘democratização’ dentro dos setores privilegiados, com ascensão dos estratos menos favorecidos” (Cândido, 1984, p. 29).

É necessário observar que o estabelecimento de um arranjo institucional “normatizado”, após a incorporação de valores modernistas nos hábitos artísticos e literários, de certa forma limitou as ferramentas culturais às elites e classes intelectuais da época, fortalecendo um equipamento cultural que distanciava as camadas populares dos mecanismos de produção, difusão e consumo cultural no Brasil.

Longe de questionar o saldo positivo da década de 1930 para a racionalização da cultura no Brasil – dado ao aparecimento de um mercado de bens simbólicos que culminava na participação das camadas populares nas esferas de reprodução da lógica elitista – esta breve análise apresenta a proeminência de uma estrutura política que ainda restringia o desenvolvimento do setor cultural brasileiro às elites na prática; ainda que discursos de inclusão, diversidade e democratização estivessem largamente presentes.

De maneira geral, a repercussão do movimento revolucionário de 1930 na cultura foi positiva. Comparada com a de antes, a situação nova representou grande progresso, embora tenha sido pouco, em face do que se esperaria de uma verdadeira revolução. Se pensarmos no ‘povo pobre’ (...), ou seja, a maioria absoluta da nação, foi quase nada. Mesmo pondo entre parênteses as modificações que poderiam ter ocorrido na estrutura econômica e social, para ele o que se impunha era a implantação real da instrução primária, com possibilidade de acesso futuro aos outros níveis: e ela continuou a atingi-lo apenas de raspão. Mas se pensarmos nas camadas intermediárias (que aumentaram de volume e participação social depois de 1930) a melhora foi sensível graças à difusão do ensino médio e técnico que aumentou as suas possibilidades de afirmação e realização, de acordo com as necessidades novas do desenvolvimento econômico. Se, finalmente, pensarmos nas chamadas elites, verificaremos o grande incremento de oportunidades para ampliar e aprofundar a experiência cultural. [...] Além disso, depois de 1930

se esboçou uma mentalidade mais democrática a respeito da cultura, que começou a ser vista, pelo menos em tese, como direito de todos, contrastando com a visão de tipo aristocrático que sempre havia predominado no Brasil, [...]. Para esta visão tradicional, as formas elevadas de cultura erudita eram destinadas, apenas às elites, como equipamento (que se transformava em direito) para a ‘missão’ que lhes competia, em lugar do povo e em seu nome. (Cândido, 2006, p. 234/235).

A partir da década de 1970, os esforços do Ministério da Educação e da Cultura foram direcionados à construção de um arranjo de competências que anunciam a estrutura das políticas culturais no século XXI. Com o fortalecimento da relação entre o Estado e as instituições privadas, estabelecida durante o processo de modernização das entidades culturais nos anos 70, o equipamento cultural da época abriu portas para as dinâmicas socialmente condicionadas do atual modelo institucional.

Segundo Botelho (1997), “a ditadura militar implantada no país, desde o golpe de 1964, preparava a abertura democrática e necessitava melhorar sua imagem, tanto no país como no exterior, principalmente junto aos setores mais claramente de oposição, numa conjuntura em que, apesar do regime, perdurava uma relativa hegemonia cultural da esquerda no país. (Botelho, 1997).

Após a emancipação do Ministério da Educação e Cultura, cuja denominação foi alterada pela lei nº 1.920, de 25 de julho de 1953 – anteriormente Ministério da Educação e Saúde Pública pelo Decreto nº 19.402, de 14 de novembro de 1930, sofrendo modificações após a implantação do Ministério da Saúde –, ocorreram expressivas mudanças na área cultural federal. Segundo Sergio Miceli (1984), administradores culturais passam a observar o início da emancipação da prática cultural brasileira. O processo de modernização das estruturas do Estado e o decorrente crescimento econômico no país reverberavam no restrito espaço da cultura da esfera estatal, evidenciando a necessidade de uma reformulação administrativa no MEC.

Se em 1969, Tarso Dutra<sup>12</sup>, então ministro da Educação e Cultura, já tinha preconizado a importância de uma maior cobertura da frente cultural, a preocupação crescente do governo com a cultura começa a mostrar resultados durante a década de 1970. A necessidade de reconfigurar o espaço do MEC revelava, sobretudo, a necessidade de atuar sob diretrizes de um Plano Nacional de Cultura.

Sob a gestão Jarbas Passarinho (1969 – 1973), os primeiros anos foram

---

<sup>12</sup> Um dos responsáveis por revisar o Ato Institucional Número Cinco (AI-5), o advogado Tarso de Moraes Dutra foi Ministro da Educação durante os governos Costa e Silva e da Junta militar em 1969.

marcados pelos esforços do governo em estudar a criação do Departamento de Assuntos Culturais<sup>13</sup> e, posteriormente, da Secretaria de Assuntos Culturais<sup>14</sup>. Entre as principais contribuições do ministro estão o lançamento do Programa de Ação Cultural<sup>15</sup> e a expansão do Instituto Nacional do Livro<sup>16</sup>, além da criação da Embrafilme<sup>17</sup> e da reformulação do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico<sup>18</sup>.

O PAC, por sua vez, era não apenas uma abertura de crédito, financeiro e político, a algumas áreas da produção cultural até então desassistidas pelos demais órgãos oficiais, mas também uma tentativa oficial de “degelo” em relação aos meios artísticos e intelectuais. Fora ampliado com vistas a minorar a carência de recursos e de pessoal na área cultural do MEC. Embora não tivesse a função explícita de formular uma política oficial de cultura ou encargos de coordenação a exemplo daqueles conferidos ao Departamento de Assuntos Culturais, o PAC acabou firmando um estilo novo e uma doutrina própria de prática cultural. (Miceli, Sérgio, 1984, p. 55)

Embora os empreendimentos de cunho educacional do MEC ainda fossem priorizados em detrimento de políticas inovadoras no campo cultural, em 1973, ainda sob solicitação do ministro Passarinho, diretrizes de um plano nacional da cultura foram formuladas pelo Conselho Federal da Cultura<sup>19</sup>. Este material se desdobraria em subsídios para uma Política Nacional de Cultura; documento elaborado posteriormente.

A seguinte gestão do ministro Ney Braga, que ocorreu durante o governo Geisel (1974-1978), foi responsável por uma considerável expansão da frente cultural no MEC. Ney Braga foi responsável por uma maior presença governamental na área cultural, remanejando a estrutura anterior, criando novos órgãos e aprovando um conjunto de diretrizes que vinculava a prática cultural às políticas de desenvolvimento social do governo Geisel. O ministro formalizou um plano oficial da cultura, estabelecendo o documento intitulado *Política Nacional de Cultura* em 1975.

---

<sup>13</sup> O Departamento de Assuntos Culturais (DAC) foi criado em 1972, sob gestão de Jarbas Passarinho.

<sup>14</sup> A Secretaria de Assuntos Culturais – SEAC (MEC, 1978) incorporou funções do antigo DAC, sendo composta pelas subsecretarias de desenvolvimento cultural, de estudos, pesquisas e referencia cultural, e de planejamento.

<sup>15</sup> O Programa de Ação Cultural (PAC) foi lançado em agosto de 1973 por uma ação do Departamento de Assuntos Culturais (DAC), também criado sob a gestão de Jarbas Passarinho durante o governo Médici (1969-1973). Destinado à preservação do patrimônio histórico e artístico; incentivo e difusão das práticas artístico-culturais e capacitação de recursos, o PAC contava com o Fundo Nacional para o Desenvolvimento da Educação (FNDE) para os recursos financeiros.

<sup>16</sup> O Instituto Nacional do Livro (INL) é resultado do Decreto-lei n 93, de 21 de dezembro de 1937.

<sup>17</sup> A empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) foi criada em 1969.

<sup>18</sup> Instituto criado a partir da transformação da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, que passou a ter autonomia administrativa e financeira em 1970.

<sup>19</sup> O Conselho Federal de Cultura (CFC) foi criado em 1966, substituindo o Conselho Nacional de Cultura (1938) na atribuição de elaborar a política nacional de cultura.

Segundo Isaura Botelho (2001), Ney Braga se destacou pela implantação e expansão de diversas instituições que pretendiam formatar um novo arranjo das políticas culturais naquele período, promovendo a “reorganização das instituições num organograma da área que, embora sofrendo algumas alterações, foi aquele que sedimentou o apoio federal à cultura até 1990.” (Botelho, 2001, p.66).

Sérgio Miceli observa na gestão Ney Braga o ineditismo da presença de “modalidades de colaboração entre os órgãos federais e outros ministérios, [...] com secretarias estaduais e municipais da cultura, universidades, fundações culturais e instituições privadas” (Miceli, 1987, p. 57), revelando um esforço reunido em busca de uma construção institucional.

Foi sob sua gestão que ocorreu o I Encontro de Secretários da Cultura<sup>20</sup>, que, segunda Lia Calabre (2009) unia entidades em torno da “necessidade de harmonização entre as ações dos diversos níveis de governo, com distribuição de responsabilidades, respeitadas as competências e atribuições específicas de cada um, na busca da construção de um Sistema Nacional de Cultural.” (Calabre, 2009, p. 82). Sobre suas principais contribuições, Ney Braga é atribuído à criação da Fundação Nacional de Arte pela Lei n° 6.312 de 16 de dezembro de 1975 e a reformulação da Empresa Brasileira de Filmes e do Serviço Nacional de Teatro<sup>21</sup>.

O ministro chamava a atenção para a criação da Funarte, do Conselho Nacional do Cinema (Concine), do Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA) e para a reformulação da Embrafilme, afirmando ainda que a Funarte, instalada em 1976, contou com recursos da ordem de Cr\$ 46,2 milhões no primeiro ano de existência, teve seu orçamento aumentado para Cr\$ 110 milhões em 1977. (Calabre, 2009, p. 90).

Contudo, a célebre gestão do ministro pode ser, em parte, atribuída às circunstâncias políticas que envolviam o ministro naquele momento, cujos esforços empregados no desenvolvimento do setor cultural representavam, sobretudo, um processo de “abertura” na frente cultural. O trabalho desenvolvido no âmbito do PAC, como exemplo, permitiu que os ressentidos setores intelectual e artístico se envolvessem nas decisões governamentais, passando a incorporar o legado da gestão Ney Braga – e sobretudo da gestão Geisel – ao contribuírem para as diretrizes da política governamental.

---

<sup>20</sup> O I Encontro de Secretários da Cultura ocorreu em Salvador, em 1976, com a participação do CFC, os Conselho Estaduais de Cultura, Secretarias de Educação e Cultura, universidades, fundações e outras entidades.

<sup>21</sup> O Serviço Nacional do Teatro (SNT) foi criado pelo Decreto-lei n° 92, de 21 de dezembro de 1937.

A despeito das demandas corporativas que estão na raiz da Funarte, da Embrafilme, e das mudanças havidas no SNT, o trabalho desenvolvido por essas instituições resultou de condições políticas extremamente favoráveis. Em termos concretos, verifica-se o firme apoio de figuras importantes da coalizão dirigente, redundando ora na captação de recursos, ora na abertura de novas oportunidades de trabalho cultural, inclusive em organismos públicos fora da órbita do MEC, ora no trabalho de sustentação em favor de figuras expressivas do meio intelectual e artístico carentes de conexões políticas suficientemente sólidas. [...] Parentes de figuras poderosas nesse período, algumas delas com trânsito assegurado nos círculos de produtores culturais por serem tidas como pares, também não se furtaram a colaborar com o processo de ‘abertura’ na frente cultural, em geral dando respaldo a nomes que enfrentavam dificuldades junto aos órgãos de segurança, e decerto contribuindo para viabilizar as indicações de alguns intelectuais para cargos de cúpula do MEC. (Miceli, 1984, p. 66 e 67).

Os recursos dotados ao MEC pela Seplan durante sua gestão – em comparação aos ganhos orçamentários do seguinte ministro Eduardo Portella – apontam outro sinal de tratamento diferencial. Segundo Miceli, a relação de Ney Braga com o alto escalão do governo Geisel devia-se em parte ao fato do ministro ser um militar reformado, dono de uma forte figura política, “sobejamente à esquerda dos administradores culturais típicos até então recrutados pelo regime de 64.” (Miceli, 1984, p 65).

Como evidencia Gabriel Cohn (1984), os debates do Conselho Federal de Cultura do MEC e os empreendimentos em busca de uma política nacional de cultura no início dos anos 70 desenvolviam-se sob complexas contradições, observando que a busca por um maior controle sobre o processo cultural não poderia fechar os olhos para o processo “de busca de um equacionamento da cultura adequado ao regime político que se procurava consolidar.” (Cohn, 1984, p. 87).

Esse esforço, que ganhava corpo nas reuniões fechadas do Conselho Federal de Cultura do MEC, representava uma espécie de ação de retaguarda daquilo que, em linguagem ao gosto da época, se poderia chamar de operação do Estado na área cultural, enquanto na linha de frente se tratava de uma batalha mais árdua para desbaratar as forças adversárias e neutralizar a sua produção, com vistas a assumir o controle do processo cultural no passo seguinte. A censura e a intervenção nas instituições culturais têm a ver com essa face mais visível, apesar de tudo, de uma ação que no entanto visava mais fundo. (Cohn, 1984, p. 88)

Cohn (1984) observa que o documento que carregava as *Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura* (1973), publicado e rapidamente retirado de circulação durante a gestão Passarinho, a despeito da proposta de criação do Ministério da Cultura, esboçava aspectos doutrinários que iriam perdurar para além da formulação da Política Nacional de Cultura (1975). Se os impulsos democratizadores da cultura eram bem recebidos pela hegemonia cultural de esquerda no país, representavam, em

última análise, um empreendimento cultural que traçava o caminho estratégico de um projeto de desenvolvimento nacional, cujo olhar para a cultura era predominantemente instrumental – Cohn (1984) evidencia o uso de termos como “personalidade nacional” e “segurança nacional” no documento.

Em sua reflexão sobre o processo de institucionalização da cultura na década de 70, Campos (2007) vai ao encontro de Cohn (1984) ao evidenciar nas diretrizes traçadas em 1973, o interesse político e econômico do Estado em aliar o campo cultural ao caráter soberano do país.

Quanto à dimensão política, o documento, introduzindo a expressão segurança nacional e relacionando-a com o campo cultural, reconhece e assume a importância do controle sobre o poder simbólico exercido pelo campo da cultura. (...) A relação entre cultura e segurança nacional, na prática, vai resultar em censura política e artística, bem como no estabelecimento do culto ao medo, ambos expedientes usados como instrumento de controle social.

Do ponto de vista econômico a relação cultura/segurança nacional pode estar ligada a outra vertente de pensamento que entende que, desenvolvendo uma *cultura* forte, (genuinamente nacional), o país estaria menos sujeito à assunção ilimitada de padrões de consumo de culturas estrangeiras. (...) Assim sendo, fomentando e apoiando o campo cultural, o país desenvolveria produtos caracteristicamente brasileiros. Esta marca distintiva de nossos produtos, ampliaria nossas possibilidades de troca comercial e agregaria valor à nossa produção, resultando na sua penetração, com vantagens porque de forma diferencial, no mercado de globalização. (Campos, 2007, p. 53-54)

Segundo a autora, é interessante observar que o documento apresenta os meios de comunicação de massa como principal fator de democratização cultural, evidenciando o caráter passivo da sociedade aos olhos do Estado naquele momento. Mais uma vez as diretrizes do campo cultural consideravam um povo prioritariamente receptor de cultura – a ser produzida e irradiada pela elite cultural.

Contudo, novos contornos à perspectiva pública da cultura foram apresentados no Plano Nacional da Cultura (1975). Contrastando com seu anteprojeto, a atenção dada à criação e participação popular na esfera cultural pelo PNC esboçam uma preocupação inédita com o impacto da sociedade industrial no campo do simbólico, exaltando a espontaneidade criativa em detrimento dos ameaçadores meios de comunicação em massa.

O documento [PNC] insiste na relação entre cultura e desenvolvimento – o que já pode acenar para o começo de uma assunção de uma visão da cultura como recurso econômico, como instrumento de políticas sociais – e, para espantar o fantasma da censura e dirigismo cultural, reafirma a intenção de preservar a espontaneidade das atividades culturais e liberdade de expressão. (Campos, 2007, p. 59).



Cohn (1984) volta-se ao PNC para evidenciar o caráter essencialista – e o foco às políticas de conservação do patrimônio – e pouco exequível do documento, observando um “texto construído de tal modo que a combinação entre suas premissas e as exigências de intervenção que contempla o conduz à beira do paradoxo de uma proposta antiestatizante a ser efetuada por um órgão estatal” (Cohn, 1984, p. 93).

Um breve olhar para a gestão Eduardo Portella (1979, governo Figueiredo) – por seus limites de articulação política e propostas menos emparelhadas com os interesses privados – parece ser elucidativo acerca do cenário de institucionalização da cultura naquele momento.

Preocupado em contemplar as populações de baixa renda, o ministro Portella desenvolveu um programa de ação cultural paralelo, que centralizava a marginalização cultural entre os principais desafios conjunturais do momento. Sobre a breve gestão Portella, Miceli aponta a relevância da relação de interesses que gerava o “esvaziamento” político do ministro, lembrando que as diferenças entre as gestões do MEC na década de 70 atuavam “tanto em função da importância conferida à política cultural na estratégia global de cada governo como na medida da capacidade de pressão para extração de recursos por parte dos ‘anéis’ a que pertenciam o próprio ministro e as figuras designadas para os cargos de cúpula do MEC.” (Miceli, 1985, p. 64).

