

Política cultural e trabalho nas artes: o percurso e o lugar do Estado no campo da cultura

AMANDA PATRYCIA COUTINHO DE CERQUEIRA¹

O CRESCIMENTO das indústrias culturais durante todo o século XX possibilitou a expansão da arte na forma de mercadoria, dilatou o setor cultural como um dos setores mais lucrativos dessa era (Unctad, 2010), ao mesmo tempo em que impulsionou e intensificou o exercício do trabalho nesse campo. Nas duas bases de dados que permitem uma referência ao trabalho artístico no Brasil (IBGE/PNAD e MTE/RAIS), observa-se um crescimento do número de profissões relacionadas ao campo cultura e do espetáculo, comparado com o mercado de trabalho no país. Diante das evidências de que cada vez mais as pessoas se ocupam do trabalho artístico, cumpre interrogar sobre as condições de realização desse tipo de atividade, sobretudo, no que toca a influência da política cultural no exercício desse ofício.

Em seu estudo sobre Mozart, o alemão Norbert Elias (1995) elabora um modelo teórico para análise sociológica do artista, o qual recupera as dimensões ontogênicas do momento histórico para entender as pressões sociais que agem sobre o indivíduo. Elias (1995) demonstra que o artista sempre esteve ligado a estruturas sociais que lhe possibilitaram a realização do seu trabalho em determinadas condições históricas e sistemas de interações, denominado de configurações. Na sociedade contemporânea, na qual novas dimensões se colocam e outras tantas são reiteradas, a investigação de Elias parece ser ainda mais urgente, com significações diversas a ser exploradas. Nesse contexto, as políticas culturais auxiliam a entender o ambiente de crescente participação das empresas no financiamento do trabalho artístico, cujo corporativismo preconiza o processo hegemônico de privatização dessa gestão hoje. Acentuam-se a centralidade dos interesses empresariais, o crescimento do mercado de projetos, o engendramento do empreendedorismo cultural, os gestores especializados em editais, a burocracia cultural e as desigualdades regionais de recursos.

Uma escolha do Estado

Segundo Antonio e Bayardo (2008, p.32), a história das políticas culturais no Brasil está marcada por tristes tradições que podem ser condensadas nas seguintes expressões: autoritarismo, caráter tardio, descontinuidades e fragilidade institucional. Essa herança é analisada pela historiadora social Lia Calabre (2009). A autora parte dos anos 1930, período no qual o país passou por significativas

mudanças políticas, econômicas, administrativas, com processo de urbanização industrial crescente, para entender as ações que tomaram formas de políticas culturais. Experiências federais e municipais desenharam as primeiras tentativas institucionais brasileiras no campo da cultura.

Na instância federal, no primeiro governo de Getúlio Vargas (1930-1945), a administração pública perseguia a construção de um novo modelo de gestão que buscava romper com a tradição da república oligárquica. No contexto de esboço de uma racionalidade legal-administrativa de organização institucional do Estado foi criado o Ministério da Educação e Saúde (MES), conduzida pelo ministro Gustavo Capanema, cuja legislação do Conselho Nacional da Educação fazia referência à cultura pela primeira vez no país. O conceito legislativo de cultura na segunda metade da década de 1930 era abrangente e de caráter nacionalista. As atribuições do Conselho abarcaram as áreas clássicas das artes, os meios de comunicação, a produção intelectual, a educação cívica e a física, inclusive as atividades de lazer, além da proposição de pesquisas setoriais.

O presidente Vargas contava com a simpatia da classe teatral desde os tempos em que foi deputado, antes da Revolução de 1930, quando apresentou um projeto que reconhecia a existência da profissão do artista teatral. Durante a sua gestão diversas iniciativas foram propostas no âmbito cultural, como a criação do Conselho Nacional de Cultura (CNC). Foram criados também o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), o Museu Nacional de Belas Artes, o Museu Histórico Nacional, o Instituto Nacional do Livro, o Instituto Nacional do Cinema Educativo, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), entre outros serviços e instituições.

O governo de Getúlio Vargas também foi marcado por ambiguidades. Segundo Rubim e Bayard (2008, p.34), essa foi a primeira vez que o Estado nacional realizava um conjunto de intervenções na área da cultura, articulando, ao mesmo tempo, uma atuação de caráter afirmativo estruturada por meio de formulações legislativas, institucionais e organizacionais; e práticas tendentes a repressão e censura. Nesse mesmo período, ocorreu a primeira experiência de gestão de política pública municipal. Trata-se da criação do Departamento de Cultura e Recreação do Estado de São Paulo, em 1935, capitaneado e chefiado por Mário de Andrade, e ligado a alguns dos ideais presentes no Movimento Modernista Brasileiro.

O ciclo que sucedeu o presidente Vargas não apresentou um programa cultural consistente. As décadas de 1940 e 1960 foram marcadas por uma fraca presença do Estado no campo da cultura. A maior parte das ações se restringia a regulamentar e dar continuidade às instituições que foram criadas ao longo do governo Vargas. Surgiram experiências não estatais relevantes como os Centros Populares de Culturas (CPC), da União Nacional dos Estudantes (UNE). O crescimento urbano-industrial gerava novas expectativas sobre a possibilidade de desenvolvimento do mercado de consumo para as produções artístico-culturais. Crescia a

indústria cultural no Brasil, marcada por um processo significativo de investimento privado. Ainda em 1946, foi criado, junto ao Ministério das Relações Exteriores (MRE), o Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC). Em 1953, a área da saúde finalmente ganha um ministério próprio e surge o MEC.

Lia Calabre (2009, p.43) analisa que, entre as décadas de 1960 e 1970, as questões relacionadas à cultura ganharam maior importância dentro da área de planejamento público e passaram a ser incluídas nas noções de desenvolvimento. Na década de 1960, antes do golpe de 1964, o governo federal implementou algumas ações visando estruturar uma política para o setor. Em 1961 foi criado o Conselho Nacional de Cultura (CNC), diretamente subordinado à Presidência da República, ocupada por Jânio Quadros. A visão de cultura presente na legislação do Conselho estava limitada à área artístico-cultural, não contemplando, por exemplo, questões de educação, lazer e esporte, presente na visão varguista. Em 1971, o país contava com conselhos de cultura instalados e em pleno funcionamento em 22 estados. Durante esse período destaca-se, ainda, a criação da Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme), em 1969.

Nos anos 1970 a estrutura administrativa do MEC é reformulada e o Conselho da Cultura passa a cumprir uma instância consultiva e normativa. Durante a gestão de Jarbas Passarinho (1969-1973) é implementado o Plano de Ação Cultural (PAC), importante projeto de financiamento de eventos, além do Departamento de Assuntos Culturais (DAC) e da Secretaria de Cultura no âmbito do MEC. Observa-se um processo de fortalecimento da área da cultura dentro do Ministério da Educação. Nesse período foram criados também o primeiro Plano Nacional de Cultura (PNC), em 1975, o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e a Fundação Nacional das Artes (Funarte). O Brasil começa a se abrir para novas dinâmicas internacionais por meio de encontros promovidos pela Unesco. Pela primeira vez no país é aprovada a regulamentação das profissões de “Artistas e Técnicos de Espetáculos” (Lei n.6.533/1978). O reconhecimento dessas profissões é definido via licença outorgada pelo Ministério do Trabalho ou por meio dos sindicatos da categoria artística, criados desde a década de 1930.