Grande parte dos projetos formulados na gestão do ministro Portella era obstinadamente endereçada à ampliação da presença do Estado em áreas da produção cultural cujo mercado consumidor estava em expansão. Não obstante, o fortalecimento do aparato institucional da cultura gerava uma crescente resistência por parte de instituições privadas e entidades corporativas, que acabavam limitando a participação do Estado nas “áreas de mercado diminuto, e que por isso mesmo, dependem de uma produção artesanal fortemente personalizada.” (Miceli, 1984, p. 64).

Contudo, as linhas de ação orientadas para a questão da democratização cultural e a atenção para a construção da cultura à serviço das camadas populares, gerou reações agressivas no campo político, sobretudo em um setor ainda administrado pelos militares. A resposta à proposta do ministro transfigurou-se na

necessidade de instituir diretrizes de uma “política cultural oficial” – representada, até então, pelos programas e instituições voltados à vertente patrimonial<sup>22</sup>.

Não há necessidade de aprofundar os conflitos que dividiram a participação governamental entre interesses direcionados à questão patrimonial e interesses pela vertente executiva – já anunciados na década de 1930 sob intensas críticas à gestão do SPHAN. O próprio embate era indicativo de uma nova reconfiguração das competências no MEC, que, resquício da gestão Ney Braga, apontava para uma “progressiva diferenciação organizacional, política e doutrinária da vertente ‘cultural’ em seu conjunto, quer no âmbito do próprio MEC, quer ao nível dos governos estaduais e municipais ou da iniciativa privada.” (Miceli, 1984, p. 59).

Neste cenário, as competências do DAC, atribuídas à nova doutrina de prática cultural firmada pelo PAC, e da SEAC – que em sua atribuição supervisionava o INL, a Biblioteca Nacional, o Museu Histórico Nacional, entre outros –, evidenciavam a necessidade de instituir um órgão de coordenação das entidades especializadas, dando pistas da dinâmica de interesses que se formaria no futuro Ministério da Cultura.

A contribuição do ministro Aloísio Magalhães (1980-1982)<sup>23</sup>, assim como a presença de Mário de Andrade durante a gestão Capanema, foi um divisor de águas para a abordagem de cultura por parte do Estado. A rápida presença de Aloísio à frente da Secretaria da Cultura do MEC<sup>24</sup> foi responsável por um irreversível resgate da perspectiva antropológica da cultura.

Em capítulo publicado em *E Triunfo? As questões dos bens culturais no Brasil* (1985), Magalhães afirma que “o conceito de bem cultural extrapola a dimensão elitista de ‘o belo’ e ‘o velho’, e entra numa faixa mais importante de compreensão como manifestação geral de uma cultura. O gesto, o hábito, a maneira de ser da nossa comunidade se constituem no nosso patrimônio.” (Magalhães, 1985, p. 63). A partir

---

<sup>22</sup> Representada pelas principais iniciativas no domínio cultural oficial, responsáveis pela implantação do Programa de Reconstrução de Cidades Históricas (Secretaria de Planejamento da Presidência da República, 1973), do Centro Nacional de Referência Cultural (Ministério da Indústria e Comércio e Governo do Distrito Federal, 1975), da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (MEC, 1979) e da Fundação Pró-memória (MEC, 1979).

<sup>23</sup> Artista plástico e designer gráfico, o pernambucano Aloísio Magalhães foi fundador da Escola Superior de Desenho Industrial – ESDI, posteriormente integrada à Universidade Estadual do Rio de Janeiro - UERJ.

<sup>24</sup> Criada em 1981, a SEC do MEC tornou-se responsável por duas subsecretarias: A Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN (antigo IPHAN), responsável pelo Programa de Reconstrução das Cidades Históricas (PCH) e pela Fundação Pró-Memória; e a Secretaria de Assuntos Culturais - SEAC (antiga DAC), responsável pela FUNARTE. O desenho institucional traçado por Aloísio Magalhães entre 81-82 prefigura o arranjo do Ministério da Cultura posteriormente.

de 1981, a SEC passa a ser gerida por uma consciência histórica e uma noção de cultura consonante ao que vinha sendo formulado pela UNESCO nos anos 1970.

O documento intitulado *Diretrizes para a operacionalização da política cultural do MEC*, redigido em Brasília no ano de 1981, contorna o novo desenho insitucional da cultura naquele momento. Se por um lado o modelo dividia o campo cultural em seu viés patrimonial – representado pelo PCH e a Fundação Pró-Memória; e executivo – representado pela FUNARTE – por outro, a amplitude da sua concepção de patrimônio cultural preconizava um diálogo inevitável entre as duas vertentes.

Nesse processo, destacam-se alguns bens culturais – aqueles fortemente impregnados de valor simbólico e continuamente reiterados – ao lado de outros, manifestações em processo que se constituem em evidências da dinâmica cultural. E é na interação entre os contextos que elegem e desenvolvem esses bens que se instaura a tensão criadora que impulsiona o processo cultural. (Ministério da Educação e Cultura, *Diretrizes para a operacionalização da política cultural do MEC*, 1981).

Botelho (2007) entende que a articulação política do Centro Nacional de Referência Cultural<sup>25</sup>, criado por Aloísio em 1975, foi o resultado político de um diálogo frutífero entre Mário de Andrade – e sua crítica à postura ideológica do SPHAN em 1936 – e o ministro, quando afinidades conceituais da cultura foram reapropriadas em um discurso que fundia a vertente patrimonial e executiva das políticas culturais.

Aloísio radicaliza a opção pela dimensão antropológica da cultura e a adota como baliza de sua política. Neste plano, pode-se dizer que a *cultura é tudo* – para Mário de Andrade tudo era arte – o que o ser humano elabora e produz, simbólica e materialmente falando, o que exige um talento de articulação muito grande para congregar outros setores da gestão pública, pois deve ser assumido como um pressuposto geral de governo e não exclusivo do setor de cultura. (Botelho, 2003, p.10)

A historiadora Ana Cristina Campos (2007), observa na gestão de Aloísio uma atenção renovada aos riscos que o processo de globalização apresentava para diversidade cultural nacional, o que direcionava sua atenção para a inserção

---

<sup>25</sup> Sob convite do ministro Ney Braga, Aloísio Magalhães foi responsável pela formação do CNRC, criado no âmbito do Ministério da Indústria e do Comércio em 1975, em convênio com o GDF. O objetivo do CNRC era reunir profissionais de diversas áreas em um grupo de trabalho que objetivasse o processo de desenvolvimento econômico que contornava os bens culturais brasileiros.

equilibrada da cultura brasileira no sistema capitalista mundial. Preocupado com a promoção, proteção e difusão dos bens culturais brasileiros, Aloísio “desenvolve sua visão da relação estreita entre cultura, economia e desenvolvimento” (Campos, 2007, p.68), mentalidade que expandiu os limites do CNRC durante sua gestão.

A rapidez com que ele conseguiu reunir tantas instituições em torno de um só projeto, evidencia a sua capacidade política de agregar e sua consciência da fragilidade do setor cultural e de sua marginalidade em face de outras questões governamentais. Daí a necessidade de comprometer organismos de tipo tão diverso: Ministério da Indústria e do Comércio, o Governo do Distrito Federal, Universidade de Brasília, a Secretaria de Planejamento da Presidência da República, o Ministério da Educação e Cultura, o Ministério do Interior, o Ministério das Relações Exteriores, a Caixa Econômica Federal. Em 1978, aderem ainda o CNPq e o Banco do Brasil. Esta variedade de instituições signatárias do convênio garantiu a sobrevivência do projeto a despeito das turbulências políticas e mudanças ministeriais. Esta capacidade de articulação ampla, Aloísio irá reproduzir em muitos outros momentos em sua curta gestão à frente da Secretaria da Cultura (1981-1982). (Botelho, 2007, p. 10-11).

Em sua crítica sobre o efeito prático da perspectiva antropológica<sup>26</sup>, Botelho (2001) observa na gestão de Aloísio a necessidade de uma divisão mais clara entre patrimônio e ação cultural, sugerindo que o ministro tenha caído no mesmo impasse vivido nos anos 30, quando Rodrigo Melo Franco recebeu severas críticas ao seu projeto institucional de organização do SPHAN. Segundo a autora, “em ambas as posições, busca-se encontrar, num lócus idealizado, a expressão de uma suposta identidade nacional, depois de se eliminar tudo aquilo que não é ‘autenticamente brasileiro’. Comum às duas a recusa à complexidade da cultura de massa vista como foco de importação de valores e de inautenticidade.” (Botelho, 2001, p. 116).

A definição de cultura para este capítulo é relevante na medida em que aponta para pistas da cultura enquanto sistemas de significações ligados à representação simbólica. Se para Teixeira “é objeto da política cultural a cultura que produz *efeitos de discurso*: representações da vida e do mundo cuja primeira finalidade é fornecer instrumentos de conhecimento, reconhecimento e auto-reconhecimento” (Teixeira, 2002, p. 104), esta reflexão sobre as políticas culturais no Brasil tomou para si uma perspectiva igualmente ampla e flexível acerca do *campo do desenvolvimento do simbólico* (Calabre, 2009, p. 12).

Se apropriando da noção de *sistemas simbólicos* de Pierre Bourdieu (2011), o capítulo pretendeu evidenciar traços do processo de institucionalização da cultura que contribuíram para a estruturação de políticas culturais concentradoras, tributárias à

---

<sup>26</sup> A perspectiva de Isaura Botelho (2001) acerca das visões antropológica e sociológica da *cultura* é abordada no capítulo sobre a revisão conceitual do termo.

lógica cultural hegemônica que se estende pelo Brasil. Nesse sentido, a reflexão sobre a instrumentalização do setor cultural no país foi observada sob a noção dos sistemas simbólicos (arte, religião, língua) presentes em *formas sociais* relativas à cultura de grupos particulares, cujos “sistemas simbólicos como instrumentos de conhecimento e de comunicação só podem exercer um poder estruturante porque são estruturados” (Bourdieu, 2011, p. 09).

Se o estudo do processo de institucionalização dos sistemas simbólicos é uma das formas de compreensão do pensamento social, uma vez que a própria compreensão desses universos implica na compreensão do “longo trabalho de alquimia histórica que acompanha o processo de autonomização dos campos de produção cultural” (Bourdieu, 2011, p. 71); a institucionalização do campo cultural brasileiro foi abordada enquanto instrumento de dominação, evidenciando o poder simbólico de construção da realidade a partir do qual Bourdieu contorna a contribuição da cultura dominante para o estabelecimento legítimo das distinções entre classes.

A cultura dominante contribui para a integração real da classe dominante (assegurando uma comunicação imediata entre todos os seus membros e distinguindo-os das outras classes); para a integração fictícia da sociedade no seu conjunto, portanto, à desmobilização (falsa consciência) das classes dominadas; para a legitimação da ordem estabelecida por meio do estabelecimento das distinções (hierarquias) e para a legitimação dessas distinções. (Bourdieu, 2011, p. 10)

Segundo Bourdieu, a união da classe dominante leva “todas as culturas a definirem-se pela sua distância em relação à cultura dominante” (Bourdieu, 2011, p. 11), esse é o efeito ideológico, assegura o autor, de imposição do mundo social conforme os interesses das elites, que impõe “o campo das tomadas de posições ideológicas reproduzindo em forma transfigurada o campo das posições sociais” (Bourdieu, 2011, p. 11).

Essa perspectiva não poderia ser mais ajustada ao imbricamento do campo cultural nas esferas política e econômica, dinâmica marcada por alguns aspectos que vão ao encontro das proposições de Bourdieu (2011) acerca do *poder simbólico*.

Os intensos esforços reunidos em busca de institucionalização da cultura durante regimes não-democráticos são a mais forte evidência do impacto do campo cultural na esfera de ordenamento social. Ao abordar os períodos de

instrumentalização da cultura em consonância com o cenário político brasileiro, este capítulo procurou elucidar o leitor para desenhos institucionais da cultura que aos poucos desaguavam em verdadeiros empreendimentos de controle social por parte do Estado.

O mecenato de Dom Pedro II inaugura a construção de políticas culturais a serviço de um projeto civilizador no Brasil, dirigindo os esforços para a formação de uma memória nacional forjada nos motivos da corte e das elites. Nesse caso, o momento embrionário da institucionalização da cultura funda a noção de patrimônio cultural enquanto memória da cultura dominante – dando dicas sobre o futuro desdobramento do setor nos próximos anos, marcado pelo forte perfil concentrador do Estado.

A lógica concentradora irá se estender para além da década de 1930, quando o intenso processo de instrumentalização do Estado deságua no cenário institucional da cultura; dando os primeiros passos rumo ao estabelecimento do setor nas atividades públicas. Contudo, a famosa postura populista, clientelista e elitista do Estado já é um marco do poder simbólico irradiado pelas camadas dominantes no Brasil.

A despeito da inovadora postura de Mário de Andrade no Departamento de Cultura e Recreação da cidade de São Paulo, a esfera federal, sob gestão de Capanema, centralizou suas políticas na questão patrimonial, materializada em tombamentos que contemplavam mais uma vez o projeto civilizatório das elites.

Nesse sentido, se por um lado as vanguardas artísticas ganhavam espaço no projeto progressista do Estado Novo; o aparelho público insistia em forjar uma memória nacional calcada em ícones da elite branca e católica, levando Cândido a descrever um cenário de “democratização dos setores privilegiados” (1984, p. 29).

A década de 1970 é marcada pelas contradições de um Estado centralizador que ensaiava uma inserção mais acentuada do Brasil no capitalismo mundial; e portanto ensejava o desenvolvimento do mercado de bens culturais no país. Ironicamente, as tentativas de controle social durante a ditadura militar, materializadas em medidas concretas de censura, moveram o motor da instrumentalização da cultura no país, prefigurando arranjos que irão se estender até à atualidade.

Finalmente, o longo percurso tomado no desenvolvimento do aparelho público para a cultura evidencia a construção de um cenário cultural tributário aos desejos do Estado e, ao final dos anos 1970, às imposições do mercado. O olhar do Estado

brasileiro para cultura – desde os empreendimentos em busca de uma memória nacional elitista, passando pela ideologia progressistas nos anos 30, desaguando no controlador governo militar e no caráter ambíguo da popularização do campo cultural nos anos 80 – foi orientado sob a perspectiva instrumental das *formas simbólicas*, que, em diferentes momentos da história, preconizaram uma sociedade [1] reprodutora de uma lógica civilizatória elitista [2]; orientada por veículos de comunicação em massa à serviço do Estado centralizador; [3] contemplada com um discurso de democratização da cultura que representava, na prática, a ampliação das trocas comerciais de bens culturais no mercado mundial.

## 2.2. Crítica à Lei Rouanet

Se a breve reflexão sobre a institucionalização do campo cultural brasileiro buscou compreender a contribuição do processo histórico para o surgimento de políticas culturais concentradoras, um recorte da atual normatividade jurídica do setor cultural pretende, mais uma vez, evidenciar a ligação estreita entre os campos político, econômico e cultural na contemporaneidade, retomando traços da lógica hegemônica que, ainda hoje, reverberam na principal política pública voltada para cultura no país: A Lei Federal de Incentivo à Cultura, Lei Rouanet.

Sem perder de vista o crescente fortalecimento de uma rede global de interdependência, o olhar para as macropolíticas que estruturam o campo cultural brasileiro no século XXI busca avaliar a eficiência do Estado federal no reconhecimento, ampliação, promoção e difusão da diversidade cultural brasileira na atualidade. Nesse sentido, a breve análise interpreta dados relativos aos gastos culturais através da Lei Rouanet em 2009, momento em que severas críticas ao mecanismo de financiamento passam a integrar a pauta do Ministério da Cultura.

A exposição das principais críticas lançadas à esfera federal da cultura pretende elucidar o leitor para a tendência da União em contemplar prioritariamente grupos estabelecidos no mercado cultural, revelando a arquitetura de uma política pública orientada pela lógica dos mercados consumidores.

Idealizada pelo então secretário Sérgio Paulo Rouanet<sup>27</sup>, e decretada pelo Congresso Nacional com a finalidade de captar e canalizar recursos para o setor cultural, a Lei Rouanet (Lei nº 8.313 de 23 de dezembro de 1991) restabeleceu os princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, instituindo o Programa Nacional de Apoio à Cultura<sup>28</sup> (Pronac) em suas disposições preliminares. Segundo a legislação, o

---

<sup>27</sup> Diplomata, filósofo e ensaísta brasileiro, Sérgio Paulo Rouanet ocupou o cargo de secretário da cultura durante o governo Collor (1990 – 1992).

<sup>28</sup> A finalidade do Pronac é incentivar a formação artística e cultural – mediante [a] concessão de bolsas de estudo, pesquisa e trabalho, no Brasil ou no exterior, a autores, artistas e técnicos brasileiros ou estrangeiros residentes no Brasil; [b] concessão de prêmios a criadores, autores, artistas, técnicos e suas obras, filmes, espetáculos musicais e de artes cênicas em concursos e festivais realizados no Brasil; [c] instalação e manutenção de cursos de caráter cultural ou artístico, destinados à formação, especialização e aperfeiçoamento de pessoal da área da cultura, em estabelecimentos de ensino sem fins lucrativos –; fomentar a produção artística e cultural – mediante [a] produção de discos, vídeos, obras cinematográficas de curta e média metragem e filmes documentais, preservação do acervo cinematográfico bem assim de outras obras de reprodução videofonográfica de caráter cultural; [b] edição de obras relativas às ciências humanas, às letras e às artes; [c] realização de exposições, festivais de arte, espetáculos de artes cênicas, de música e de folclore; [d] cobertura de despesas com transporte e seguro de objetos de valor cultural destinados a exposições públicas no País e no exterior; [e]



Pronac prevê mecanismos de apoio à produção, valorização, difusão e proteção dos bens culturais nacionais – direitos culturais normatizados na Constituição Federal de 1988, bem como previstos pela Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948).