No fim dos anos 1970 é colocada a questão das distorções na criação, distribuição, acesso e consumo de bens culturais. Nesse período foi criada a Política Nacional de Cultura. Por meio do Decreto n.91.144/1985 o governo de José Sarney cria o Ministério da Cultura (MinC), assumido no ano seguinte por Celso Furtado. Nessa época também foi aprovada a Lei n.7.505/1986, conhecida com Lei Sarney, que concedia benefícios fiscais na área do imposto de renda para operações de caráter cultural ou artístico. Segundo Lia Calabre (2009, p.33), embora tenha havido um esforço do ministro Celso Furtado, reconhecido por buscar a estruturação institucional do MinC, o período de gestão do presidente Sarney foi de grande instabilidade política dentro do Ministério. O resultado de tal conjuntura foi a descontinuidade de projetos e pesquisas no setor.

O início da década de 1990 sofreu um grande desmonte na área cultural do que tinha sido construído até então. O presidente Fernando Collor de Mello promulgou as Leis n.8.028 e n.8.029. A primeira transformava o Ministério da Cultura em Secretaria e a segunda extinguiu uma série de entidades da administração pública, na qual a área da cultura foi duramente atingida. Foram dissolvidas, por exemplo: a Funarte, a Fundação Nacional de Artes Cênicas (Fundacen), a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), a Fundação Nacional Pró-Memória e a Embrafilme. Em substituição à Lei Sarney foi promulgada a Lei Federal n.8.313/1991, vigente até o presente momento. A Lei Rouanet, como ficou conhecida, instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), cuja finalidade é a captação de recursos financeiros para os diversos setores culturais. Finalmente, em 1992, a situação que transformou o MinC em Secretaria da Cultura foi revertida.

A promulgação da Lei Rouanet configura-se, desde então, como a principal regulação de financiamento à cultura no país. Por meio de seus mecanismos, subsidia-se a cultura diretamente via Fundo Nacional de Cultura (FNC), indiretamente por meio do Mecenato e ainda via Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart). Entre as modalidades de financiamento o Mecenato destaca-se como principal meio incentivador. Nesse caso, o subsídio se concretiza por benefícios fiscais ao imposto de renda devido, tanto no caso de pessoa física quanto jurídica. Segundo a Lei Rouanet, pessoas físicas ou jurídicas podem patrocinar um projeto cultural (com permissão de promoção e publicidade do incentivador), caso em que se permite a dedução de até 100% do valor do patrocínio, sempre respeitados os limites do imposto devido ao incentivador, ou seja, de 4% ou 6% para pessoa jurídica ou física, respectivamente.

Durante o governo de Fernando Henrique Cardoso é possível observar a evidência do paradigma gerencial empresarial aplicado à administração pública. Nesse período, o incentivo indireto por meio do Mecenato presente na Lei Rouanet se torna o grande instrumento de política pública cultural. Essa situação proporcionou o surgimento de uma série de iniciativas privadas na área da cultura, ao mesmo tempo em que retirou o Estado do cenário decisório e da condução política do processo. Esse movimento de retração do Estado e avanço da lógica de mercado expressa mais que uma configuração econômica, mas também uma escolha política pelo conceito liberal na gestão cultural.

No mesmo período do governo Fernando Henrique Cardoso em que se observa o destaque para a gestão liberal surgem novas configurações no campo social e político brasileiro. As lutas sociais e o processo de organização popular fizeram que em 1989 a nordestina Luiza Erundina fosse eleita prefeita do município de São Paulo, pelo PT, que, por sua vez, convidou a filósofa e historiadora Marilena Chauí para assumir a pasta da Secretaria de Cultura. Chauí pautou sua gestão pela recusa do modelo liberal e instituiu o conceito de cidadania cultural. Para Chauí (2006, p.23), a cultura precisa ser entendida pelas políticas públicas

como direito dos cidadãos, sem confundi-lo com as figuras do consumidor e do contribuinte, enquanto o Estado deve assumir a postura de assegurador público de direitos, prestador sociopolítico de serviços e estimulador-patrocinador das iniciativas da sociedade.

No contexto internacional, a cultura passa a fazer parte de forma mais enfática do rol de reivindicações dos organismos transnacionais. A expansão dos mercados culturais coloca em pauta discussões em torno do tema. Apropriando-se desse debate e reivindicando a cultura como uma das áreas de sua competência específica, a Unesco passa a encabeçar discussões e realizar inúmeras convenções, com o objetivo de regulamentar e formular recomendações para o reconhecimento e valorização da diversidade cultural. Documentos jurídicos internacionais sobre direitos humanos fazem menção aos direitos culturais, enquanto outros foram e estão sendo elaborados no sentido de vincular cultura ao desenvolvimento social e econômico.¹

A relativa retomada do papel ativo do Estado brasileiro nas políticas públicas culturais se dá nos governos do presidente Luiz Inácio Lula da Silva. Entre os anos 2003 e 2010 há um esforço no sentido de estabelecer um diálogo e compartilhar com a sociedade brasileira a revisão, formulação, estruturação e execução das políticas setoriais. Nesse período, foram realizadas importantes iniciativas de sustentação e operacionalização, como o Sistema Nacional de Cultura (SNC), o Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC) e o Programa de Desenvolvimento Econômico da Cultura (Prodec). Além disso, o slogan “Cultura para todos” procurou materializar a descentralização e diversidade cultural com o “Programa Cultura Viva”, que institui os “Pontos de Cultura”, e o “Mais Cultura”. Na gestão de Gilberto Gil estimulou-se um processo de discussão e reorganização do orçamento com objetivo de melhorar distribuição dos recursos destinados à cultura. Pela primeira vez foi proposta uma revisão pública para corrigir as limitações da Lei Rouanet.

Para aprofundar a tentativa de combate ao ciclo de descomprometimento do Estado com a cultura, o governo Dilma Rousseff apresentou o planejamento em longo prazo do Plano Nacional de Cultura (PNC), formulado com a participação de consultas nacionais e regionais por meio de fóruns e conferências realizados pelo país. Citam-se também o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC) e o Plano de Economia Criativa, assim como a aprovação e regulamentação do Vale-Cultura para trabalhadores. Tendo em vista esse contexto, Lia Calabre (2009, p.23) afirma que o MinC, ao longo dos últimos dez anos, tem buscado construir as bases para a consolidação das políticas públicas no Brasil. Houve um esforço continuado de fortalecimento das instituições culturais e de estabelecimento das diretrizes, amparadas na valorização de uma democracia cultural e na utilização desta como instrumento de inclusão social.

Considerando a crescente institucionalização do planejamento político da cultura cumpre observar a representação do artista no atual PNC. Instituído

pela Lei n.12.343/2010, com validade para 10 anos, a elaboração do PNC insere-se no contexto das tentativas de avanços políticos e institucionais realizadas a partir do primeiro mandato do governo Lula, que aponta para o papel de um Estado ampliado no setor. O antropólogo social José Márcio Barros (2014) se dedicou a estudar o tratamento dado ao artista no documento, que contém 12 princípios, 16 objetivos, 14 diretrizes, 36 estratégias, 275 ações e 53 metas. Para Barros (2014), o PNC apresenta apenas duas ações que recaem na dimensão do artista como trabalhador.

[A ação 4.2.4, que propõe] estimular a adesão de artistas, autores, técnicos, produtores e demais trabalhadores da cultura a programas que ofereçam planos de previdência pública e complementar específicos para esse segmento. [E a ação 4.4.1 onde se propõe] desenvolver e gerir programas integrados de formação e capacitação para artistas, autores, técnicos, gestores, produtores e demais agentes culturais, estimulando a profissionalização, o empreendedorismo, o uso das tecnologias de informação e comunicação e o fortalecimento da economia da cultura. (Barros, 2014, p.50)

No âmbito das metas do Plano, José Márcio Barros (2014, p.48) contabiliza sete medidas que em suas generalidades estão indiretamente relacionadas ao universo do trabalho e ao artista enquanto trabalhador, como “o apoio e difusão de atividades culturais”; “educação em arte”; “certificação de profissionais de caráter cultural”; e a questão dos direitos autorais. Quando se trata de uma visão mais direta para o trabalho artístico apenas duas metas podem ser citadas. A primeira ainda está em estágio de formulação normativa e diz respeito ao Programa de Certificação Profissional e Formação Inicial Continuada (Certific), cuja operacionalidade visa promover a produtividade e inclusão social e profissional dos artistas. A segunda meta, por sua vez, leva em consideração as demandas de reconhecimento e regulação atreladas às leis trabalhistas.

Em entrevista a Barros (2014), José de Oliveira Júnior, diretor de apoio ao trabalhador associado do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculo de Minas Gerais, comenta a ausência significativa no que tange à construção de proposições efetivas e cuidadosas, que visem ao incentivo e à proteção das carreiras artísticas.

Analisando quantas vezes e em qual contexto a palavra “artista” aparece citada no texto do Plano Nacional de Cultura apenas dez vezes num total de 13.942 palavras do documento. O mesmo acontece com a palavra “criador”, que curiosamente também aparece citada dez vezes. [...] Fala-se muito da cultura, dos instrumentos, dos produtos da atividade artística, dos equipamentos culturais, dos gestores e até de recurso só não se fala “do artista”. Sintomático, não acha? (Oliveira Júnior in Barros, 2014, p.12)

Quando se trata dos planos setoriais nacionais, que têm como objetivo garantir que as especificidades próprias de cada setor da cultura sejam observadas e atendidas pelas políticas públicas, cita-se, por exemplo, o Plano Setorial da Mú-

sica. Nas 34 metas expostas no documento apenas uma vez há uma menção direta da palavra trabalho relacionada à atividade dos músicos. Por outro lado, o Plano coloca como diretrizes a serem alcançadas o fomento do mercado de trabalho formal, o desenvolvimento da formação musical e o incentivo desse tipo de atividade, sobretudo a independente (sem conceituação). O documento encontra-se em fase de revisão, com intuito de reunir ideias de ações que contribuam para realizações das suas metas.

Diante das análises realizadas até aqui, é possível concluir, primeiro, a ausência do tratamento do artista enquanto trabalhador; segundo, a ausência de instrumentos efetivos capazes salvaguardar essa categoria. Nesse sentido, Chauí (2006) suscita a emergência das relações decisivas entre cultura e trabalho.²

O que seria uma relação nova com a cultura, na qual a considerássemos um processo de criação? Seria entendê-la como trabalho. Trata-la como trabalho da inteligência, da sensibilidade, da reflexão, da experiência e do debate, e como o trabalho no interior do tempo, é pensá-la como instituição social, portanto determinada pelas condições materiais de sua realização. (Chauí, 2006, p.136)

Com a perda do cargo de presidente da república, após sofrer processo de impedimento em 2016, Dilma Rousseff é substituída pelo seu vice, Michel Temer (PMDB). Como uma de suas primeiras medidas, Temer extinguiu o MinC, que se transformou em Secretaria subordinada ao MEC, comandado por Mendonça Filho (DEM). À sombra do argumento do corte de gastos, a decisão de extinção do MinC gerou uma enorme insatisfação da classe artística. Vários prédios ligados ao Ministério e entidades vinculadas foram ocupados em todo o Brasil. Emergiram protestos, abaixo-assinados e manifestações nacionais e internacionais. Temer decidiu, então, um mês mais tarde, recriar o MinC, nomeando Marcelo Calero como ministro.³

O novo ministro da Cultura, 33 anos, diplomata e advogado, era então secretário municipal de Cultura do Rio de Janeiro do governo de Eduardo Paes (PMDB), quando foi convidado por Temer para o Ministério. Calero chegou a se candidatar a deputado federal em 2010 no Rio de Janeiro pelo PSDB, endossando a campanha de José Serra à presidência, tendo conseguido apenas 2.252 votos. Após cerca de seis meses, Marcelo Calero pediu demissão do MinC, acusando o então ministro da Secretaria de Governo, Geddel Vieira Lima, de tê-lo pressionado a liberar a construção de um arranha-céu em Salvador em uma área tombada pelo Iphan, aonde Geddel havia comprado um apartamento. Geddel caiu seis dias depois. Para o lugar de Calero, foi anunciado o presidente nacional do PPS, o deputado federal Roberto Freire.

O pernambucano Freire nunca assumiu cargos (nem mesmo de segundo escalão) nas gestões que seu próprio partido apoiou, como as dos governos paulistas. Cerca de seis meses depois de assumir o Ministério, Roberto Freire deixou o governo Michel Temer em meio às acusações de corrupção e obstrução da

justiça envolvendo o atual presidente. De forma interina, o cineasta João Batista de Andrade (PPS) ocupou o cargo por dois meses. No momento, é a hora e a vez do jornalista, escritor, gestor público e cineasta Sérgio Sá Leitão, que foi chefe de gabinete do então ministro Gilberto Gil (2003-2006) e secretário de Políticas Culturais do MinC. Com o quarto nome, em pouco mais de um ano de governo Temer, o MinC segue, então, o seu curso de sucessivas instabilidades governamentais.