Com o principal objetivo de captar e canalizar recursos para o setor cultural brasileiro, o Pronac é responsável pelo direcionamento de doações e patrocínios aos projetos culturais e artísticos compatíveis com suas finalidades, dispondo do Fundo Nacional da Cultura<sup>29</sup> e dos Fundos de Investimento Cultural e Artístico<sup>30</sup> para a aplicação de recursos sob tutela do Ministério da Cultura. O FNC é responsável pelo financiamento de propostas que não se enquadram em programas específicos da Lei – tais como intercâmbios culturais ou premiações – desde que apresentem relevância cultural ao contexto em que estão inseridas, cabendo à Secretaria Federal de Incentivo à Cultura (SEFIC) selecioná-las.

Não obstante, a política de incentivo via mecanismo de renúncia fiscal é considerada a principal contribuição da Lei Rouanet. Conforme o art. 18 da Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, “a União facultará às pessoas físicas ou jurídicas a opção pela aplicação de parcelas do Imposto sobre a Renda, a título de doações ou patrocínios, tanto no apoio direto a projetos culturais apresentados por pessoas físicas ou por pessoas jurídicas de natureza cultural, como através de contribuições ao FNC”,

---

realização de exposições, festivais de arte e espetáculos de artes cênicas ou congêneres –; preservar e difundir o patrimônio histórico, cultural e artístico – mediante [a] construção, formação, organização, manutenção, ampliação e equipamento de museus, bibliotecas, arquivos e outras organizações culturais, bem como de suas coleções e acervos; [b] conservação e restauração de prédios, monumentos, logradouros, sítios e demais espaços, inclusive naturais, tombados pelos Poderes Públicos; [c] restauração de obras de artes e bens móveis e imóveis de reconhecido valor cultural; [d] proteção do folclore, do artesanato e das tradições populares nacionais –; estimular o conhecimento de valores e bens culturais – mediante [a] distribuição gratuita e pública de ingressos para espetáculos culturais e artísticos; [b] levantamentos, estudos e pesquisas na área da cultura e da arte e de seus vários segmentos; [c] fornecimento de recursos para o FNC e para fundações culturais com fins específicos ou para museus, bibliotecas, arquivos ou outras entidades de caráter cultural – e apoiar demais atividades culturais – mediante [a] realização de missões culturais no país e no exterior, inclusive através do fornecimento de passagens; [b] contratação de serviços para elaboração de projetos culturais e [c] ações não previstas nos incisos anteriores e consideradas relevantes pelo Ministro de Estado da Cultura, consultada a Comissão Nacional de Apoio à Cultura.

<sup>29</sup> Administrado pela Secretaria da Cultura da Presidência da República (SEC/PR), o Fundo Nacional da Cultura (FNC) – antigo Fundo de Promoção Cultural, criado pela Lei no 7.505, de 2 de julho de 1986 – tem natureza contábil, com prazo indeterminado de duração. Com o objetivo de captar e destinar recursos para projetos culturais alinhados ao Pronac, o FNC é constituído dos recursos do Tesouro Nacional; doações; legados; subvenções e auxílios de entidades; saldos não utilizados em projetos; devolução de recursos de projetos e um por cento da arrecadação dos Fundos de Investimentos Regionais.

<sup>30</sup> Os Fundos de Investimento Cultural e Artístico (FICART) são constituídos por comunhão de recursos – sob forma de condomínio e sem personalidade jurídica – e administrados pela Comissão de Valores Mobiliários, ouvida a SEC/PR. Seus recursos são destinados a produção comercial ou sem fins de lucrativos de atividades culturais declaradas pelo Ministério de Cultura.

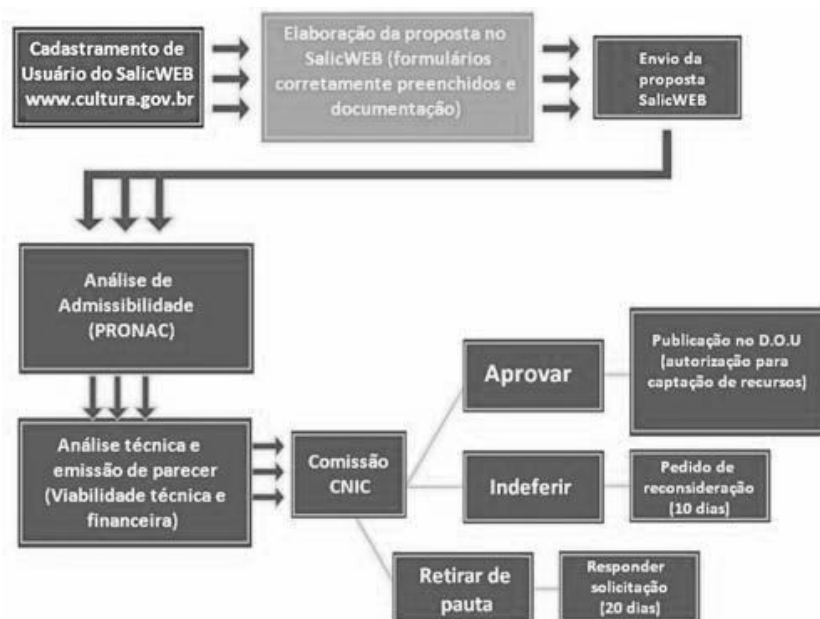
permitindo que “os contribuintes deduzam do imposto de renda devido as quantias efetivamente despendidas nos projetos elencados.” (BRASIL, Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991).

Contudo, é necessário lembrar que modelo de financiamento via benefícios fiscais, no que tange aos direitos culturais, já havia sido arquitetado, implantado e fracassado anteriormente – quando a contraditória Lei no. 7.505, do ano de 1986, Lei Sarney, foi suspensa em 1990 pelo então presidente Collor. Segundo os cientistas políticos Saulo Almeida e Antônia Ferreira, “a lei possuía algumas distorções, como a necessidade de que os projetos incentivados fossem, necessariamente, apresentados às empresas patrocinadoras por meio de produtores culturais, colocando assim, esse profissional como o ponto de maior relevância (maior inclusive do que atualmente) para a concretização dos projetos culturais” (Almeida e Ferreira, 2009, p. 128).

É a partir da reformulação deste mecanismo que a Lei Rouanet, em 1991, reconvida agentes culturais do Brasil – pessoas físicas que atuam no campo cultural e pessoas jurídicas de natureza cultural; com ou sem fins lucrativos – a inserir propostas culturais, de segmentos diversos, em editais lançados anualmente pelo Ministério da Cultura. Cumprindo a incumbência de elencar projetos através da política fiscal, a Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC) autoriza aos proponentes o processo de captação de recursos. Nesse sentido, cabe aos próprios titulares da proposta seguir em busca de pessoas físicas ou jurídicas dispostas a incentivar iniciativas culturais sob mecanismo de renúncia fiscal – tendo parte ou total do valor do apoio deduzido no Imposto de Renda.

Não obstante, o mecanismo de renúncia fiscal – salvo o caso de doação, cujo apoio é estritamente direcionado às pessoas físicas e jurídicas sem fins lucrativos – prevê, ainda, a opção de diversas contrapartidas aos incentivadores; entre elas, a participação no produto resultante do projeto e a veiculação de publicidade do apoio na produção cultural. Nesse sentido, a realização do projeto cultural depende da aprovação do ministério em um primeiro momento mas, sobretudo, da aprovação de um ou mais incentivadores, que deverão financiar o projeto sob contrapartidas a serem combinadas.

Figura 01 – Tramitação de projetos cadastrados no SALICWEB para análise do Pronac



Fonte: BRASIL, Ministério da Cultura, 2013

Se por um lado o decreto da Lei Rouanet é considerado uma vitória atribuída à política fiscal, que inibe o aparelhamento político do setor; por outro, a autonomia das instituições incentivadoras inspira, mais uma vez, graves críticas ao modelo de financiamento. Embora o princípio da não-concentração por segmento e beneficiário seja citado na legislação a partir da inclusão da Lei nº 9.874 em 1999, “a ser aferido pelo montante de recursos, pela quantidade de projetos, pela respectiva capacidade executiva e pela disponibilidade do valor absoluto anual de renúncia fiscal” (BRASIL, Lei nº 9.874, de 23 de novembro de 1999), a concentração do financiamento na mão de poucos proponentes tornou-se a preocupação central acerca da política fiscal nos últimos anos – levando Juca Ferreira<sup>31</sup> a alertar sobre a necessidade de uma revisão da Lei Rouanet durante sua gestão.

Não queremos demonizar a Lei Rouanet, mas 18 anos depois, temos que fazer uma discussão. A lei tem muitas qualidades, mas também tem defeitos gravíssimos. No ano passado disponibilizamos R\$ 1 bilhão em recursos públicos e 50% desses recursos foram captados por 3% (dos proponentes). Isso não é justo. Isso não é política pública. (Juca Ferreira, 2009).

<sup>31</sup> Nascido na Bahia, o sociólogo Juca Ferreira assumiu o cargo de ministro da Cultura do Brasil entre 2008 e 2011. Filiado ao Partido Verde, sua trajetória política é dedicada às ações culturais e ambientais.

Envolvido em uma campanha de esclarecimento à opinião pública, iniciada em 2008, Juca Ferreira promoveu um debate nacional sobre a necessidade de modificações na legislação federal para a cultura, iniciando um diálogo intenso com artistas, gestores e produtores culturais de dezessete capitais do país. Segundo relatório do Ministério da Cultura, os elementos para a minuta do Projeto de Lei que prometia modificar o quadro da Lei Rouanet estavam na pauta do ministério desde 2003.

Não obstante, é em 2009 que o debate extrapola o gabinete para alcançar o público, quando duas *webconferências*, realizadas em abril, promoveram um diálogo entre o ministro Juca Ferreira, seis capitais brasileiras, bem como representantes dos Pontos de Cultura<sup>32</sup>. Em consonância com os esforços despendidos pelo MinC, uma Consulta Pública foi lançada pela Casa Civil da Presidência da República, resultando em aproximadamente dois mil relatos analisados pelo Congresso Nacional. A partir desse momento, a crítica levantada pelo ministro em 2009 é seguida de forte reverberação no campo político e nas classes envolvidas, que passam a evidenciar nas estatísticas da Lei as consequências de uma política fiscal entregue aos interesses comerciais de instituições privadas.

Nota-se a distorção que domina o sistema de financiamento disponível pela Lei Rouanet, onde apenas 20% (vinte por cento) das verbas compõem o FNC, e o FICART tornou-se um mecanismo esquecido. Já a renúncia fiscal é contemplada com 80% dos valores utilizados através da Lei no. 8.313/ 91. [...] Devido ao fato das empresas priorizarem projetos que lhe ofereçam melhor retorno de imagem, o marketing apresenta-se como fator primordial quanto à concretização de projetos, deixando de lado sua relevância cultural à sociedade. (Almeida e Ferreira, 2009, p. 129-130).

Reproduzindo a lógica hegemônica que acompanha a história da institucionalização do campo cultural brasileiro, não há mistérios sobre as consequências da política fiscal da Lei Rouanet para o cenário de distribuição de produção e consumo cultural no país. Segundo dados de fomento disponibilizados pelo Ministério da Cultura em seu *website*, as estatísticas relativas ao cenário cultural do Brasil em 2009 acusava a forte negligência do governo federal na garantia dos direitos culturais. Segundo o observatório do Minc, 90% dos municípios brasileiros não tinha teatros, museus ou espetáculos multiuso até este ano, ao passo que mais de

---

<sup>32</sup> Buscando impacto sócio-cultural, o Ponto de Cultura é a principal ação do Programa Cultura Viva, do Ministério da Cultura. Espalhados pelo território nacional, os pontos de cultura permitem que projetos financiados pelo MinC sejam implementados por entidades governamentais e não-governamentais.

90% da população não frequentava exposições de arte, museus ou espetáculos de dança.

Ao avaliar a distribuição do financiamento da Lei Rouanet por Unidade Federativa em 2009, torna-se evidente a realidade concentradora de apoio no eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Dos R\$ 1.137 bilhões apoiados em 2009, aproximadamente 68% foi concentrado no eixo RJ-SP, subindo para 77% se considerarmos o Sudeste. O cenário torna-se ainda mais grave se compreendermos o valor total financiado pela Lei entre 1991 e 2011. Dos R\$ 9,129 bilhões captados via renúncia fiscal em 20 anos, o Sudeste foi contemplado com 80% da verba total, enquanto Sul, Nordeste, Centro-Oeste e Norte com 10%, 6%, 3% e 1%, respectivamente. Lembrando que o mecanismo representa 80% da verba total investida em cultura no âmbito federal, este breve recorte do histórico de financiamento da Lei Rouanet é o suficiente para ilustrar os resultados concentradores da principal política pública para a cultura do país, que vem mantendo um padrão de distribuição há pouco mais de 20 anos.

É importante registrar que as críticas levantadas ao cenário hegemônico da cultura no Brasil ganharam uma resposta objetiva em 2011, quando o projeto de substituição da Lei Rouanet pelo Procultura<sup>33</sup> (PL 6.722/10), através do PROFIC<sup>34</sup> foi aprovado pela Comissão de Educação e Cultura da Câmara dos Deputados. O novo mecanismo pretende destinar parte do valor acumulado via renúncia fiscal ao Fundo Nacional da Cultura, cujos apoios são distribuídos a critério do Estado. A partir da nova ferramenta, será possível definir uma taxa mínima de incentivo para cada Unidade Federativa do Brasil; o que aparenta ser um passo positivo rumo à valorização da diversidade cultural no país.

Contudo, enquanto a Lei Rouanet permaneça com seus dias contados, críticas à reformulação do mecanismo de financiamento começam a despontar na mídia desde 2009 – sobretudo acerca da insegurança dos agentes culturais frente à concentração de poder nas mãos do Estado. Fábio Maciel (2009), presidente do Instituto Pensarte<sup>35</sup>, preconiza mudanças arriscadas na imatura Lei Federal de Incentivo à Cultura,

---

<sup>33</sup> O Procultura é instituído no Projeto de Lei 1.138/7, e pretende provocar severas alterações no mecanismo federal de incentivo à cultura. Com o apoio da atual ministra da cultura Marta Suplicy, o projeto está tramitando na Câmara dos Deputados.

<sup>34</sup> O Programa de Fomento e Incentivo à Cultura (PROFIC) foi instituído a partir do Decreto nº 4.176, de 28 de março de 2002.

<sup>35</sup> Fundado em 2000, Instituto Pensarte é uma Organização Social de Cultura (OS) que atua na promoção da atividade sociocultural no Brasil. A partir de contratos firmados com a Secretaria de Cultura de São Paulo, a OS gerencia atividades de fomento, operacionalização e execução de algumas entidades culturais do Estado.

publicando, em 2009, a seguinte crítica à respeito do Procultura no *website culturaemercado*:

Para o setor cultural o projeto chega em momento pouco propício às alterações de um modelo de financiamento que se mostrou fundamental para o desenvolvimento da profissionalização do segmento nos últimos 18 anos; para a sociedade como um todo, o projeto apresenta os perigos de um dirigismo cultural disfarçado, por meio de subterfúgios de técnica jurídica que delegam ao Poder Executivo (leia-se, o próprio Ministro) o poder para definir praticamente todos os pontos importantes do novo modelo de financiamento. (Maciel, 2009)

A perspectiva de Fábio Maciel (2009) remonta aos diversos empreendimentos do Estado brasileiro em se apropriar dos discursos que permeavam o campo cultural em cada momento político do país; desenvolvendo mecanismos de apoio consonantes aos interesses de cada época. Não obstante, a queda da Lei Rouanet persiste como uma medida de proteção à diversidade cultural, fruto de uma reflexão que se alinha às pautas centrais das gestões de Gilberto Gil (2003-2008) e Juca Ferreira (2008-2010) no Ministério da Cultura, bem como faz referência à adesão do Brasil, em 2008, às proposições da Declaração Universal da Diversidade Cultural (Unesco, 2002).

Finalmente, a nova arquitetura da Lei federal de incentivo cultural preconiza um poder concentrado nas mãos do Estado brasileiro, cuja trajetória de institucionalização da cultura é profundamente marcada pelo desenvolvimento de políticas culturais tributárias aos interesses do próprio aparelho político. Se dados referentes à distribuição do Fundo Nacional da Cultura, ainda em 2009, evidenciam uma distribuição igualmente concentrada nas Regiões Sul e Sudeste, segundo Fábio Maciel (2009), a lógica concentradora no âmbito do Governo Federal permanece; o que só poderia ser explicado pelo inevitável reflexo das desigualdades do Brasil no campo cultural.

### 3. O financiamento coletivo *online*

#### 3.1. *Crowdfunding* no mundo

Em consonância com a orientação de uma cultura menos submissa às forças políticas e econômicas, a ferramenta de *crowdfunding*<sup>36</sup> surgiu sob o discurso de empoderamento do coletivo, financiando projetos culturais e artísticos através do apoio de um número grande de pessoas. Sob a complexa condição sociocultural da pós-modernidade – frente a possibilidade de uma construção simbólica mais autônoma a partir do desenvolvimento da tecnologia digital, este capítulo apresenta o financiamento colaborativo *online* como uma relevante novidade para a dinâmica de troca de bens simbólicos no mundo.