Hoje a estrutura regimental do Ministério é composta por três órgãos de assistência direta e imediata ao ministro de Estado. São eles o Gabinete, a Secretaria Executiva e a Consultoria Jurídica. O alicerce do MinC também é formado por seis secretarias, órgãos colegiados, sete entidades vinculadas e representações regionais. Contudo, as dificuldades práticas em torno da cultura enquanto objeto e sujeito de políticas públicas passa pela própria estrutura organizacional do Estado quando se trata de recursos humanos para realizar o processamento dos circuitos de ação. Os dados da Diretoria de Gestão Estratégica do MinC retratam que a força de trabalho do Ministério é composta por apenas 18,7% de pessoal permanente. Os outros se distribuem entre sem vínculo, terceirizados, consultores, requisitados e estagiários (MINC, 2016).

Enquanto as tentativas de fortalecimento institucional do Estado encontram interrupções, limites e dificuldades de realização prática, a supremacia da escolha política liberal nas políticas públicas culturais prevalece e pode ser evidenciada nas cifras disponibilizadas. A maior parte dos recursos aplicados em cultura por meio das leis de incentivo é de recursos públicos da renúncia fiscal via Mecenato. Já os gastos governamentais diretos com a cultura nas esferas federal, estadual e municipal totalizam cerca de 0,3% do total das despesas consolidadas da administração pública (Calabre, 2009, p.21). Para Marilena Chauí (2006, p.47), a privatização da gestão da cultura fica mais clara, por exemplo, quando se destinam 300 milhões ao Fundo Nacional de Cultura e um bilhão e 300 milhões para a renúncia fiscal – que também é dinheiro público, mas destinado a atender interesses privados. É como se o governo sacrificasse uma massa de dinheiro público capaz de ser empregada diretamente por suas instituições culturais para agir indiretamente, deixando às empresas a decisão do que financiar. Em outras palavras, seria como sacrificar receita pública convertendo-a em reforço do orçamento publicitário das empresas.

Para explicar o mecanismo de funcionamento do Mecenato, Juliana Coli (2006, p.266) elucida que as leis de incentivos fiscais acabam por privilegiar duplamente o capital privado: primeiro, pela própria concessão dos benefícios que a empresa obtém com a isenção dos impostos, e, segundo, porque converte em retorno produtivo, como valor agregado, o que antigamente poderia ser considerado um investimento improdutivo, pelas novas estratégias de marca das empresas com o *marketing* cultural. Na lógica do Mecenato, o envolvimento do setor corporativo nas questões culturais é otimizado tanto para estratégias de

rentabilidade financeira quanto para *marketing* de responsabilidade sociocultural. Entre as atuais estratégias das empresas, o *marketing* cultural representa uma forma de interação com os consumidores, cuja razão de ser econômica não se limita à venda do produto, mas à própria produção de subjetividade, enquanto forma de adesão ideológica. Nessa direção, o patrocínio corporativo tem também como objetivo o ganho simbólico, ou de imagem, que a associação a um evento de prestígio pode oferecer às corporações e suas marcas.

Nesse contexto, a pesquisadora Clarissa Diniz (2011, p.33) explica que o “capitalismo ético” aponta para a ideia do “cada um deve fazer o seu papel” e parte do princípio de que se estaria vivendo uma crise conjuntural (e não estrutural) econômica e social. A partir da premissa que considera o Estado incapaz para lidar com as dimensões dessa crise, aposta-se na iniciativa privada. O que ocorre com a questão sociocultural, enquanto território mais intensamente habitado pelo empresariado, é a superação da dimensão “problema social” para tornar-se, claramente, um campo de disputa de estratégia comercial entre as empresas. Nesse sentido, Diniz (2011, p.33) explica que a Lei Rouanet permite que a empresa patrocinadora abata mais do imposto devido do que seu próprio investimento em cultura. O exemplo que segue destrincha esse mecanismo.

Com base também nas suas ações de “contribuição social e cultural”, a marca do Itaú S.A consolidou-se em 2011 como a mais valiosa do Brasil, num total de R\$ 24,3 bilhões, enquanto, no ano de 2010, investiu de recursos próprios R\$ 59.266.000,00 (59 milhões) em cultura, o equivalente a 0,11% de sua receita líquida naquele ano. Não é diretamente, senão através, de tributação, como por meio da Lei Rouanet, que o Itaú S.A investe significativamente na “questão social” havendo, em 2010, investido R\$ 10.299.997.000,00 (10 bilhões) para todas as áreas das contribuições sociais, o equivalente a 19,10% de sua receita líquida. Considerando os 0,11% de investimento direto em cultura da corporação naquele ano, pergunto-me o quanto, por sua vez, não deve ter colaborado a cultura (e, portanto, a arte) para construir, através dos 19,10% de investimento via tributação, para o atual valor bilionário da marca, 18% superior ao de 2010. Restringindo-me a ficar em um dos braços das atividades culturais e sociais do conglomerado, somente no Itaú Cultural foram investidos, através da Lei Rouanet, R\$ 26,978 milhões (segundo informações cedidas pela instituição, outros R\$ 17,836 milhões foram investidos diretamente pelo Itaú Unibanco), havendo sido realizadas, em 2010, 456 atividades, recebidos quase 300.000 visitantes, distribuídos 25.673 produtos culturais e assinados contratos com 111 TVs. (Diniz, 2011, p.38)

A pesquisadora taiwanesa Chin-Tao Wu (2006) analisa o processo que fez da arte um grande negócio para as corporações. Wu (2006, p.23) explica a tendência de privatização da cultura a partir da intervenção corporativa nas artes na década de 1980 na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos, década em que, mais do que em qualquer outra, se assistiu à utilização do poder corporativo na participação ativa da arena cultural. A entrada das companhias na arena cultural só

se tornou possível graças à substancial acumulação de capital econômico, além do forte aparato de governabilidade. Depois da chegada de Ronald Reagan e Margaret Thatcher ao poder, em 1981 e 1979, respectivamente, os dois conduziram seus mandatos sob a dupla bandeira da redução dos gastos públicos e da expansão do setor privado, o que se estendeu à vida cultural dos dois países. Os cortes orçamentários vieram juntos com incentivos fiscais e influência política suficientes para atrair dinheiro privado para a área.

As estratégias de ações do thatcherismo e do reaganismo estabeleceram os paradigmas de gestão neoliberal na cultura, por meio do duplo movimento que endossa a iniciativa privada e retrai o investimento direto do poder público. Proliferam-se os centros culturais mantidos por entidades financeiras. Para quem trabalha no setor, não há, inicialmente, um mal nessa lógica. Segundo Ana Carla Reis (2007, p. 67), o envolvimento das empresas requer um comprometimento muitas vezes mais complexo do que a posição de ser contra, na medida em que existe, para Reis (2007, p.34), a possibilidade de diferentes formas de participação privada (filantropa, oportunista, comercial, desenvolvedora). O problema acontece, contudo, quando a sinergia Estado/Mercado caminha na arriscada e quase sempre iminente direção de descomprometimento do Estado.

Enquanto o Estado prescinde de sua atuação direta para descentralizar e democratizar os projetos culturais, o Mecenato, pela lógica do mercado, centraliza os recursos nos principais centros do país, áreas de interesse do *marketing* cultural das empresas, cuja visibilidade e retorno comercial é mais provável. Segundo o MinC (2012, p.2), em 2010, 78% da captação dos recursos aprovados pelo Ministério dirigiram-se a projetos da região Sudeste. Além disso, a Lei Rouanet promove investimento bastante criticados, como ocorreu no Rock in Rio 2011, cuja produção o MinC autorizou a destinação de R\$ 12,3 milhões. Nesse sentido, quando o Estado se retrai naquilo que é em favor de interesses públicos, avançam interesses de mercado, que são corporativistas e, portanto, de benefício restrito.

Do ponto de vista jurídico, embora as regulamentações brasileiras apontem para a valorização do discurso da cultura (a atual Constituição Federal anuncia a importância da cultura, definindo o papel do Estado em sua gestão, de forma a garantir a todos o pleno exercício dos direitos culturais, além de apoiar e incentivar a valorização e a difusão das manifestações culturais), ao procurar estimular o setor cultural majoritariamente por meio de leis de incentivo fiscal ao patrocínio privado, transfere-se de forma principal para as empresas uma obrigação genuinamente estatal. Nesse contexto, Marilena Chauí (2006, p.52) conclui que a política pública cultural no Brasil, naquilo que implica deliberação, escolhas e prioridades, é propriedade das empresas e suas gerências de *marketing*.

Símbolo do Estado mínimo, a Lei Rouanet vinha sendo repensada pelo MinC. Em uma série de encontros denominados “Diálogos culturais”, em 2008, o então ministro Juca Ferreira apresentou à sociedade civil as justificativas

para reformulação legislativa, apontando as distorções do modelo de financiamento atual, assim como propostas de mudanças. O relatório do Minc (2016) concluiu que o modelo atual exclui a viabilidade dos projetos sem retorno de marketing, não fortalece a sustentabilidade do mercado cultural, inibe a percepção de que os recursos são públicos e não promove a democratização do acesso aos bens culturais.

O Projeto de Lei n.6.722/2010 (ProCultura) pretendia ser o novo marco regulatório que substituiria a Lei Rouanet. Discutido em várias conferências pelo país, o ProCultura fortalece o incentivo Estatal direto via Fundo Nacional de Cultura. O Projeto, que também prevê a regionalização dos recursos, foi aprovado na Câmara dos Deputados com alterações ao texto originalmente apresentado e aguarda votação no Senado Federal. Em entrevistas (Gruman, 2015, p.2), Juca Ferreira, grande entusiasta do ProCultura, se defende do argumento de dirigismo cultural no setor, afirmando que não é contrário à renúncia fiscal, mas à sua predominância enquanto forma de incentivo. O ex-ministro entende que a lógica deve ser invertida e o Estado deve ser o principal incentivador das atividades artísticas no país. Atualmente, é provável que o ProCultura não seja impulsionado no Senado, tendo em vista os indicativos políticos do presidente da República Michel Temer.

Por fim, um dos maiores entraves do MinC na efetividade de suas demandas é o seu baixo orçamento. A propósito da viabilização da atuação direta do Estado na cultura, salienta-se também que desde 2003 tramita no Congresso Nacional a Proposta de Emenda Constitucional 150. A PEC 150 prevê o repasse anual de 2% do orçamento federal, 1,5% do orçamento dos estados e do Distrito Federal e 1% do orçamento dos municípios para a cultura. É importante destacar também que tramita no Congresso Nacional a Lei n.4.281/2012 que institui o Bolsa-artista. Trata-se de financiamento de formação e aperfeiçoamento para artistas amadores e profissionais pelo período de um ano. Contudo, e da mesma forma que acontece com o ProCultura, é provável que tais Projetos não sejam impulsionados haja vista a atual gestão cultural do país.

No atual contexto político, a PEC 241, que congela o orçamento do governo federal por vinte anos, impacta diretamente na área cultural, com significativa redução de investimentos. O que nem todo mundo se deu conta ainda é que na área cultural, a PEC é ainda mais devastadora. Isso porque, diferentemente da saúde e da educação, que possuem pisos orçamentários obrigatórios previstos na Constituição, a cultura não tem essa garantia e, com isso, pode perder até 90% dos seus recursos em apenas cinco anos. A projeção foi apresentada pelo ex-secretário-executivo do MinC, João Brant (2016, p.1).

Em nota técnica publicada recentemente, Brant (2016), que foi secretário-executivo do ministério na gestão Dilma Rousseff até abril de 2016, explica que com a queda de quase 90% do orçamento voltado para as ações culturais, na prática, todas as ações do MinC serão paralisadas. Isso inclui editais de pontos de cultura, ações voltadas à cultura negra, obras de patrimônio cultural e exposições de museus, financiamentos não retornáveis do Fundo Setorial do Audiovisual,

além de ações de digitalização da Biblioteca Nacional, bolsas da Fundação Casa de Rui Barbosa e todas as ações financiadas pelo FNC. Com isso, a tendência é o fechamento de unidades inteiras vinculadas ao ministério ou até mesmo a transferência da gestão para a iniciativa privada (ibidem, p.1).

A era dos projetos

Enquanto o Estado realiza a sua escolha política pelo conceito neoliberal na gestão cultural, na predominância dos incentivos fiscais via Lei Rouanet, os editais se caracterizam pela tecnocracia e complexidade. Acentua-se o crescimento do mercado de projetos e gestores especializados em editais. Há casos emblemáticos de espetáculos e artistas famosos que recebem montantes milionários para desenvolver suas produções.⁴ Ao mesmo tempo em que o mercado de editais corrobora para o privilégio de nomes que já possuem condições econômicas, projeção artística e inserção no meio burocrático cultural, há uma série de restrições e condições que chegam a inviabilizar pequenos projetos.

Em pesquisa própria com 22 músicos considerados “independentes” (assim entendido como aquele que tem a música como única, senão principal, atividade; e desenvolve seu trabalho de criação, produção, distribuição e promoção de forma autônoma às gravadoras/distribuidoras, ou seja, sem intermediários), 11 deles afirmaram receber em algum momento de suas atividades algum tipo de subvenção pública federal, estadual ou municipal, direta ou indireta – seja para a gravação de CD, seja para a realização de shows. Desses artistas que captaram recursos via editais públicos quase todos eles escreveram os próprios projetos, destacaram a importância e imprescindibilidade desse tipo de recurso para a viabilidade dos seus trabalhos, assim como criticaram e defenderam a ampliação desse tipo de mecanismo.