Denunciando o aspecto pouco representativo presente em leis de fomento cultural concentradoras na atualidade, o *crowdfunding* promete distanciar a oferta cultural da lógica do patrocínio, ajustando as propostas culturais às demandas da sociedade e promovendo um arranjo mais democrático com relação à produção, difusão e consumo de cultura no país. Há pouco mais de três anos a ferramenta de apoio coletivo *online* vem sendo apresentada como mecanismo de financiamento de bens culturais que escapam aos critérios de seleção previstos pelas políticas de financiamento do Estado e das empresas incentivadoras de cultura no Brasil.

A partir do século XXI, as ferramentas de mobilização na Internet atingiram um momento importante no seu processo de expansão. A crescente adesão de membros às redes sociais permitiu aos movimentos sociais uma inédita visibilidade, tendo, em pouco mais de uma década, os recursos de associação expressivamente ampliados na rede. Embora a prática associativa *online* já tivesse certa popularidade nos últimos anos do século XX – apontando, já nesse momento, arrecadação de fundos para fins filantrópicos e artísticos –, é em seu formato mais recente que o aparato tecnológico apresenta sistemas viáveis de micropagamento, utilizados no financiamento da produção cultural.

Para além da comunicação e mobilização virtual, o aprimoramento de serviços financeiros sectários à tecnologia digital permitiu que a rede suportasse transações financeiras com baixo custo e relativa segurança, abrindo portas para o desenvolvimento do mecanismo de incentivo a longa distância.

---

<sup>36</sup> A tradução para o termo *crowdfunding* é “angariação coletiva de fundos”.

Apresentadas em formato de *website*, onde os projetos são exibidos em busca de colaboradores, as plataformas de *crowdfunding* funcionam como uma espécie de vitrine, onde propostas são exibidas em busca do apoio coletivo. Segundo o grupo *Massolution - Crowd Powered Business*<sup>37</sup> – empresa norte-americana especializada em consultoria para *crowdsourcing*<sup>38</sup> –, o mecanismo de *crowdfunding* se resume a contribuições financeiras de investidores *online*; patrocinadores ou doadores que incentivam iniciativas ou empresas, com ou sem fins lucrativos. Admitindo esta perspectiva, este trabalho compreende o *crowdfunding* como uma nova abordagem dos modelos de incentivo para iniciativas culturais.

*Crowdfunding* refere-se a qualquer tipo de formação de capital em que ambas as necessidades de financiamento e finalidades de financiamento são comunicadas abertamente, através de chamadas públicas, em fóruns que comporte a participação de um grande grupo de pessoas; a multidão. As campanhas de *crowdfunding* são destinadas à fase de captação, lembrando que a pessoa (ou empresa) proponente é considerada a proprietária da campanha. O convite aberto no contexto de *crowdfunding* (e *crowdsourcing* em geral) é entendido como um apelo coletivo em busca apoio financeiro, onde a mensagem não é dirigida a qualquer destinatário específico. Esta linha de comunicação serve como uma triagem dos consumidores interessados, já que a comunicação é estabelecida através da realimentação dos destinatários interessados; em oposição à comunicação direta estabelecida pelo remetente. Em um contexto de *crowdfunding*, o remetente é o proprietário campanha, o destinatário é qualquer membro do público que decide apoiar a campanha, e a comunicação é predominantemente estabelecida através de uma plataforma de *crowdfunding* (CFP), delegando campanhas ao apoio via meios pessoais dos próprios proponentes, além de outros tipos de divulgação. (2013CF - *The Crowdfunding Industry Report*, 2013, p. 18)<sup>39</sup>

Produzido pela *Massolution* sob direção de Kevin Berg Kartaszewicz-Grell<sup>40</sup>, o relatório *2013CF - The Crowdfunding Industry Report*<sup>41</sup> apresenta uma análise quantitativa da composição e das tendências do mercado de *crowdfunding* em 2013. O documento disponibiliza estatísticas e previsões sobre a ascensão da indústria do *crowdfunding* em diferentes regiões do mundo, compreendendo os períodos entre 2010 e 2013. O objetivo do estudo é focalizar a coleta de dados realizada nas

---

<sup>37</sup> Hospedado no site [massolution.com](http://massolution.com), o grupo é composto por consultores que dedicam-se a estudar e orientar novos empreendimentos em *crowdsourcing*.

<sup>38</sup> O termo *crowdsourcing*, ou “abastecimento coletivo” denomina a contribuição coletiva para algum tipo de empreendimento. Geralmente arquitetado sob um fluxo de informações *online*, o *crowdsourcing* é utilizado para desenvolver conteúdos, tecnologias e projetos de diversos segmentos.

<sup>39</sup> Tradução minha.

<sup>40</sup> P.h.D. em Economia pela *University of Southern Denmark* (2010), Kevin Berg Kartaszewicz-Grell é Diretor de Pesquisa do grupo *Massolution*.

<sup>41</sup> Sob auxílio da Analista Sênior Maria Adamowicz (Universidade de Varsóvia) e do professor de administração Francesco Schiavone (Universidade Parthenope de Nápole), Kevin Berg Kartaszewicz-Grell coordenou os pesquisadores Sean Carr (*University of Virginia*); Kristof De Buysere (*Tilburg University*); Dan Marom (*The Hebrew University*) e Bryan Zhang (*Cambridge University*) na realização do relatório *CF-2013 Crowdfunding Industry Report*.



primeiras seis semanas de 2013, produzindo uma análise comparativa aos anos anteriores.

Sob um total estimado de 813 plataformas de *crowdfunding* programadas no mundo, o *survey* disponível no *website* da *Massolution* contou com a participação de 362 proprietários de plataformas de financiamento colaborativo – em que 308 colaborações foram consideradas para a formulação do documento em 2013. Segundo os pesquisadores envolvidos, o objetivo da pesquisa é avaliar a capacidade do mecanismo de financiamento coletivo *online* em criar impacto econômico em setores emergentes, como é o caso das empresas *startups*<sup>42</sup>.

O relatório *2013CF - The Crowdfunding Industry Report*, observa que das 813 plataformas de *crowdfunding* estimadas, aproximadamente 72% estavam ativas, ou efetivamente lançadas no mercado até o momento da pesquisa. Contudo, se por um lado o dado revela a dimensão embrionária do financiamento coletivo *online*; por outro, a capacidade do mecanismo em criar forte impacto econômico nos próximos anos não deve ser intimidada pela escassez de empreendimentos do tipo na atualidade. Segundo o estudo, “o mercado mundial de *crowdfunding* cresceu 81% em 2012, para um volume total de financiamento de US \$ 2,7 bilhões. Em comparação ao crescimento de 64% em 2011, o *crowdfunding* está acelerando” (*2013CF - The Crowdfunding Industry Report*, 2013, p. 23).

---

<sup>42</sup> Segundo Yuri Gitahi (2010), especialista em *startups*, esse é um tipo de empresa caracterizado por representar “um grupo de pessoas à procura de um modelo de negócios repetível e escalável, trabalhando em condições de extrema incerteza.”

Tabela 01 – Volume de ferramentas de incentivo coletivo *online* por continente em 2013

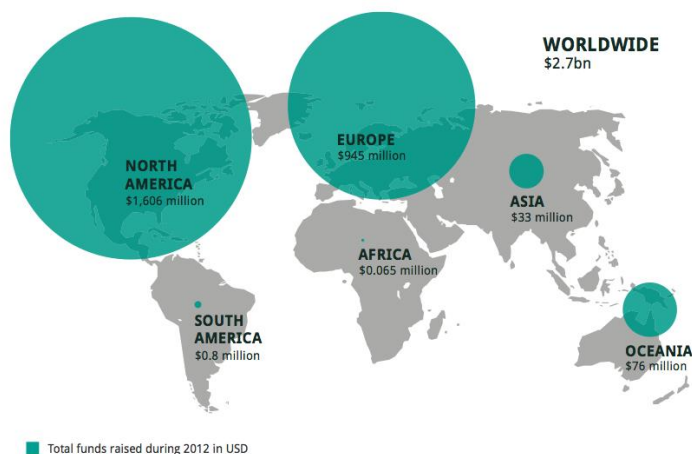


Figure: Global crowdfunding volumes; the Crowdfunding World Map.

Fonte: (2013CF - *The Crowdfunding Industry Report*, 2013)

Pesquisadores da *Massolution* responsabilizam a rápida ascensão do *crowdfunding* ao próprio desenvolvimento da tecnologia digital, evidenciando a inevitável visibilidade que o mecanismo ganhou a partir das novas formas de sociabilidade presentes nas redes sociais *online*.

Em um contexto da modernidade, a disponibilidade de canais de comunicação pessoal aceleraram rapidamente, o que foi fundamental para uma mudança expressiva na natureza das chamadas abertas, e portanto, a natureza do mecanismo de *crowdfunding*. Com o surgimento da Web 2.0, as chamadas abertas transcendem para um espaço de comunicação aberta, permitindo que pedidos de apoio financeiro – ou propostas de investimento – tornem-se atividades de redes sociais colaborativas. (2013CF - *The Crowdfunding Industry Report*, 2013, p. 18).<sup>43</sup>

Para a avaliação das categorias de campanhas mais contempladas pelo mecanismo, pesquisadores da *Massolution* coletaram dados de 49 plataformas de *crowdfunding*, recolhidos por *survey* em 2013. O material coletado compreende os volumes de financiamento direcionados às campanhas bem-sucedidas, agora divididas nas categorias de causa social; negócio e empreedimento; cinema e teatro; música;

<sup>43</sup> Tradução minha.

energia e meio ambiente; moda; arte em geral; tecnologia da informação; editorial e ciência e tecnologia.

Como mostra a tabela 02, a categoria *causas sociais* ainda é apontada como principal beneficiada pelo financiamento coletivo em 2013, sobretudo sob a relação de doação aos empreendimentos filantrópicos. Segundo o relatório, as causas sociais são responsáveis por 27,4% do incentivo total; seguidas dos 16,9% da categoria *negócio e empreendedorismo*.

Tabela 02 – Total de projetos financiados via *crowdfunding* por categoria em 2013 - causas sociais; negócio e empreendedorismo; cinema e teatro; música; causas ambientais; moda; arte no geral; tecnologia da informação; editorial; ciência e tecnologia.

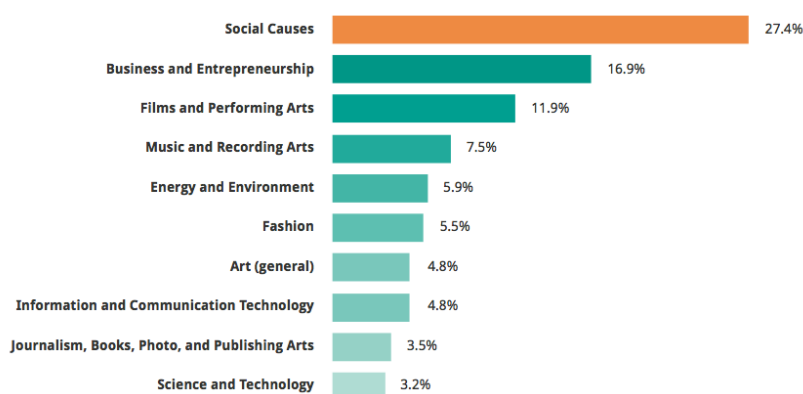


Figure: Crowdfunding Platform activity across the 10 most active categories.

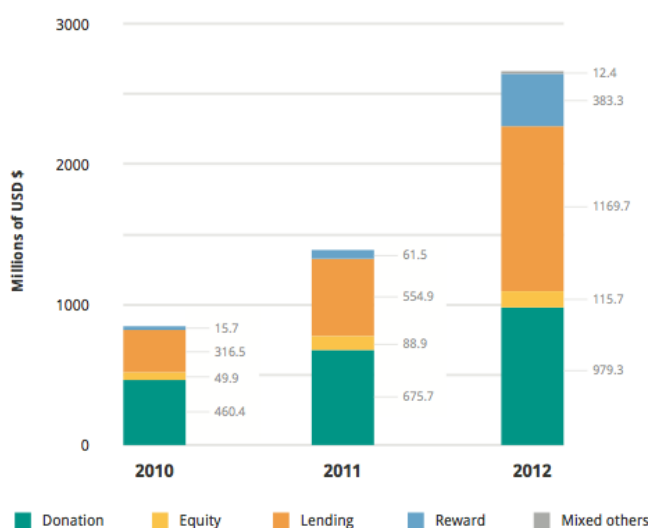
Fonte: 2013CF - *The Crowdfunding Industry Report*, 2013

Não obstante, o principal elemento dessa investigação é a presença relevante de campanhas artísticas nas plataformas de *crowdfunding*. Ao abordar os projetos culturais e artísticos em uma única categoria, é possível afirmar que o grupo [*Films and Performing Arts; Music and Recording Arts; Fashion; Art (general); Journalism, Books, Photo and Publishing Arts*] é responsável por 33,2% do volume total incentivado, sendo 19,4% destinado às categorias de cinema, teatro e música. Esta interpretação classifica as causas culturais e artísticas como principal vertente de campanhas financiadas pelo *crowdfunding* até 2013, exigindo um olhar mais atencioso para a forma com que esses projetos são incentivados.

Os diferentes tipos de relação determinados entre o proprietário da campanha e o colaborador dividiram o *crowdfunding* em quatro modelos estabelecidos de proposta de troca. Segundo o estudo da *Massolution*, o financiamento coletivo é feito

através de doação (quando não há benefício tangível previsto aos colaboradores); política de recompensa (quando a colaboração é seguida de algum tipo de recompensa por parte dos proprietários da campanha); investimento (quando a colaboração significa uma participação em ações ou quotas de capital do projeto incentivado) e empréstimo (quando a contribuição é seguida de um reembolso futuro, com ou sem juros). É interessante observar que o modelo de financiamento através da doação, formato inicial que popularizou o financiamento coletivo nos primeiros anos, é superado pelo modelo de investimento em 2012.

Tabela 03 – Total de projetos financiados via *crowdfunding* por modelo de financiamento entre 2010 e 2012 \* doação; política de recompensa; investimento; empréstimo; modelos mistos.



Fonte: 2013CF - *The Crowdfunding Industry Report*, 2013

Se por um lado a análise do incentivo global situa as campanhas sociais no topo das categorias contempladas por *crowdfunding*; por outro, o cruzamento desses dados com os diversos modelos de financiamento revelam uma nova realidade. Segundo o relatório, as causas sociais são as mais ativas sob o mecanismo de doação, representando 32,6% do valor apoiado – pouco acima das campanhas culturais, responsáveis por 31,6% do incentivo total.

Não obstante, esse cenário muda ao considerar plataformas de *crowdfunding* que atuam sob política de recompensa. Nesse último formato, é possível observar que as campanhas culturais e artísticas, mais uma vez consideradas sob mesma categoria,

são responsáveis por 28,8% do incentivo total, enquanto as causas sociais representam apenas 17,7%.

Tabela 04 – Total de projetos financiados através de política de recompensa do *crowdfunding* por categoria em 2013 - causas sociais; cinema e teatro; negócio e empreendedorismo; música; moda

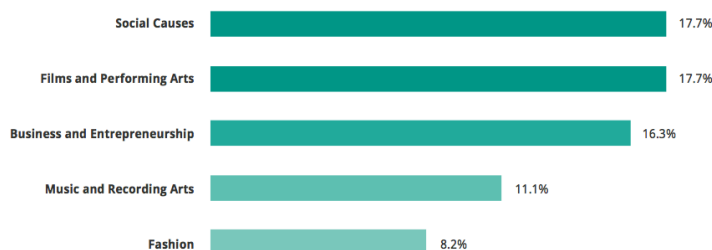


Figure: Reward-based crowdfunding activity.

Fonte: 2013CF - *The Crowdfunding Industry Report*, 2013

Tabela 05 - Total de projetos financiados através de doação via *crowdfunding* por categoria em 2013 - causas sociais; cinema e teatro; negócio e empreendedorismo; música; arte no geral

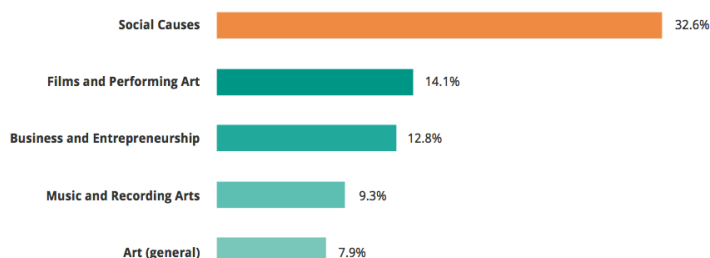


Figure: Donation-based crowdfunding activity.

Fonte: 2013CF - *The Crowdfunding Industry Report*, 2013

Se o rápido crescimento do *crowdfunding* apresenta um cenário de desenvolvimento otimista, o valor total movimentado pela ferramenta de incentivo se distribui de forma bastante desigual pelo mapa. Segundo dados apresentados pelo *Massolution*, as plataformas norte-americanas e europeias são responsáveis por aproximadamente 95% do mercado de *crowdfunding* no mundo, tendo as duas regiões movimentado mais de \$2,5bi de dólares dos \$2,7bi de dólares levantados em 2012.

Como evidencia a Tabela 1, a expressiva liderança da América do Norte é responsável por 1,6bi de dólares do volume global de *crowdfunding* em 2012, e portanto 60% do valor total incentivado em 2012.

O volume de *crowdfunding* na Ásia e na Oceania está acelerando, contudo, os valores arrecadados em 2012 estão abaixo dos US\$ 50mi e US\$100 mi, respectivamente. O *crowdfunding* na América do Sul e África também está crescendo, com crescimento acelerado dado o cenário de instabilidade do mercado de *crowdfunding*. Fora da América do Norte e Europa, as outras regiões aceleraram de 59%, em 2011, para 125% em 2012. (2013CF - *The Crowdfunding Industry Report*, 2013, p. 24).<sup>44</sup>

É interessante observar que o cenário de desigualdade tende a se agravar em 2013. Preconizando uma movimentação de \$5,1bi de dólares para 2013, a prospecção é resultado de um padrão de crescimento calculado a partir da regressão a dois períodos – considerando o volume de financiamento total a partir de subamostras de todas as combinações de região e modelo de *crowdfunding* em 2012 e 2013 –, quando as pesquisas *survey* foram realizadas através do *website* [crowdsourcing.org](http://www.crowdsourcing.org). Outros dados foram coletados a partir do monitoramento contínuo do mercado.

Com base nos dados acima, o relatório da *Massolution* prevê uma participação ainda maior do *crowdfunding* norte-americano no cenário global de 2013.

Devido a popularidade do modelo de financiamento via empréstimo na América do Norte, nós prospectamos que o valor total arrecadado via *crowdfunding* na região cresça aproximadamente 72% ao final de 2013 – comparado ao crescimento de 60% em 2012. Fora da América do Norte e da Europa, o *crowdfunding* é considerado um mecanismo recente e, por essa razão, as análises esperam taxas de crescimento exorbitantes para os próximos três anos; dada a instabilidade do mercado de *crowdfunding* nessas regiões. Ásia e Oceania serão responsáveis pelo maior índice de crescimento. (2013CF - *The Crowdfunding Industry Report*, 2013, p. 28).<sup>45</sup>

A popularidade dos empreendimentos criativos não é a mesma em outros modelos de financiamento. As plataformas de *crowdfunding* que funcionam sob a dinâmica de investimento ou empréstimo insuflam a categoria *negócios e empreendimentos*, que passa a liderar as campanhas incentivadas nesses casos.

---

<sup>44</sup>Tradução minha.

<sup>45</sup> Tradução minha.

Finalmente, este breve panorama da indústria do *crowdfunding* buscou compreender a arquitetura embrionária do financiamento coletivo *online* até 2013. O relatório analisado contribui para este trabalho ao [1] indicar um rápido – porém desigual – crescimento da indústria de *crowdfunding* nos últimos anos e ao [2] evidenciar a liderança de campanhas artísticas nas plataformas de *crowdfunding* analisadas, confirmando a relevância desse mecanismo para a avaliação das políticas de incentivo cultural na contemporaneidade.

### 3.2. A plataforma brasileira de *crowdfunding* - Catarse

*“Vale lembrar que ao longo do ano vários amigos tiveram experiências similares com o financiamento colaborativo, para citar alguns, o filme Azul de Beatriz, de Bruna Carolli, a HQ o Beijo Adolescente de Rafael Coutinho, a coletânea de tiras Ryotiras Omnibus de Ricardo Tokumoto, a revista de arte brasileira Nil, todos conseguiram o valor pedido. Nesse momento tem um projeto de quadrinhos interessante de Daniel Werneck, Shogun dos Mortos, começou a captação há poucos dias e já conseguiu. Aliás, com certeza existem vários projetos interessantes que você poderia querer apoiar em fase de captação agora, vale dar uma olhada no site do Catarse. Parece que essa ferramenta colaborativa está funcionando, pelo menos para bastante gente. No caso específico dos quadrinhos que visam um livro impresso, o crowdfunding funciona essencialmente como uma pré-venda. Isso é excelente pro editor independente. Pra SAMBA significa que vamos imprimir nossa publicação nova sem ter quase nenhum custo financeiro com a impressão e lançar a revista com uma porcentagem da tiragem já vendida, o que vem a calhar, devido às famosas dificuldades de distribuição. Acreditamos que esse sistema de captação pode ser uma boa alternativa aos velhos editais e apoios do governo, além da publicidade, para conseguir recursos, principalmente para projetos independentes, difíceis de vender e financiar pelos meios mais tradicionais. Que bom que existem meios novos de viabilizar as coisas. Esperamos que cada vez mais pessoas consigam viabilizar suas empreitadas por meio do crowdfunding e que venham cada vez mais alternativas para a produção independente.”*

*Coletivo SAMBA<sup>46</sup> (2013)*

Para uma breve análise do comércio brasileiro de *crowdfunding*, este trabalho se apropriou de dados relativos à empresa Catarse<sup>47</sup> – a primeira plataforma de financiamento colaborativo no Brasil. Fundada em São Paulo no início de 2011, a empresa Catarse é registrada como um grupo de consultoria e intermediação de negócio. Pioneira no Brasil, essa plataforma de *crowdfunding* é direcionada à captação de recurso para *projetos criativos*<sup>48</sup>, angariando fundos a partir do mecanismo de financiamento coletivo *online*.

---

<sup>46</sup> Fundado em Brasília em meados de 2008, o coletivo SAMBA é formado por Lucas Gehre, Gabriel Góes e Gabriel Mesquita. Além do trabalho editorial, o grupo é responsável por diversas atividades que envolvem artes visuais, ilustração, história em quadrinhos, entre outras.

<sup>47</sup> Proprietária de uma página online sob os serviços da World Wide Web (WWW), a empresa Catarse, registrada em São Paulo (SP) em 2011, é a primeira plataforma *online* de financiamento coletivo no país. A empresa é hospedada no website [catarse.me](http://catarse.me) e dirigida pelos sócio-fundadores Luís Otávio Ribeiro, Diego Reeberg, Luciana Masini, Renato Garcia, Rodrigo Maia, Diogo Biazus, Evelise Luz, Adriano Benin e Antônio Roberto.

<sup>48</sup> O termo foi adotado pelos próprios sócio-fundadores do Catarse, que os projetos nas categorias de arquitetura e urbanismo; arte; artes plásticas; carnaval; ciência e tecnologia; cinema e vídeo; circo; comunidade; dança; design; educação; esporte; eventos; filme de ficção; filmes documentários; filmes universitários; fotografia; gastronomia; humor; jogos; jornalismo; literatura; meio ambiente; mobilidade e transporte; moda; música; negócios sociais; quadrinhos; teatro e web.



A plataforma reúne campanhas de causas sociais e empreendimentos criativos, disponibilizando mecanismos de incentivo através de doação ou políticas de recompensa. É interessante lembrar que as transações financeiras do Catarse são feitas sob o pressuposto que agrega uma meta de apoio coletivo às campanhas exibidas. Nesse sentido, os projetos só são contemplados quando alcançam a meta de incentivo prevista para a sua realização – geralmente disposta na própria campanha. Caso contrário, o valor é devolvido ao colaborador através dos mecanismos de pagamento *online* utilizados pela empresa, como o *Paypal*<sup>49</sup>.

Segundo a apresentação formulada pelos sócio-fundadores da *startup* em seu *website*, “o Catarse apenas aproxima criadores de projetos e apoiadores, não sendo responsável pela divulgação e promoção dos projetos para angariar apoiadores”, lembrando ainda que “a utilização do Catarse não gera relação de trabalho, vínculo empregatício, associação nem sociedade entre os usuários e o Catarse, nem tampouco representa transação comercial ou venda de produtos ou serviços.” (2013).

É interessante ressaltar que a empresa Catarse não se responsabiliza pela realização dos projetos financiados pelo mecanismo, o que significa que as campanhas contempladas com o financiamento coletivo não são realizadas sob supervisão da plataforma de *crowdfunding*.

Figura 2 – Projetos em fase de captação de recurso na plataforma de *crowdfunding* [catarse.me](http://catarse.me) (2013)



Fonte: sítio [catarse.me](http://catarse.me)

<sup>49</sup> Criado em 1998 por Peter Thiel e Max Levchin, o *Pay Pal* é um sistema de pagamento à distância, que permite transferências financeiras *online*. Disponível em 103 países e sob o uso de 16 moedas correntes, qualquer indivíduo ou instituição cadastrado em um endereço eletrônico pode utilizá-lo.

Figura 3 – Projeto em fase de captação de recurso na plataforma de *crowdfunding* [catarse.me](http://catarse.me) (2013)



Fonte: sítio [catarse.me](http://catarse.me)

Embora o Catarse tenha tirado da rede as informações referentes ao apoio concedido até 2013 – segundo Felipe Caruso, responsável pela comunicação e imprensa da empresa, a idéia é formatar as estatísticas para lançá-las posteriormente em um *website* próprio de transparência –, os dados de financiamento, atualizados em julho de 2013, foram recuperados via *e-mail*.

Entre abril de 2011 e julho 2013, 1.092 campanhas de financiamento coletivo foram lançadas na plataforma do Catarse, sendo aproximadamente 53% delas bem-sucedidas. Os 580 projetos criativos financiados através do Catarse mobilizaram o valor total de R\$ 7.385.111 até a presente data, lembrando que 105 estão em exibição e não foram contabilizados nessa avaliação.

Tabela 06 – Total de projetos exibidos; bem-sucedidos via plataforma de *crowdfunding* Catarse entre 2011 e 2013

Ano	Projetos exibidos	Bem sucedidos	Taxa de sucesso %
jul/13	276	160	58
2012	546	278	51
2011	270	142	53

Como evidencia a tabela 01, de 2011 para 2012, houve um crescimento considerável do número de campanhas exibidas na plataforma do Catarse. Dada a comparação entre a taxa de campanhas bem-sucedidas entre o mesmo período – que se mantém numa média – verifica-se que em 2012 houve um crescimento de quase 50% no número de projetos com recursos captados através da empresa.

Embora não seja possível estender esta avaliação para os dados compreendidos até julho 2013, se inserirmos os projetos viabilizados até o presente momento (160) no padrão de crescimento, é possível afirmar que a popularidade do mecanismo continua crescendo.

Ao avaliar as categorias em que o Catarse insere os projetos criativos, este trabalho considerou *campanhas culturais* os segmentos destacados em cinza na Tabela 02. A divisão foi realizada com base nos tipos de projetos considerados pelos mecanismos oficiais de incentivo cultural no Brasil, sobretudo a Lei Rouanet.

Segundo esta perspectiva, é possível afirmar que R\$ 6.286.305 do valor total mobilizado pelo Catarse foram direcionados para projetos culturais no Brasil. Este valor representa aproximadamente 85% de toda a captação realizada pela empresa até a presente data, o suficiente para concluir que o Catarse – a primeira plataforma de crowdfunding no Brasil – é um mecanismo direcionado para o financiamento de cultura no país.

Tabela 07 – Total de projetos financiados via plataforma de *crowdfunding* Catarse, por categoria, até 2013

Categoria	Projetos	Valor	Apoiadores
Arquitetura & Urbanismo	3	49023.0	542
Arte	29	621163.0	6692
Artes plásticas	1	10766.0	190
Carnaval	9	86182.0	728
Ciência e Tecnologia	7	150157.0	1210
Cinema & Vídeo	115	1431939.0	17088
Circo	2	8620.0	126
Comunidade	42	791875.0	6828
Dança	16	91312.0	914
Design	8	117642.0	928
Educação	0		22
Esporte	4	26667.0	328
Eventos	23	283773.0	6187
Filmes de Ficção	0		57
Filmes Documentários	1	10000.0	121
Filmes Universitários	0		17
Fotografia	17	126952.0	1566
Gastronomia	2	5425.0	79
Humor	2	12365.0	300
Jogos	7	252512.0	2327
Jornalismo	20	300261.0	3507
Literatura	18	136454.0	2235
Meio Ambiente	0		32
Mobilidade e Transporte	1	6670.0	123
Moda	2	8585.0	168

Música	152	1781363.0	16660
Negócios Sociais	0		129
Quadrinhos	23	449099.0	6747
Teatro	67	455069.0	4363
Web	9	157883.0	1811
	580	7385111.0	

	Campanhas culturais
--	---------------------

Contudo, se esses dados evidenciam um relativo crescimento do financiamento coletivo *online* no caso brasileiro; pouco dizem enquanto ferramenta de garantia da diversidade cultural no país. Com o objetivo de avaliar o impacto da ferramenta em diferentes regiões do Brasil, uma tabela de distribuição estadual dos projetos foi solicitada.

Tabela 08 – Total de projetos bem-sucedidos; número de apoiadores; valor total arrecadado via plataforma de *crowdfunding* Catarse, por Unidade Federativa, até 2013

Estado	Projetos bem-sucedidos	Apoiadores	Total arrecadado
sp	190	34600	3313952.0
rj	94	12704	1353307.0
rs	43	5458	481476.0
pr	37	4372	401340.0
mg	23	3998	297521.0
sc	20	1863	207958.0
df	12	1180	121983.0
ba	7	597	68455.0
am	3	121	9046.0
ce	3	398	26150.0
es	2	256	17695.0
pe	2	253	16685.0
go	2	264	34921.0
ms	0	45	2866.0
pa	2	197	16513.0
mt	0	15	695.0
al	1	8	2510.0
ap	0	3	880.0
pb	1	37	4955.0
pi	1	472	14846.0
rn	1	54	3155.0

	Sudeste
	Sul

\*Regiões mais ativas

Segundo Caruso, o Catarse não solicitava informações sobre localização aos proponentes dos projetos em seu primeiro ano de atividade, 2011. Contudo, os dados

que compreendem o período entre 2012 e julho de 2013 evidenciam a concentração de campanhas culturais e apoiadores nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e Paraná.

Como mostra a Tabela 03, dos 438 projetos financiados através do Catarse a partir de 2012, aproximadamente 70% foram enviados do Sudeste do país, sendo 284 (aproximadamente 60%) localizados no eixo rio-sp. O Sul é a segunda região mais ativa do mapa, representando aproximadamente 23% das campanhas bem-sucedidas do Catarse. Em seguida, Nordeste e Centro-Oeste são responsáveis por aproximadamente 6% dos projetos financiados pelo mecanismo, restando pouco mais de 1% para o Norte.

Não obstante, a distribuição desigual de projetos apoiados através da plataforma de *crowdfunding* Catarse torna-se ainda mais alarmante quando avaliamos os valores incentivados por região. Os dados reafirmam o cenário concentrador de financiamentos culturais no Sudeste do país, lembrando que 76% dos colaboradores são moradores desta região.

O estado de São Paulo é responsável por R\$ 3.313.952 dos R\$ 5.769.931 financiados entre 2012 e julho de 2013, uma taxa de aproximadamente 57% do valor total mobilizado através do Catarse durante o período. Expandindo a interpretação para o eixo Rio de Janeiro-São Paulo, a taxa de concentração do financiamento total ultrapassa os 80%; chegando aos alarmantes 86% do valor se compreender os projetos do Sudeste.

Até esse momento, a análise focalizou os projetos bem-sucedidos – aqueles que atingiram a meta de financiamento e foram, portanto, concluídos. Contudo, os dados referentes ao total de projetos enviados – e não necessariamente incentivados – evidenciam mais uma vez a marcada presença do eixo rio-sp nas campanhas realizadas pelo Catarse.

Tabela 09 – Total de projetos exibidos via plataforma de *crowdfunding* Catarse, por Unidade Federativa, até 2013

Estado	Projetos enviados	Taxa de sucesso %
sp	310	61
rj	158	59
rs	63	68
pr	49	76
mg	41	56
sc	30	67

df	20	60
ba	14	50
am	6	50
ce	6	50
es	6	33
pe	6	33
go	5	40
ms	3	0
pa	3	67
mt	2	0
al	1	100
ap	1	0
pb	1	100
pi	1	100
rn	1	100
ro	1	0

	Sudeste
	Sul

\*Regiões mais ativas

De todas as evidências analisadas até agora, esta parece ser a mais elucidativa acerca da realidade cultural do país e, sobretudo, dos limites do *crowdfunding* como ferramenta de incentivo cultural. Para além do número e valor de projetos incentivados, o eixo RJ-SP concentra aproximadamente 64% do número total de projetos enviados. Contudo, é necessário evidenciar o que esta análise compreende como *projeto enviado*.

A Tabela 04 denomina *projeto enviado* aquelas propostas que foram [1] apresentadas à equipe do Catarse, [2] selecionadas por um processo de curadoria interna, e [3] exibidas em formato de campanha na plataforma de *crowdfunding* do Catarse. Nesse sentido, a categoria de *projetos enviados* contempla os projetos que foram *exibidos e abertos para financiamento* na plataforma, mas não necessariamente atingiram a meta de financiamento.

Desconhecendo os critérios de seleção utilizados para admitir os projetos na plataforma virtual, esta reflexão vislumbra alguns aspectos referentes a liderança dos estados de São Paulo e Rio de Janeiro entre os projetos admitidos para realizar suas campanhas na plataforma de *crowdfunding* do Catarse.