Uma das entrevistadas pela pesquisa, Alessandra Leão (2.9.2014) contou com subsídios públicos em seus três CD, sendo um estadual, um municipal e um federal. A artista pernambucana, que cursou produção fonográfica, afirma que tem procurado caminhos para não depender tanto do poder público, mas reconhece a dificuldade disso, sobretudo em um contexto em que não se consegue “fazer bilheteria”, como é o caso de Recife. De forma semelhante, Marcia Castro (5.5.2015) relata que já teve vários projetos financiados por verbas públicas, a partir dos programas de incentivo federais e estaduais. Em todos os casos, Marcia foi quem escreveu pessoalmente os projetos. Para a cantora, só ela mesma, como artista, pode dar conta do que artisticamente vai acontecer.

Quanto às críticas dos mecanismos de editais públicos, os artistas comentam as limitações da lógica do edital que paga a produção, mas não se preocupa com a ponta final da cadeia, quer dizer, a circulação: “Que investimento de dinheiro público é esse que você grava e o disco fica em casa parado? Porque a pessoa não tem a estrutura pra fazer girar aquilo depois”, explica a cantora e produtora (Leão, 2.9.2014). Para missionário José (2.9.2015), músico que apenas

aprovou um edital público, os mecanismos de financiamento estatal precisam ser rediscutidos e repensados para uma “coisa mais duradoura e eficiente”. O maior problema e injustiça da Lei Rouanet, para ele, é o fato de o artista ser responsável por captar o dinheiro junto às marcas.

Entre o Mombojó e a Maria Bethânia qualquer marca que tenha o mínimo de sensatez vai apostar na Maria Bethânia. Então, você ter o mesmo edital nessas duas situações é injusto. Então, são níveis que precisam ser especificados. Mas é muito difícil. Como você vai dividir isso? Por tempo de banda? Por idade? Se for idade já é bom pra mim (risos). Discos vendidos? Como você seleciona? (José, 2.9.2015)

Pensando nesses critérios para os editais públicos, Caio Lima (4.3.2016) entende que algumas bandas necessitam de um aporte financeiro para que possam existir com alguma condição de sustentabilidade, tendo em vista as dificuldades mercadológicas. No mesmo sentido, o músico Marcelo Segreto (14.4.2015) afirma que o ideal seria que sua banda estivesse suficientemente inserida no mercado para que não fosse preciso recorrer aos incentivos públicos. No entanto, isso ainda não é uma realidade para ele, de forma que a Filarmônica de Pasárgada não tem, por exemplo, dinheiro para gravar os seus discos, “diferentes de outras bandas independentes”. Por tudo isso Marcelo infere que bandas “desse tipo” deveriam ter prioridades de financiamento. Observam-se, nessa fala, dois pontos bastante importantes. Primeiro, a necessidade de distinção ou critérios de independência. Segundo, a de que o financiamento público não deve anular a independência, mas viabilizá-la.

Dos músicos que afirmaram nunca ter recebido qualquer tipo de incentivo público a maioria deles entende que o tipo de música que faz não é interessante para as empresas bancarem via Mecenato, por exemplo, o que influencia diretamente nas tentativas malsucedidas de financiamento estatal indireto. Nesse sentido, Romulo Fróes (30.4.2015) afirma que talvez o edital não seja para ele mesmo, da forma com que foram feitas as leis de financiamento. Talvez os patrocinadores “tenham outro tipo de coisa na cabeça”, explica. Ele acha que um governo “teria que dar conta mesmo de uma música de invenção porque a música do entretenimento já está tudo certo. Os caras têm avião, os caras têm agronegócio bancando eles, tá tudo bem. Agora, o sujeito que faz um disco que se chama ‘Barulho Feio’ tem mais dificuldade mesmo”, afirma. Romulo também critica as recentes ideias de que eles são bancados pela Lei Rouanet, uma vez que ele mesmo nunca conseguiu um financiamento via tal mecanismo.

Quando se trata de financiamento estatal direto, a frequência de subsídio ainda é menor, embora com diferenças regionais. Enquanto São Paulo conta com maiores recursos da Lei Rouanet, com maior quantidade de espaços culturais de bancos e telefonia, além de um mercado independente mais estruturado, no Nordeste, notadamente em Recife, o índice de investimento público municipal direto é mais elevado, chegando, na gestão do PT, ao recomendado pela Unesco de 2%. Entretanto, nos últimos anos da gestão do PSB no estado e na

capital pernambucanos, os investimentos diretos diminuíram e os equipamentos públicos destinados à cultura foram sistematicamente sucateados. Em uma região majoritariamente composta por uma população de baixo poder aquisitivo, a oferta de bens culturais depende de modo mais estreito de eventos apoiados e custeados pelos governos estaduais e municipais. Os grandes eventos são os que costumam movimentar a maior parte das verbas públicas, cujo sistema de financiamento está baseado numa espécie de troca simbólica bastante evidente entre a classe política e os setores artísticos.

Diante disso, nos últimos anos, a afirmativa de que o mercado da música no Nordeste é fortemente dependente do financiamento público tem sido bastante relativizada. Isso porque o principal fundo governamental de financiamento cultural, o Funcultura (cujos recursos são oriundos parcialmente dos cofres estaduais e da estatal de energia elétrica do estado, a Celpe), tem minguido seus incentivos. O investimento do Estado na disponibilização de música gratuita para a população é prerrogativa constitucional de sua atuação na área cultura e dificilmente pode ser criticado. Essa atuação precisa sim se direcionar à promoção da diversidade de ofertas, apoiando setores alijados da produção e circulação mercantil. Mas o que tem ocorrido, na prática, são muitos casos de trocas eleitoreiras, burocratização do processo e falta de critérios, o que faz que poucos artistas cheguem a captar recursos por essa via. Nesse sentido, a fala de Catarina Lins do Aragão é emblemática:

Olha, se você foge um pouco dessa linguagem que eu chamo até de bumba-meu-ovo, você não tem acesso. Eu tentei oito editais do Funcultura até agora e não consegui me enquadrar em nenhum. O poder público aqui explora a cultura popular de maneira muito folclórica e eu acho muito maquiavélico porque ao mesmo que nós somos o cartão postal nós somos negligenciados. Porque a cultura popular ela é a forma principal de identificação de um povo. Mas a burguesia a trata como folclore. Meu trabalho tem mais respaldo fora... Aqui eu passo muito tempo sem tocar [...] É complicado... Às vezes eu entro até em crise de identidade, sabe? Porque você demanda tanta energia pra fazer um projeto... O ano passado mesmo eu cheguei a pontuar 8,4, uma nota ótima, mas aí... É uma coisa totalmente eleitoreira. Não há uma coerência, um critério, uma idoneidade... (Aragão, 13.8.2014)