O primeiro aspecto a ser considerado é que muitos projetos apresentados ao Catarse *não passaram pelo crivo da própria empresa*, e portanto não estão contabilizados. Admitir essa afirmação é compreender que *todos os projetos contabilizados nas Tabelas (1-4) foram pré-selecionados pelo Catarse*. Essa

avaliação nos leva a duas interpretações: [1] O processo de curadoria do Catarse, a partir de critérios próprios de qualidade, selecionou projetos que, em sua grande maioria, pertenciam aos estados do Rio de Janeiro e São Paulo. [2] Apesar da pré-seleção, o eixo RJ-SP, enquanto pólo comercial, é nuclear nos processos de produção, difusão e consumo de bens culturais no Brasil, e portanto produziu, enviou e apoiou um número maior de projetos.

Enquanto mediador de proponentes e incentivadores, o Catarse tem um ganho de 10% sobre o valor de todos os projetos bem-sucedidos. Considerando o número de potenciais incentivadores no Sudeste – e da visibilidade conquistada por parte dos realizadores culturais através das grandes mídias instaladas nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo –, a região pode concentrar o público de maior interesse por parte da empresa.

Por outro lado, é possível deduzir que parte dos projetos fora do eixo RJ-SP fuja aos critérios de qualidade estabelecidos pelo Catarse. Isso pode significar que a concepção e apresentação de propostas culturais desenvolvidas nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro estejam mais alinhadas aos interesses da plataforma de financiamento, sobretudo porque dialogam com o maior público interessado em apoiar e consumir determinados tipos de bens culturais.

Direcionando o olhar para o monopólio das ferramentas de produção e difusão cultural na região Sudeste – sobretudo a concentração dos setores tradicionais de comunicação; emissoras de rádio e TV, no eixo RJ-SP –, a hegemonia cultural diz respeito a uma lógica concentradora que se expande por todo o território nacional – e global. Se considerarmos o consumo cultural do Brasil, gravemente subjulgado às grandes emissoras de informação e cultura localizadas no Sudeste do país, é razoável admitir que a população nacional consuma prioritariamente bens culturais hegemônicos, alinhados às propostas culturais produzidas na região. Sob esta perspectiva, não há mistérios acerca do fracasso de campanhas culturais lançadas fora do circuito comercial.

Repetindo a distribuição de fomento da criticada Lei Rouanet, a análise da plataforma de *crowdfunding* Catarse evidencia, em termos regionais, uma dinâmica de incentivo cultural concentradora no caso brasileiro; ao passo que os dados da *Massolution* sobre o crescimento do *crowdfunding* em escala global, se desdobram em um cenário de hegemonia norte-americana.

Distante do pressuposto de democratização do acesso à produção, difusão e consumo cultural no Brasil – e a partir do recorte compreendido por esta pesquisa até a presente data – o *crowdfunding* atua como ferramenta de dinamização centralizada da troca de bens culturais. Nesse sentido, o financiamento coletivo *online*, hospedado em plataformas digitais, não foge às principais críticas formuladas sobre o espaço virtual.



## 4. Pós-modernidade

### 4.1. A arena global de comunicação

O termo *ciberespaço* foi criado por William Gibson, escritor *cyberpunk* de ficção científica, em sua obra *Neuromancer*, publicada em 1984. Segundo Gibson, o termo designa um espaço não-físico em que informações circulam através de redes de computadores interligadas, nomeando *cowboys* do ciberespaço aqueles que penetram a aventura coletiva (*Matrix*) em busca de informação.

Anunciado como revolução cultural por Pierre Levy (2000), há duas décadas o ciberespaço provoca na teoria social contemporânea a necessidade de estudar o lugar da tecnologia digital na vida do indivíduo pós-moderno. Desenvolvendo uma extensa pesquisa sobre a cibercultura desde 1993, Levy (2000) introduziu à sociologia o ciberespaço enquanto o formato mais recente da evolução cultural.

Partindo de uma percepção evolutiva da biosfera – em sua última configuração; tecnosfera – o autor evidencia os efeitos da atividade humana sobre os ecossistemas, focalizando “a aceleração da evolução global da biosfera sob o efeito de seu rebento mais virtual e poderoso: a linguagem (e das técnicas que acompanham sua expansão)”. (Levy, 2000, p. 59). Segundo o autor, a perspectiva progressista de sua teoria caminha em direção à complexidade da digitalização e virtualização dos mecanismos reprodutivos das formas culturais, vislumbrando características de uma evolução perceptual através de ferramentas que modificam a linguagem e expandem os sentidos. Nesse sentido, o espaço virtual é encarado como a forma mais recente da expansão e diversificação do universo cultural.

O ciberespaço integra todas as mídias anteriores, como a escrita, o alfabeto, a imprensa, o telefone, o cinema, o rádio, a televisão e, adicionalmente, todas as melhorias da comunicação, todos os mecanismos que foram projetados até agora para criar e reproduzir signos. *O ciberespaço não é um meio, é um metameio.* (Levy, 2000, p. 64)

A contribuição de Levy (2000) contorna os recursos da interconexão global sob a perspectiva da ampliação das variedades de gêneros e formas culturais presentes no mundo digital, cabendo-lhe citar os efeitos de um espaço aberto de comunicação nos sistemas cognitivos individuais e coletivos em sua dimensão orgânica. Nesse sentido, o autor preconiza o avanço das ciências cognitivas integrado à manipulação cada vez maior da percepção aumentada; realidade lançada ao ciberespaço, “capaz de

coletar e sintetizar dados vindos da biosfera para informar as ações da inteligência coletiva humana.” (Levy, 2000, p. 66).

A abordagem de Levy apresenta a realidade virtual enquanto uma tecnologia intelectual capaz de reunir empreendimentos coletivos, preconizando a formação de um cérebro coletivo capaz de “observar a vida, tanto a orgânica como a cultural, de maneira global, uma mente capaz de conduzir a evolução orgânica, experiencial, cultural e pós- cultural de forma global” (Levy, 2000, p. 65). Nesse caso, “a internet encarna a presença da humanidade ela própria [...]. Já que tudo é possível, ela manifesta a conexão do homem com sua própria essência, que é a aspiração à liberdade” (LEVY, in Lemos, 2004, p. 12), valor anacrônico ao homem pós-moderno cuja origem encontra-se em diversos universos da vida social.

Desde o início de sua popularização, em meados da década de 1980, o uso da internet foi motivado para fins administrativos. Em busca de organização e participação, instituições e governos locais começaram a se apropriar do ciberespaço para disseminar informações politicamente orientadas e promover um diálogo com a sociedade civil. Entendida como ferramenta democrática, a interconexão permitia um diálogo horizontal entre comunidades locais, evidenciando as relações de associação e de autoridade.

Para além de ferramentas organizacionais, movimentos sociais emergiram no espaço digital e ganharam expressividade paralelamente ao investimento de grandes operadoras de telecomunicação. Segundo Manuel Castells (2003), embora muitos usuários tivessem interessados em acessar páginas comerciais para uso pessoal, os processos de mudanças sociais se instalaram no terreno global através da internet e seus diversos recursos; não apenas conectando comunidades locais e dando voz participativa aos cidadãos mas, sobretudo, usando a mídia para organizar e mobilizar um número grande de pessoas em torno de valores culturais compartilhados:

Movimentos emocionais, muitas vezes desencadeados por um evento de mídia, ou por uma crise de vulto, parecem muitas vezes ser fontes mais importantes de mudança social que a rotina diárias de ONGs zelosas. A Internet torna-se um meio essencial de expressão e organização para esses tipos de manifestação, que coincidem numa dada hora e espaço, provocam seu impacto através do mundo da mídia, e atuam sobre instituições e organizações (empresas, por exemplo) por meio das repercussões de seu impacto sobre a opinião pública. Esses movimentos pretendem conquistar poder sobre a mente, não sobre o Estado. (CASTELLS, 2003, p. 117)

Sobre o desenvolvimento da tecnologia da informação, Leonardo Brant (2009) vislumbra a possibilidade de uma construção simbólica autônoma na contemporaneidade, cada vez mais livre das mediações estatais e corporativas. Segundo o autor, esse novo cenário vai ao encontro dos direitos culturais<sup>50</sup>, baseados no formato de Cidadania Cultural proposto por Marilena Chauí (1989). Segundo o autor, universalização do acesso à cultura e a garantia do acesso aos bens culturais são facilitados pela democracia radical das redes socioculturais digitais, que suprimem o domínio do Estado sobre os conteúdos culturais. Nesse caso, as instituições tradicionais de mediação cultural acabam perdendo força frente às possibilidades de interação e troca fornecidas pela Internet, encontrando afinidades com a proposta de uma ruptura com a passividade do cidadão a partir da “possibilidade de tornar visível um novo sujeito social e político que se reconheça como sujeito cultural” (Chauí, p.120).

A ascensão da multimídia global insere a representação e a administração política como objeto corrente nos debates sobre a rede online, sobretudo pelo reflexo da tecnologia da informação na dinâmica político-social. Sob esta perspectiva, o espaço virtual é encarado como o ambiente propício para se discutir publicamente os assuntos de interesse público, incitando o “incentivo ao debate público, a necessidade de compartilhar decisões com o Estado, a criação de uma esfera pública não estatal e a participação estimulada em todos os espaços, formais, informais, institucionais, autônomos, governamentais” (Brant, 2009, p. 33).

Nesse sentido, aspectos contextuais do processo de globalização conferem ao indivíduo estratégias de produção e consumo cultural. Segundo Leonardo Brant (2003), o indivíduo pós-moderno tem a possibilidade da construção autônoma de “redes que caracterizam-se por propiciar um ambiente de discussão e participação baseados na autonomia e na integridade de seus membros, em que todos partilham ambientes livres e rizomáticos, dificultando o estabelecimento de sistemas de poder, controle e domínio centralizados sobre os conteúdos e trocas.” (Brant, 2009, p. 38).

Assumindo os Estados Unidos como o berço da tecnologia da informação, não seria exagero postular, sob a perspectiva toquevilliana, que o uso da mesma para fins

---

<sup>50</sup> Secretária de Cultura da cidade de São Paulo (1988 – 1992), o conceito de Cidadania Cultural de Marilena Chauí era fundamentado nas seguintes garantias: (i) Direito de acesso e de fruição dos bens culturais; (ii) Direito à criação cultural; (iii) Direito a reconhecer-se como sujeito cultural e (iv) Direito à participação nas decisões públicas sobre cultura.

associativos está no seio ideológico desta sociedade. Não parece sensato delegar unicamente à tecnologia a ascensão de associações civis se já não houvesse um intenso esforço empregado nesse sentido, anterior mesmo à possibilidade de fazê-lo sob a versátil ferramenta online.

Ainda assim, o desenvolvimento das mídias eletrônicas e o processo de globalização geraram novos contornos em torno da mobilização e associação na contemporaneidade. Se nos Estados Unidos do século XIX Tocqueville (2003) observava as associações civis como importantes ferramentas para o exercício da democracia, os mecanismos associativos *online*, recentemente desenvolvidos sob preceitos de uma democratização cultural, indicam uma afinidade estreita com a democracia vislumbrada pelo autor.

Contudo, a eficácia dos jornais enquanto mecanismo de união e ação comuns nas sociedades modernas certamente ganha novos contornos a partir do acesso à internet. Nesse sentido, para admitir a noção tocquevilliana de democracia, é necessário considerar os aspectos da igualdade e da liberdade no mundo digital.

Para que, num povo democrático, uma associação tenha alguma força, ela necessita ser numerosa. Portanto, os que compõem estão disseminados num grande espaço e cada um de seus membros é retido no lugar em que vive pela mediocridade da sua fortuna e pela multidão de seus pequenos cuidados que ela requer. Precisam encontrar um meio de se falar todos os dias sem se ver e de caminhar a passos uniformes sem se juntar. Assim, não há associação democrática que possa prescindir de um jornal (Tocqueville, 2003, p. 139).

As associações civis, apontadas por Tocqueville (2003) como indício evidente da distinta democracia na América, são, segundo o autor, a principal ferramenta da sociedade democrática contra o individualismo e o despotismo. Evidência da liberdade, todas as associações pressupõem a perseguição de um objetivo comum, ainda que a condição de igualdade não insira os cidadãos, como o é no modelo aristocrático, em um grupo ou classe específica na qual sintam-se incluídos.

Nesse sentido, a democracia norte-americana observada por Tocqueville (2003) – cujo olhar se atentava sobretudo ao encontro da igualdade e liberdade no tempo e espaço – deu lugar às associações civis em que cidadãos pudessem prospectar realidades comuns, empoderando a sociedade frente às estabelecidas associações políticas e ao Estado de uma forma geral.

Tocqueville (2003) situa esse tipo de mobilização civil no centro do debate acerca da democracia, postulando que “não há nada que mereça atrair mais nossa

atenção do que as associações intelectuais e morais da América. As associações políticas e industriais dos americanos são facilmente perceptíveis para nós; mas as outras nos escapam” (Tocqueville, 2003, p. 135). Nesse sentido, o autor aponta a força social como um dos importantes pilares democráticos na fuga de uma postura autoritária por parte do Estado, cuja administração, observa, jamais compreenderia as necessidades de um povo inteiro.

Contextualizada à faceta dúbia da integração digital, a perspectiva de Tocqueville (2003) remete à dominação simbólica do ciberespaço ao apresentar um outro aspecto das associações. As associações civis, observa o autor, “em vez de dirigir o espírito dos cidadãos para os negócios públicos, servem também para desviá-lo destes, e, empenhando-os cada vez mais em projetos que não podem se consumir na ausência de paz pública, os desviam das revoluções” (Tocqueville, 2004, p. 145).

É possível observar que o paradoxo entre o crescimento da igualdade em detrimento de um desenvolvimento obscuro da liberdade se repete nas formulações teóricas contemporâneas. Enquanto a Internet, sob sua ilusória estrutura de neutralidade, permite a comunicação desenfreada entre indivíduos e instituições de diversas naturezas; dão espaço, sobretudo, ao estabelecimento de forças hegemônicas para além da dimensão digital. Vale voltar à Tocqueville (2003) em sua afirmação de que as instituições políticas podem encontrar na diversidade das associações civis o seu grande aliado. O autor observava o crescente desinteresse às questões políticas frente a força do capital e do trabalho industrial.

As associações políticas multiplicam e facilitam prodigiosamente as associações civis e, evitando um mal perigoso, privam-se de um remédio eficaz. Quando você vê os americanos se associarem livremente, todos os dias, com o fim de fazer prevalecer uma opinião política, de elevar um homem público ao governo ou de tirar o poder de outro, você tem dificuldade de compreender que homens tão independentes não caíam a cada instante na licenciosidade. Se, por outro lado, você considerar o número infinito de iniciativas industriais que são realizadas em comum nos Estados Unidos e perceber de todos os lados os americanos trabalhando sem descanso para a execução de algum projeto importante e difícil, que a menor revolução poderia perturbar, então você conceberá facilmente por que essa gente tão ocupada não se sente tentada a conturbar o Estado nem a destruir um repouso público que lhes é proveitoso. (Tocqueville, 2003, p. 144)

As instituições políticas formais podem ser abordadas – sob o espectro das associações civis – em sua decadência ou ocultamento, tanto sob a ótica da democracia no ciberespaço; quanto pelo crescimento desenfreado do capitalismo global. Podemos observar um diálogo claro entre a democracia tocquevilliana e as

abordagens contemporâneas da democracia na era digital; formulações teóricas que evidenciam a expressividade dos valores igualitários na manutenção de um poder econômico – valores que podem ofuscar a liberdade ideológica, política e cultural dos indivíduos.

Ao focalizar as políticas informacionais, Luis Felipe Miguel (2003) apresenta uma nova abordagem para o cenário digital. Segundo o autor, a rápida adesão de membros à Internet e o crescente número de acesso aos eventos midiáticos em espaços globais fixou nas mãos da mídia o monopólio das ferramentas de produção ideológica, mais uma vez batendo de frente com a ideia de liberdade nos espaços digitais.

A mídia é, de longe, o principal mecanismo de difusão de conteúdos simbólicos nas sociedades contemporâneas e, uma vez que inclui o jornalismo, cumpre o papel de reunir e difundir as informações consideradas socialmente relevantes. Todos os outros ficam reduzidos à condição de consumidores de informação. Não é difícil perceber que a pauta de questões relevantes, postas para a deliberação pública, deve ser em grande parte condicionada pela visibilidade de cada questão nos meios de comunicação. Dito de outra maneira, a mídia possui a capacidade de formular as preocupações públicas. Os grupos de interesses e mesmo os representantes eleitos, na medida em que desejam introduzir determinadas questões na agenda pública, têm de sensibilizar os meios de comunicação. (Miguel, Luis Felipe, 2003, p. 132)

Preocupado com a formulação de uma agenda política em consonância com a participação e o debate públicos, Luis Felipe Miguel (2003) evidencia a expressividade das mídias eletrônicas em um processo distinto de elaboração de projetos políticos na contemporaneidade. Para além dos espaços formais, o poder da mídia permite a elaboração de uma agenda pública própria, ou, *agenda midiática*, cujas propostas podem ser acatadas ou modificadas pelos parlamentares.

Nesse sentido, uma relação de interesses é estabelecida entre a mídia e os parlamentares, gerando “um forte incentivo para que as intervenções e os projetos dos parlamentares sejam ligados aos temas veiculados na mídia, por dois motivos: (i) são os temas de maior visibilidade efetiva, isto é, o parlamentar que age a respeito deles mostra-se como mais atuante; e (ii) são os temas de maior visibilidade pessoal potencial, isto é, a intervenção a respeito deles tem mais chance de receber destaque na mídia” (Miguel, 2003, p. 132).