Sobre os gargalos do financiamento público direto em Pernambuco, a cantora Isaar (25.2.2016) questiona também os problemas de uma dependência do poder público, na medida em que a política cultural não pensa em promover ações do mercado musical se autossustentar, integrando demandas de financiamento com fortalecimento dos meios de comunicação, por exemplo. Isaar considera importante e necessário a função do Estado de oferecer subsídios para o mercado da cultura, mas isso deve ser mais bem articulado em termos de fomento à longo prazo. Em suas palavras:

Não adianta você me dar dinheiro assim sem pensar em como eu vou fomentar o mercado ao final. Já que o Estado é o cara que tem a posse da grana, ele tem que pensar nisso também. A gente precisa de jornalistas e do meio de comunicação a favor de uma cultura. E que cultura é essa que o Estado tá pensando? Então, eu me preocupo com isso. Por exemplo: eu fui pra um maracatu rural em Goiania (interior do Estado) fazer uma participação no show de Maciel Salu. No outro dia eu escutei umas meninas lá falando assim “eu adorei o show, mas não lembro direito do nome do cara”. E se hoje tu perguntar pra elas, aí é que elas não vão lembrar mesmo. Então, por que não ter rádios que toquem mais essa pessoa? Porque o palco é a Prefeitura que tá bancando, a rádio é da Prefeitura. Então, a Prefeitura tem que ter mais programas de rádios. Tá tudo interligado. Então, tem que pensar interligado, porque evento é evento e passa... Então, ah, você quer que o governo te dê sessenta mil reais pra uma turnê? Quero, claro que eu quero! Mas, assim, eu quero mais do que isso. Se ele só tiver sessenta mil reais pra me dar, tudo bem, mas eu preferia que ele tivesse trinta e que tivesse um desdobramento melhor desse disco ou desse show, sabe? Isso significa uma preocupação com os meios de comunicação... (França, 25.2.2016).

Por outro lado, e à revelia do Estado, cinco dos músicos pesquisados citaram o recebimento de apoio direto privado em alguma das etapas de produção e/ou circulação dos seus trabalhos. Esses apoios são desde contratos para a divulgação de marcas em *shows*, até o estabelecimento de parcerias diversas com fornecedores de produtos – de instrumentos musicais a roupas e tênis. Finalmente, observa-se a possibilidade de financiamento colaborativo ou *crowd-funding*. Trata-se da cooperação na arrecadação de recursos, tanto financeiros quanto estruturais, e ocorre geralmente por meio da internet (dos 22 artistas entrevistados apenas dois afirmaram conseguir recursos por esse meio).

De acordo com as entrevistas realizadas foi possível concluir que a proposição neoliberal que coloca a cultura como um bom negócio trouxe significativa redução de políticas públicas voltadas ao setor e apresentou como modelo para o desenvolvimento da cultura a participação de empresas⁵ por meio da lógica de patrocínio com contrapartidas fiscais. Nesse contexto, a discussão sobre políticas públicas diretas e direito à cultura resta prejudicada. A própria inserção dos artistas em discussões sobre políticas de incentivo e suas crenças nos órgãos de representações são de baixa intensidade.

Quando perguntados sobre a integração em algum movimento ou fórum de discussão que debata a política cultural municipal, estadual ou federal, acentuam-se, de forma geral, as críticas dos músicos quanto às políticas de incentivo, ao mesmo tempo em que se observa uma dispersão política nesse tipo de demanda. Isso porque a maior parte dos entrevistados afirma que procura se manter longe de conflitos nesse sentido, até para que não haja represálias de não concessão de incentivos; ou por uma “certa preguiça”, como destacou outro músico. Na verdade, fica evidente na fala de alguns artistas a oposição entre arte

e política, “a política cultural precisa melhorar mas não vou tomar a frente do Sindicato porque eu escolhi cantar, sabe?”.

Em contrapartida, outros artistas entrevistados afirmam fazer questão de se inserir nos debates acerca da política cultural. Anna Tréa é parte de um coletivo de músicos em São Paulo, chamado “Rejunte”, o qual discute maneiras de ocupar a cidade de forma cultural e criando um diálogo com o poder público. O pernambucano Gilú Amaral, por seu turno, participa de um fórum de música em Recife e acha que a sua geração precisa se engajar nas discussões acerca da política cultural, em sindicatos, estipular cachês, condições de trabalho, cobrar transparência, eficiência e atualizações na arrecadação e distribuição de direitos autorais.

Quando se trata de avaliar os órgãos de representação, embora a totalidade dos entrevistados esteja escrita na OMB, todos eles criticam o modo de funcionamento da instituição. Os músicos entendem que a OMB foi criada com a finalidade de exercer a seleção, a disciplina, a defesa e a fiscalização do exercício da profissão do músico, mas apenas exerce a última finalidade. A função de defesa da classe musical, talvez a mais importante, não é praticada. Nesse sentido, Anna Tréa afirma que não consegue entender em que parte está a sua proteção.⁶ “Como é que a OMB me resguarda? Eu trabalho pela sociedade. Me dedico tanto à sociedade e me sinto, sempre, tão insegura. Trabalho muito! Mas tenho a consciência de que se eu quebrar o pé, se alguma coisa acontecer, eu tô frita por um tempo né?” (Tréa, 12.2.2016).

Em relação aos órgãos de representação de direitos autorais e os que lhe são conexos, as entrevistas reiteraram estudo próprio (Cerqueira, 2013) que concluiu que tais mecanismos não fazem parte dos rendimentos dos músicos a ponto de serem tidos como paradigmas remuneratórios. De forma consensual as críticas ao Ecad e à UBC tocam principalmente na falta de transparência na distribuição dos recursos: “O Ecad dá pouca satisfação sobre quanto é arrecadado e como são distribuídos os recursos”, resume Felipe Cordeiro (14.4.2015). O que se perde no caminho dessa arrecadação e distribuição é a grande questão levantada pelos músicos que não defendem a extinção do Ecad, por exemplo, mas a revisão de seus mecanismos de funcionamento. Nesse sentido, Romulo Fróes (30.4.2015) entende que é preciso ter instituições, mas que também é preciso repensar as instituições. Ele não é contra o Ecad, afinal “é o Ecad que me dá uma grana. Pouca e de vez em quando”, afirma, mas é absolutamente a favor de repensar o órgão.

Independência e políticas públicas

Em um contexto no qual o Estado se isenta progressivamente do seu papel de garantidor de direitos, o mercado é oferecido como uma instância substituta para a cidadania. Tornar-se empreendedor cultural passar a significar a integração individual ao mercado. Essa integração é realizada de forma bastante desigual, principalmente se forem levadas em conta as especificidades dos interesses

empresariais. Esses mecanismos de financiamento, por sua vez, frequentemente são colocados de forma insuspeita, sob a justificativa de uma gestão pública eficaz. A ausência do debate sobre as causas de desigualdades nas políticas culturais, contudo, remete a uma larga e difícil agenda cultural e política.