Se por um lado essa perspectiva apresenta a tecnologia da informação como uma ferramenta de combate à crescente degeneração da participação popular nas instituições representativas – resultando, entre outras coisas, em novos formatos de

campanha e competição eleitoral – por outro, o desempenho da mídia em sua função representativa corre o risco de ser maculado por interesses privados, colocando em cheque a veracidade das informações e ideologias que os veículos de informação produzem e, sobretudo, a própria representatividade desse mecanismo.

Segundo Miguel, evidenciar a mídia enquanto ferramenta de intermédio entre sociedade e Estado não deve excluir os interesses do setor e das empresas de comunicação, bem como a corrida dos empresários por mais espaço, visibilidade e prosperidade. Nesse sentido, o espaço digital enquanto ferramenta de representação política apresenta novos desafios.

O aprimoramento da representatividade social da mídia, que é o conteúdo da bandeira da “democratização da comunicação”, não possui solução mágica. A distinção, inelutável, entre produtores e consumidores de informação gera por si só uma série de desafios para a prática democrática, exatamente da mesma maneira como, em relação à primeira dimensão da representação política, a separação funcional entre cidadãos comuns e tomadores de decisão coloca, de chofre, problemas inexistentes nas democracias diretas da Antigüidade. A solução é sempre provisória e aproximada. Não consiste numa única providência; pelo contrário, engloba um conjunto de medidas, que começa na desconcentração da propriedade de empresas de comunicação – o que permanece dentro da lógica da concorrência mercantil e da utopia liberal do “livre mercado de idéias” – e chega na qualificação do público, dotando-o de um senso crítico mais apurado para a leitura das informações que consome. (Miguel, 2003, p. 134)

Se por um lado a tecnologia digital, em sua faceta democrática, se apresenta como importante recurso instrumental para redes associativas, esta reflexão orienta o olhar para novas abordagens da sociabilidade provocada pelo ciberespaço globalizado, evidenciando ferramentas de produção ideológica monopolizadas por meios de comunicação em massa, entre outros facilitadores do desenvolvimento de sistemas simbólicos entregues aos interesses políticos e econômicos. Nesse sentido, as seguintes observações acerca do ciberespaço apontam, no cerne democrático da multimídia global, traços de um espaço sociopolítico cada vez mais subjugado às forças do mercado global.

Ao analisar a internet e sua base tecnológica como principal modelo organizacional da sociedade contemporânea, Manuel Castells (2003) avalia o ciberespaço enquanto importante ferramenta de mediação sócio-política e cultural, investigando os recursos e efeitos que o mundo digital oferece ao processo político. Segundo o autor, para além da noção de utilidade, o aspecto revolucionário da cultura digital é preconizado pela possibilidade de reorganizar o mundo sob os recursos da

flexibilidade e adaptabilidade da internet, vantagens caras à rápida mutação das sociedades contemporâneas.

Contudo, Castells (2003) preconiza um novo arranjo entre o Estado, a economia e a sociedade, sobretudo em ressonância a um crescimento constante da interdependência global. Segundo o autor, associada a um crescente enfraquecimento do papel do Estado, a dinâmica da economia global resulta em trocas simbólicas cada vez mais destinadas às forças homogeneizadoras do mercado, comprometendo gravemente a diversidade cultural. Nesse tom, Castells (2003) alerta para a necessidade de enriquecer a reflexão acerca da adaptação da realidade política à realidade tecnológica, evidenciando a internet como um “instrumento privilegiado para atuar, informar, recrutar, organizar, dominar e contra dominar” (Castells, 2003, p. 114).

Indo ao encontro de Castells (2003), Leonardo Brant (2009) vislumbra no mundo digital “uma nova possibilidade de democracia radical e direta, formando nesse momento na web, por meio de blogs, mecanismos de rede, sistemas de troca de conteúdos culturais” (Brant, 2009, p. 38). Contudo, o autor observa que o fim da fronteira tecnológica nas sociedades pós-modernas significa a ascensão de uma perigosa troca cultural em escala global. Se por um lado as ferramentas de comunicação atuam democraticamente na difusão da cultura, incitando a formação de uma identidade cultural como condição de cidadania, por outro, postula Brant (2009), facilitam o desenvolvimento de uma cultura “cada vez mais homogeneizada, resultado de um certo hibridismo cultural da sociedade global” (p. 120).

Ao postular um “sistema que traduz-se num processo de aculturação, baseado na necessidade de destituir o sujeito de valores, referências e capacidades culturais intrínsecas, em busca de adesão a algo mais dinâmico, sedutor e com função gregária: o consumo” (Brant, 2009, p. 14), o autor evidencia o diálogo entre o campo cultural e o desenvolvimento do ciberespaço, atentando-se para a dinamização das trocas de bens simbólicos em escala global. Se o intermédio da Internet na representação de culturas distintas delinea o perfil de comunidades locais destinadas aos hábitos de consumo do mercado global, no caso brasileiro, ressalta Brant, “a capacidade de absorção e re-processamento de práticas, modos e crenças, permite, por um lado, o esvaziamento das barreiras internas contra o avanço da camaleônica cultura do consumo, e a possibilidade de avanço e diálogo com as outras formas de interação,



convivência e expressão presentes na arena global. O que pode significar a abertura de mercados para as indústrias culturais brasileiras” (2009, p. 39).

Segundo Castells (2003), “o ciberespaço tornou-se uma ágora eletrônica global em que a diversidade da divergência humana explode numa cacofonia de sotaques” (Castells, 2003, p. 114), dando lugar a proponentes dos mais diversos projetos culturais para mobilizarem a sua “causa”. Contudo, a flexibilidade e adaptabilidade da internet no processo de desenvolvimento cultural do indivíduo pós-moderno deu lugar privilegiado ao domínio da indústria cultural dominante e às forças do mercado.

Associando a defasagem das instituições políticas locais ao fortalecimento da plataforma virtual globalizada, Castells evidencia a ascensão dos movimentos sociais *online* como um reflexo da ineficiência de instituições representativas em atender as novas demandas da sociedade:

O segundo traço que caracteriza os movimentos sociais na sociedade em rede é que eles têm de preencher o vazio deixado pela crise das organizações verticalmente integradas, herdadas da Era Industrial. Os Partidos Políticos de massa, quando e onde ainda existem, são conchas vazias, mal ativadas e com máquinas eleitorais a intervalos regulares. Os sindicatos só sobrevivem abandonando suas formas tradicionais de organização, constituídas historicamente como réplicas das burocracias racionais características das grandes corporações e das agências estatais. As associações cívicas formais, e seu conglomerados organizacionais, estão em franco declínio como formas de engajamento social. (Castells, 2003, p. 116)

Finalmente, as novas formas de sociabilidade apresentadas por Brant (2009) e Castells (2003) não são ingênuas à expressiva presença do capitalismo multinacional na arena global de comunicação. Segundo Castells (2003), é necessário observar os contornos do ciberespaço e seu diálogo direto com as próprias definições encontradas para a pós-modernidade, em que a globalização entrelaçada ao capitalismo multinacional ambientam o desenvolvimento de novas dinâmicas culturais integradas à comunicação virtual.

Nesse sentido, a reflexão acerca da preservação e ampliação diversidade cultural nos espaços digitais globais pretende extrapolar os recursos da tecnologia da informação no próximo capítulo, situando o mecanismo de financiamento coletivo *online* em um diálogo teórico acerca da condição pós-moderna da cultura e da produção cultural.

## 4.2. O capitalismo tardio

Este capítulo busca compreender o lugar da cultura nas sociedades pós-modernas, quando as tecnologias digitais revogam os sistemas de mediação tradicionais e as instituições culturais passam por um processo de ruptura com as balizas fundamentais da modernidade clássica. Para isso, foi necessário avaliar a estrutura do campo cultural em suas intersecções com a reprodução do sistema capitalista contemporâneo, abordando a cultura em consonância com o funcionamento do mercado. Este olhar evidencia o diálogo cada vez mais estreito entre os campos cultural e econômico, revelando formas culturais e práticas políticas comprometidas com o lucro e o controle da força de trabalho.

Tangenciando a breve investigação do recente mecanismo de financiamento cultural *online*, as reflexões sobre o atual estágio do capitalismo buscam – para além de uma contextualização do momento em que essas tecnologias despontam – evidenciar os traços do campo econômico na esfera cultural da pós-modernidade. Nesse sentido, as proposições teóricas de Jameson (1997) acerca da pós-modernidade contribuem para a análise do material coletado sobre o *crowdfunding*, evidenciando o lugar da cultura em um cenário de enfraquecimento do Estado; fortalecimento da iniciativa privada; mas, sobretudo, surgimento de um novo tipo de produtor e consumidor cultural.

Segundo Fredric Jameson (2006), as transformações ocorridas no regime de acumulação do capital e nas formas de regulamentação social e política nas últimas décadas são responsáveis por uma nova lógica cultural que atua na reprodução e fortalecimento do sistema capitalista contemporâneo. Contudo, este capítulo não pretende perseguir o longo trajeto percorrido por Jameson em sua obra seminal *Pós-modernidade: A lógica cultural do Capitalismo Tardio* (1997) – em que as ambivalências da modernidade transitam entre o regime de acumulação fordista e o regime de acumulação flexível –, mas, destacar, de forma breve, os processos de mercantilização da cultura que envolvem a lógica cultural preconizada pelo autor.

O recorte focaliza o resultado das transformações ocorridas a partir da década de 1970, quando as contradições internas do capitalismo anunciaram mudanças profundas na configuração do sistema financeiro e no mundo do trabalho, reordenando a sociedade para hábitos coerentes com o novo formato do capitalismo

contemporâneo. Apesar do debate acerca do desenvolvimento do regime de acumulação flexível a partir da década de 1970 – a saber, resultado do surgimento de novas tecnologias, setores e serviços; propulsor da descentralização produtiva e flexibilização nos contratos de trabalho –, ou mesmo da postura do Estado durante este processo – com políticas sociais embebidas em uma mentalidade neoliberal tributária à privatização e descentralização de serviços públicos –, é interessante observar, sobretudo, o surgimento de uma sociedade isenta de solidariedade de classe.

Segundo Jameson (2006), a dinâmica acelerada de produção e consumo, combinada à crescente fragilização da classe de trabalhadores e de suas instituições representativas, fez despontar uma nova formação social que não obedecia às leis do capitalismo em sua forma clássica. Nesse sentido, o distanciamento de um projeto civilizatório calcado na universalidade permitiu as sociedades pós-modernas o desenvolvimento de uma lógica cultural engendrada à dinâmica de comercialização industrial.

Novos tipos de consumo, a obsolescência planejada, um ritmo ainda mais rápido de mudanças na moda e no estilo, a penetração da propaganda, um nível de inserção na sociedade, até então sem paralelo, da televisão e da mídia em geral, a substituição Cidade-mercadoria, comunicação e consumo da velha tensão entre a cidade e o campo, o centro e a província, pela tensão entre o subúrbio e a padronização universal, o crescimento de grandes redes de estradas de alta velocidade e a chegada da cultura do automóvel – esses são alguns dos aspectos que poderiam parecer marcar uma ruptura com aquela antiga sociedade pré-guerra, na qual o alto modernismo ainda era uma força subterrânea. (Jameson, 2006, p.43).

Se o conjunto de pressupostos admitidos para a definição da pós-modernidade foi construído sob a noção de ruptura com a ideia modernista, Jameson observa na pós-modernidade uma reestruturação de elementos já existentes, e portanto um complexo processo de adaptação ao novo modelo de acumulação do capital. Alinhado com a contribuição do economista Ernst Mandel em *O capitalismo Tardio* – em que a evolução do sistema capitalista leva a sociedade ao terceiro e mais puro estágio do capital – o autor afirma que “a nova expansão do capital multinacional acaba penetrando e colonizando exatamente aqueles enclaves pré-capitalistas (Natureza e o Inconsciente), que antes ofereciam uma base extraterritorial ou arquimediana para a efetividade crítica”. (Jameson, 1997, p. 75).

Ao considerar o surgimento de sistemas flexíveis como continuação de um antigo processo de expansão do capital, o ineditismo da pós-modernidade é dirigido ao surgimento de uma nova lógica cultural, mediatizada por novas tecnologias a partir

da década de 1970. Nesse sentido, as expressões culturais entrelaçadas à lógica da mercadorização celebram a fundação de uma nova ordem econômica mundial, possível a partir do desenvolvimento de novas formas de troca simbólica na pós-modernidade.

O que ocorreu é que a produção estética hoje está integrada a produção das mercadorias em geral; a urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidade (de roupas a aviões), com um ritmo de *turn over* cada vez maior, atribui uma posição e uma função estrutural cada vez mais essenciais à inovação estética e ao experimentalismo. Tais necessidades econômicas são identificadas pelos vários tipos de apoio institucional para a arte mais nova, de fundações e bolsas até museus e outras formas de patrocínio.” (Jameson, 1998, p. 31).

Não obstante, um ponto de encontro entre a teoria social e a sociologia do trabalho promove frutíferas reflexões acerca das bases de produção do capitalismo tardio jamesoniano, buscando problematizar as profundas mudanças socioeconômicas provocadas pelo desenvolvimento da tecnologia digital a partir dos anos 70.

Responsáveis pelos conceitos de *trabalho imaterial* e *o capitalismo cognitivo* (Gorz, 2005; Lanza- Rato e Negri, 2001), estas perspectivas focalizam as relações de trabalho que emergem da nova dinâmica das mudanças sociais contemporâneas. Os estudos do capitalismo cognitivo partem de um fluxo de semelhantes abordagens da sociedade pós-industrial – sobre o esgotamento do modelo fordista de produção –, direcionando o olhar para o papel da subjetividade dentro da nova produção capitalista, e centralizando o *conhecimento* na força produtiva das sociedades pós-modernas.

Sílvia Camargo (2011) observa na pós-modernidade o surgimento de um tipo de trabalho que “não se reduz apenas aos serviços, como muitos tendem em assimilá-lo, mas se refere a todas aquelas atividades que possuem como característica fundamental o uso do conhecimento, além da cooperação e da comunicação.” (Camargo, 2011, p.41). Nesse sentido, o trabalho imaterial representa o conjunto de atividades relacionadas aos novos recursos de comunicação, através dos quais a manipulação criativa das tarefas relativas à produção material ou imaterial se desdobram em mudanças drásticas na arquitetura das grandes indústrias e na própria definição do capitalismo.

Na economia do imaterial o saber tornado força produtiva principal manifesta-se como algo que não pode ser mensurado e, mais do que isso, ele é apreensível na dimensão da vida

cotidiana, nas horas diárias de não trabalho, no tempo livre, tornando-se este produtor de valor-conhecimento. Deste modo, o trabalho imaterial se constitui, na visão gorziana, como algo distinto do trabalho abstrato ou do trabalho em sentido moderno; trata-se de uma atividade que tem no conhecimento, e não no dispêndio humano de força de trabalho o seu aspecto mais importante. (Camargo, 2011, p. 43).

Segundo Camargo (2011), o origem do trabalho imaterial não se distancia do cenário de desemprego e crescimento dos serviços que levou alguns autores, entre eles Jameson, a entrelaçar o capitalismo pós-moderno à uma lógica cultural distinta. Para o autor, as mesmas condições, conduzidas por um crescente avanço tecnológico, levaram à reflexão do imaterial, em que novas relações de trabalho tornam-se inseparáveis da esfera cultural, dando forma ao conceito de capitalismo cognitivo.

Investigando as relações existentes entre o trabalho imaterial e a produção cultural, Camargo (2011) observa o estreitamento da própria produção industrial com a imaterialidade das relações de trabalho, quando a qualificação profissional procura na qualificação intelectual os elementos de produtividade. Segundo o autor, a exemplo dos empreendimentos de publicidade e *marketing*, as novas relações econômicas são determinadas por atividades que, ao centralizarem a informação e o conhecimento, podem ser “consideradas imateriais, envolvem diretamente a subjetividade humana, na medida em que é através do estabelecimento de padrões culturais de consumo e comportamentos individuais e coletivos que se efetiva a produção da riqueza. A produção econômica, antes de ser materializada, e mesmo quando não o é, depende diretamente daquilo que é produzido enquanto cultura.” (Camargo, 2011, p. 17).

Para Camargo (2011), ao passo que as tendências do novo capitalismo apontam para uma homogeneização do setor de serviços, a flexibilidade nos regimes de trabalho, sobretudo a decorrente redução do tempo de trabalho, produz consequências diretas “sobre a ampliação de ações que se processam no mundo da vida e na esfera da cultura” (2011, p.18). A partir dessa reflexão, o autor passa a investigar os novos processos de dominação social presentes neste modelo, observando formas de exploração que permanecem alinhadas à dominação moderna.

Embora o conceito de capitalismo cognitivo tenha surgido da necessidade de extrapolar outras definições encontradas para o novo estágio do regime capitalista, ao focalizar o imaterial, Camargo (2011) retorna a alguns aspectos do modelo crítico

proposto por Jameson (1997), recuperando algumas proposições acerca do capitalismo tardio. O autor retoma as categorias críticas de Jameson (1997) acerca da totalidade e modo de produção, em que, recuperando a dialética marxiana de apreensão do universal no particular, Jameson (1997) formula uma definição da pós-modernidade através de categorias modernas, cujos processos de dominação mantiveram-se inalterados. Sob esta perspectiva, ainda que a abordagem do imaterial aponte no capitalismo cognitivo uma superação da definição de pós-modernidade enquanto estágio do processo de acumulação do capital – constituindo uma mutação histórica no próprio modo da produção capitalista –, “esta nova subjetividade não foi capaz de livrar-se daquele modelo [dominação moderna] de dominação da natureza, com base em uma racionalidade instrumental” (Camargo, 2011, p. 131).

Nesse sentido, as novas formas de produção e sociabilidade do capitalismo cognitivo passam a incorporar as questões de dominação, investigando a racionalidade instrumental nas novas formas de apreensão da subjetividade e subjetividade produtiva; na terceirização dos estágios produtivos; na temporalidade de não trabalho e, finalmente, em todas as formas de sociabilidade humana, conquistadas a partir de uma nova espacialidade.

Parece-nos plausível sugerir que em uma sociedade pós-industrial, expressão de uma fase ainda mais adiantada deste capitalismo tardio, a dominação deva ser pensada igualmente mediante parâmetros epistemológicos e normativos que não se limitem ao arcabouço das categorias marxianas. Mas, ao reivindicarmos uma teoria crítica, não estamos postulando o abandono do pensamento de Marx, e sim a incorporação de suas teses sobre a dominação de classes como uma das manifestações de uma dominação cujo o eixo central continua a ser, em nosso entendimento, a chamada racionalidade instrumental. (Camargo, 2011, p. 132).

Situando o mecanismo de financiamento colaborativo *online*, o *crowdfunding*, no conjunto de características que compõem o capitalismo cognitivo, uma passagem pelas formulações de Camargo (2011) chama a atenção. Segundo o autor, uma característica do novo capitalismo é “a uma quantidade crescente de indústrias que reduz seus estoques a um padrão mínimo, invertendo a lógica produtiva; primeiro é realizada a venda da mercadoria, e só depois desta determinação do consumo é efetivada a sua produção material. (Camargo, 2012, p. 16). É interessante observar que esse mecanismo, apropriado à plataforma digital, produz consequências diretas

nas qualidades dos novos produtos que, livres da padronização dos bens de consumo, passam a contemplar os múltiplos interesses dos consumidores.

É evidente que a revolução tecnológica traz contribuições heterogêneas em relação ao processo político de valorização da cultura. Se por um lado as ferramentas associativas foram expressivamente ampliadas a partir da comunicação digital – centralizando a Internet no debate sobre a democracia na contemporaneidade – por outro, as mesmas ferramentas acabam sendo apropriadas por uma estrutura de poder e dominação anterior mesmo à tecnologia digital.

Segundo Slavoj Žižek (1998), a formação de uma espécie de ordem mundial coloca em cheque a liberdade no modelo democrático, observando que “nas condições do capitalismo tardio, a própria materialidade do ciberespaço gera a ilusão espontânea de um espaço abstrato, com uma troca livre, sem atritos, na qual se apagam as particularidades dos membros participantes” (1998, p. 154).

Agora que deixamos para trás - de acordo com a ideologia oficial - paixões políticas imaturas (o regime político, ou seja, a luta de classes ou outros antagonismos antiquados) para dar lugar a um universo pragmático maduro, partindo da gestão racional e do consenso negociado a um universo livre de impulsos utópicos, em que a administração imparcial dos assuntos sociais anda de mãos dadas a um hedonismo estético (pluralismo das "formas de vida"), nesse preciso momento, a política está celebrando o retorno triunfal a sua forma mais arcaica”. (Žižek, 1998, p. 156)

Se atentando para a lógica de que ideologias dominantes incorporam conteúdos particulares em busca de uma universalidade hegemônica, Žižek (1998) preconiza o surgimento de formulações ideológicas que transcendem o campo político, caminhando rumo a uma apropriação aparentemente espontânea através das possibilidades interativas da rede digital. Nesse sentido, o espaço virtual produz a ilusão de uma “ideologia espontânea do ciberespaço”, o que nos leva a uma reflexão acerca da naturalização de símbolos e valores do indivíduo pós-moderno enquanto indivíduo consumidor, protagonista da lógica capitalista.

A “ideologia espontânea do ciberespaço se chama “ciber-revolução” e considera o ciberespaço (ou a World Wide Web) como um organismo que auto-evolui naturalmente. Nesse sentido, é fundamental a imprecisão da distinção entre “cultura” e “natureza”: o outro lado da “naturalização da cultura” (o mercado, a sociedade, considerados como organismos vivos) é a

aculturação da natureza (a vida concebida como um conjunto de dados que se auto-reproduzem). (Žižek, 1998, p. 154).

Segundo o autor, o processo de apreensão dessa nova lógica cultural conduz o indivíduo a uma espécie de ruptura com o próprio corpo, o reduzindo a uma fração da nova “Mente holística”, e sobretudo, ocultando o “conjunto de relações de poder (decisões políticas de natureza institucional)” (1998, p. 156), que depende da Internet para florescer. Nesse sentido, os discursos acerca da liberdade no espaço digital não devem ignorar o ciberespaço como ambiente propício à dominação simbólica, cuja autoridade incógnita remonta à noção de onipotência presente nas relações de autoridade simbólica. Para Žižek, é “precisamente através da auto-distância que funciona a ideologia cínica pós-moderna” (p. 162), observando a tensionada dialética entre um sistema de mercado globalizado e o desenvolvimento contínuo de diferentes estilos de vida.

A contribuição de Zigmunt Bauman (1999) acerca da pós-modernidade aponta mais uma vez a cultura enquanto elemento estrutural do capitalismo multinacional. Construída sob a impossibilidade de realização dos pressupostos modernos, a mentalidade pós-moderna é caracterizada pelo reconhecimento do fracasso de valores que estruturavam uma engenharia social sedenta por progresso. Bauman (1999) aponta para as ambivalências presentes nos valores sociais que davam sentido à modernidade, que já não passam despercebidas nas sociedades contemporâneas.

Esta perspectiva leva o autor a simbolizar na queda do “legislador” (2010) a decadência do sentimento de ordenação e controle. Nesse sentido, o enfraquecimento do cenário estável do modernismo deu lugar a uma estética pós-moderna marcada por incertezas e pluralidades, evidenciando o desejo por liberdade como principal inquietação do indivíduo pós-moderno.

Num contexto de pluralismo irreversível, sendo improvável um consenso à escala mundial sobre as visões do mundo e os valores e estando todas as *Weltanschauungen* solidamente ancoradas nas suas respectivas tradições culturais (para ser mais exato, nas suas institucionalizações autônomas de poder), a comunicação entre as tradições torna-se o problema principal do nosso tempo. (Bauman, 2010, p. 196).

Bauman (1999) introduz uma reflexão sobre o multiculturalismo decorrente de um pluralismo de universos presentes em uma arena global de debate, munido,



entretanto, de uma naturalização das diferenças culturais; e de crescente tolerância a desigualdade. Nesse sentido, a globalização permitiu uma dinâmica específica de trocas culturais na contemporaneidade, cujas particularidades são abordadas pelo autor ao sugerir que “o poder, enquanto incorporado na circulação mundial do capital e da informação, torna-se extraterritorial, enquanto as instituições políticas existentes permanecem, como antes, locais. Isso leva inevitavelmente ao enfraquecimento do Estado-nação, que têm de abrir mão do controle dos processos econômicos e culturais, e entrega-los às ‘forças do mercado’” (Bauman, 2001, p. 120).

É evidente que a mobilização virtual de produtores e consumidores culturais, além de expressivo recurso de mobilização social na contemporaneidade, ilustra a ideia de que as ações coletivas no mundo digital requisitam a transformação de diversas instituições da sociedade. Nesse sentido, a possibilidade de construir movimentos sociais com rápida adesão de membros e desenvolver recursos simultâneos de exposição e debate são acompanhadas de uma considerável expansão do espaço do mercado na plataforma virtual; gerando profundas transformações na vida social e transformando, inevitavelmente, a própria dinâmica do capitalismo.

## Considerações Finais

Segundo os dados apresentados no capítulo 3, o mecanismo de financiamento coletivo *online*, a partir da análise da plataforma de *crowdfunding* Catarse, revelou-se, entre 2010 e a presente data, uma ferramenta ineficiente de democratização do acesso à produção, difusão e consumo cultural no Brasil.

A irrelevância da plataforma Catarse para a diluição da realidade hegemônica que permeia a cultura no país foi concluída a partir da análise da sua distribuição de fomento cultural por Unidade Federativa, cujos resultados altamente concentradores privilegiam, mais uma vez, a região Sudeste do Brasil.

É possível interpretar que os dados referentes à distribuição de fomento da plataforma de *crowdfunding* reproduzam a dinâmica de dominação simbólica que marcou a história cultural do Brasil, evidenciando em seus resultados concentradores as reverberações dos embriamentos político e econômico, que marcaram o processo de institucionalização da cultura no país.

Contudo, é necessário observar que os interesses do Catarse – e de qualquer plataforma de *crowdfunding* – tendem a forjar os interesses da sociedade. Essa ideia é fundante para a constituição de qualquer tipo de *crowdsourcing* e se desdobra na própria arquitetura da ferramenta, que, apresentada como mecanismo de *empoderamento coletivo*, não poderia ser mais democrática em sua essência.

Nesse sentido, a dinâmica de financiamento coletivo *online* ilustra o que Sílvia Camargo (2011) vêm observando acerca do desenvolvimento de um capitalismo informacional; em que os próprios recursos de flexibilidade e adaptabilidade oriundos do avanço tecnológico, levados ao extremo em uma democracia direta no espaço digital, são incorporados ao novo estágio de acumulação do capital.

Se o capitalismo tardio observado por Jameson (2011) preserva a ideia de dominação moderna através do desenvolvimento de uma nova lógica cultural nas dinâmicas de consumo da pós-modernidade – o que vai ao encontro do cenário cultural hegemônico reproduzido pela tecnologia da informação –, as reflexões que dão vida ao conceito de capitalismo cognitivo evidentemente discorrem sobre mecanismos como o *crowdfunding* ao focalizar o imaterial na crítica ao novo modelo de produtividade do capital.

Ao mesmo tempo, o trabalho imaterial surge em um contexto em que as potências produtivas, são também potências constituintes do futuro emancipado, onde o papel antes atribuído às classes, ou ao proletariado como sujeito da história, é agora direcionado à multidão, a uma multiplicidade de subjetividades, cujo ambiente de formação e cooperação é o mesmo do trabalho imaterial. Nesse sentido o trabalho imaterial, ao se constituir amplamente no tempo de vida, está também sujeito a um poder cuja substância não mais se associa ao tempo de trabalho, mas ao conjunto da vida dos indivíduos. (Camargo, 2012, p. 13).

Ao considerar as reflexões acerca das novas formas de acumulação do capital na contemporaneidade, o diálogo entre o mecanismo de *crowdfunding* e a produção cultural brasileira ganha novos contornos. Distantes de se tornarem uma ferramenta de ampliação da diversidade cultural, as plataformas de financiamento coletivo *online*, bem como as novas formas de sociabilidade desenvolvidas através da tecnologia digital, integram o conjunto de dinâmicas cada vez mais vulneráveis à dominação simbólica, permitindo uma inserção ainda mais profunda da lógica do capital nas diferentes esferas da vida social.

Finalmente, a escassez de análises sobre o mecanismo de incentivo coletivo *online* tornou esta pesquisa difícil, sobretudo porque, dada a recente arquitetura do recurso associativo, faltam-lhe as ferramentas necessárias para avaliar o seu impacto no cenário de produção, difusão e consumo de cultura no Brasil. Não obstante, a relevância deste trabalho reside em um primeiro retrato deste mecanismo no país, sugerindo a centralidade das discussões sobre o capitalismo informacional para a análise da tecnologia de *crowdfunding*; bem como a contribuição da própria ferramenta para as reflexões sobre a pós-modernidade.

## Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Saulo; FERREIRA, Antônia. *Reformulação da Lei 8.313/91: queda ou ressurreição da mais importante política pública cultural brasileira?* Universidade de Fortaleza - UNIFOR, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade – A busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

\_\_\_\_\_. *O mal-estar na pós-contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

\_\_\_\_\_. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

\_\_\_\_\_. *Legisladores e Intérpretes*. 2010.

BITTENCOURT, José Neves. *Espelho da “nossa” história: imaginário, pintura histórica e reprodução no século XIX brasileiro*. Rev. Tempo Brasileiro, 1987.

BOTELHO, Isaura. *Romance de Formação: Funarte e Política Cultural*. Rio de Janeiro, Editora: Casa de Rui Barbosa, 2001

\_\_\_\_\_. *As dimensões da cultura e o lugar das políticas públicas*. In Revista São Paulo em Perspectiva. São Paulo: Editora Fundação SEADE, vol. 15, n. 2, abril/junho 2001.

\_\_\_\_\_. *A Política Cultural e o Plano das Idéias*. Trabalho apresentado no III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado entre os dias 23 a 25 de maio de 2007, na Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador-Bahia-Brasil, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro, Ed: Bertrand Brasil, 2011.

BRANT, Leonardo. *O Poder da Cultura*. São Paulo: Ed. Petrópolis, 2009.

- CAMPOS, Ana Cristina. *A cultura tem poder*. Brasília: Universidade de Brasília, 2007, dissertação de mestrado – Programa de Pós-Graduação em Sociologia – Departamento de Sociologia – Universidade de Brasília, 2007.
- CANDIDO, Antônio. *Vários Escritos*, Minas Gerais, Ed: A Cabana Livreira, 1977.
- \_\_\_\_\_. *A Revolução de 1930 e a Cultura*. Novos Estudos Cebrap, São Paulo, v. 2, 4, p. 27-36, abril 84
- CALABRE, Lia. *Políticas Culturais no Brasil – Dos anos 1930 ao século XXI*. São Paulo: Ed. FGV, 2009.
- CASTELLS, Manuel. *A Galáxia da Internet: Reflexões sobre Internet, os Negócios e a Sociedade*. Lisboa: Fundação Calouste, 2003.
- \_\_\_\_\_. *A Sociedade em Rede*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- CHAUÍ, Marilena. *Cultura Política e Política Cultural*. Conferência do mês do IEA-USP realizada em 6 de dezembro de 2009.
- COHN, Gabriel. *Políticas Culturais nos anos 70*. In: MICELI, Sérgio. *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Ed. Difel, 1984.
- ELIAS, Norbert. *Da sociogênese dos conceitos de civilização e cultura*. In: \_\_\_\_\_. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro, Zahar, 1990.
- COELHO, Teixeira. *Dicionário Crítico da Política Cultural*, São Paulo, Ed: Iluminuras, 1997
- JAMESON, Fredrik. *Pós-modernidade e Sociedade de Consumo*. In: *Estúdio Culturales: Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires, Ed: Paidós, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Pós-Modernismo. A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ática, 1997.
- \_\_\_\_\_. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Petrópolis (RJ): Vozes, 2001.
- \_\_\_\_\_. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LAFETA, João Luiz. 1930: *A Crítica e o Modernismo*. São Paulo, Ed: Duas Cidades, 1974.

LAZZARATO, Maurizio. *Du pouvoir à la biopolitique*. *Multitudes*, n. 1, p. 45-57, 2000.

CAMARGO, Sílvio. *Trabalho Imaterial e Capitalismo Cognitivo*. Editora: BI São Paulo, 2011.

\_\_\_\_\_. e NEGRI, Antonio. *Trabalho Imaterial*. Rio de Janeiro: DP & A editora, 2001.

LEVY, Pierre. *O ciberespaço como um passo metaevolutivo*. *Rev. FAMECOS*, no 13, Porto Alegre, dez-2000.

LONDRES, Cecília. *Patrimônio em processo-trajetória histórica da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro, Ed: URFJ/MinC, 1997.

MACIEL, Fábio. *Quem Ganha com o Fim da Lei Rouanet?* Texto publicado no sítio [www.culturaemercado.com](http://www.culturaemercado.com), maio de 2009.

MAGALHAES, Aloísio. In. *E Triunfo? As questões dos bens culturais no Brasil*. Rio de Janeiro, Ed: Nova Fronteira, 1985.

MASSOLUTION. *The Crowdfunding Industry Report*. In: *Crowd Powered Business*, CF2013, 2013, encomendado no sítio: [www.massolution.com](http://www.massolution.com)

MICELI, Sérgio. *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Ed. Difel, 1984.

MIGUEL, Luis Felipe. *Representação Política em 3D. Elementos para um teoria ampliada da representação política*. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais – RBCS* Vol. 18 no. 51 fev/2003

SANTOS, Mariza Veloso Motta; MADEIRA, Angélica. *Leituras Brasileiras: Itinerários no pensamento social e na literatura*. São Paulo, Ed. Paz e Terra, 1999.

ORTIZ, Renato. *As ciências sociais e a cultura*. *Tempo Social; Rev. Sociol. USP*, S. Paulo, 14 (1): 19-32, 2002.

TOCQUEVILLE, Alexis de. *A Democracia na América*. Rio de Janeiro. Ed: Univer Cidade, 2003.

ŽIŽEK, Slavoj. *Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional* in *Pós-modernidade e Sociedade de Consumo*. *Novos Estudos*, No 12, 1998.

WILLIAMS, Raymond. *Palavra chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo, Boitempo, 2007.

BRASIL, Ministério da Cultura, 2013. Sítio [www.cultura.gov.br](http://www.cultura.gov.br)

BRASIL, Lei nº 8.313 de 23 de dezembro de 1991.

*Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidades das Expressões Culturais*, Unesco, Paris, 2005.

*Constituição da Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura*, Londres, 1945.

*Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural*, UNESCO, Paris, 2002.

*Diretrizes para a operacionalização da política cultural*. Brasília: MEC/ Secretaria Geral. Coordenadoria de Comunicação Social/ GM, Divisão de Editoração, setembro 1981.