A preocupação pelas condições de trabalho dos artistas ocupa um lugar ainda coadjuvante e pouco estruturado no interior das políticas culturais. No decorrer das entrevistas, os depoimentos evidenciam os equívocos que ocorrem quando os poderes públicos deixam as decisões sobre o que se incentiva em termos culturais nas mãos de setores de marketing das empresas. Dessa forma, os projetos ficam incomodamente dependentes do capital de relações sociais de cada agente criador ou de cada instituição específica. Finalmente, um dos grandes problemas quanto à captação de recursos relaciona-se ao fato de produtores culturais de grande e pequeno portes disputarem os mesmos recursos, promovendo uma concorrência desequilibrada e sem qualquer critério.

Nesse contexto, para que as políticas públicas culturais possam se contrapor à hegemonia neoliberal e seus efeitos de aprofundamento das desigualdades, de consolidação do mercado e do interesse privado, torna-se essencial uma reflexão acerca da partilha efetiva dos recursos e dos poderes, de forma a propiciar a participação política dos grupos tradicionalmente considerados objeto do desenvolvimento que devem tornar-se sujeito desse processo. Nessa dinâmica, embora as novas tecnologias engendrem novas sociabilidades, alterando a correlação de forças no processo de comunicação, tão importante quanto considerar a complexidade da era digital é sustentar a existência de políticas públicas capazes de evitar monopólios.

Quando se analisa o mercado de música no Brasil, são observados diferentes arranjos sobre os quais pode ser identificado o emblema do artista “independente” na economia contemporânea, sendo das mais comuns aquela que exclui o capital internacional e a que define a independência a partir da autonomia econômica em relação ao Estado, ao adotar sistemas de financiamento alternativo que não as leis de incentivo público. Desses arranjos, contudo, qual pode ser tido como critério de política pública, no sentido de descentralizar a produção e a distribuição dos recursos culturais? O primeiro critério faz sentido em uma economia estadunidense, tendo pouca relação com as distinções do mercado nacional. O segundo critério, por sua vez, e conforme enfatizado por muitos dos entrevistados, seria o ideal para um produto com grande apelo comercial, mas que não configura a realidade dos músicos independentes. Além disso, segundo Yuri Rabid (13.7.2014) “O independente vai significar ser sempre aquele à margem do dinheiro público? Mas que conveniente para as políticas públicas...”.

Excluindo o capital internacional, cumpre realizar as especificações do mercado nacional. Evidentemente é possível identificar grandes gravadoras nacionais, assim como pequenos e médios produtores que atuam de forma terceirizada, estabelecendo parcerias com gravadoras nacionais de grande porte e

majors. E, finalmente, produtores autônomos, que realizam todos os processos de produção, distribuição e promoção. O pressuposto conceitual desta pesquisa parte dessa última definição por entender que apenas com prioridades de recursos para esse tipo novo de independência é possível realizar a descentralização dos recursos culturais, a partir de critérios claramente definidos.

Ao estabelecer uma tipologia tão detalhada para os independentes não se busca nublar o complexo universo das economias musicais contemporâneas e seus diversos arranjos, engessando uma realidade que é fluida. Mas, sim, apostar em uma redefinição de fronteiras e na criação de uma tipologia útil às políticas públicas. Porque se o independente não depende mais de um atravessador, ele continua dependendo de várias estruturas, sobretudo econômicas e políticas que se sobrepõem no atual modelo de indústrias culturais, rearranjando hierarquias. Nessa direção, é preciso revalorizar o Estado como suporte de políticas públicas culturais democráticas. As frentes do Estado na gestão nacional da cultural passam, então, pela atribuição de responsabilidades típicas, das quais se inclui o incentivo direto e de forma principal aos artistas que realizam todos os processos de trabalho de forma independente ou autônoma.

Notas

- 1 A Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948) em seu artigo 27 expressa que toda pessoa tem direito a tomar parte livremente da vida cultural da comunidade, gozar dos progressos artísticos e científicos que dela resultem, enquanto o Estado deve tomar parte para alcançar esses objetivos. O Pacto Internacional dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais (1966) prevê que o ideal do ser humano livre não pode ser realizado a menos que se criem as condições que permitam a cada um gozar de seus direitos culturais. A Convenção Americana sobre Direitos Humanos (1969) considera a estreita relação que existe entre a vigência dos direitos econômicos, sociais e culturais e a dos direitos civis e políticos, porquanto as diferentes categorias de direito constituam o todo indissolúvel que encontra sua base no reconhecimento da dignidade da pessoa humana, pelo qual exigem tutela e promoção permanente. A Declaração do Direito ao Desenvolvimento (1986) reconhece que o desenvolvimento é processo econômico, social, cultural e político abrangente, que visa ao constante incremento do bem-estar de toda a população e de todos os indivíduos com base em sua participação ativa, livre e significativa no desenvolvimento e na distribuição justa dos benefícios daí resultantes. A Declaração Universal Sobre a Diversidade Cultural (2002) afirma o princípio da diversidade cultural enquanto fator de desenvolvimento, entendido não apenas em termos de crescimento econômico, mas também como meio de acesso a uma existência intelectual, afetiva, moral e espiritual satisfatória. Em 2005, a Convenção sobre Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais destacou o papel transversal da cultura na economia e no desenvolvimento social, propondo a não submissão dos produtos e serviços culturais às regras da Organização Mundial do Comércio (OMC).
- 2 A propósito desse entendimento, a seleção de discursos do Ministro da Cultura cubano organizado pelo Sindicato Nacional de Trabalhadores da Cultura (Hart, 1978, p.177) destaca a estreita relação do Ministério da Cultura com o Sindicato de Trabalhadores da Cultura do país, que conta com o dia do trabalhador da cultura (correspondente ao

- nascimento de Raúl Gómez García) e diversas escolas de formação descentralizadas. Segundo Armando Hart (1978, p.187), toda a gestão é estruturada no sentido de organizar, facilitar, estimular e proteger a atividade dos artistas, enquanto trabalhadores. O Ministério da Cultura de Cuba desde 1976 procura aperfeiçoar normas do sistema contratual na esfera laboral artística.
- 3 Antes da indicação de Calero, a intenção do presidente em exercício, Michel Temer, era nomear uma mulher para dirigir a área cultural e, assim, responder às críticas de um governo exclusivamente comandado por homens (brancos), mas nenhuma delas aceitou o cargo. A atriz Bruna Lombardi, a jornalista e apresentadora Marília Gabriela, a antropóloga Cláudia Leitão, a consultora de projetos culturais da FGV Eliane Costa e a cantora Daniela Mercury negaram o convite para administrar o setor cultural da equipe de Temer.
 - 4 Em 2006 o grupo canadense *Cirque du Soleil* obteve autorização para captar R\$ 9,4 milhões em sua apresentação no Brasil, cujos ingressos chegaram até R\$ 370. Em outro exemplo, a peça da Broadway *Família Addams* recebeu autorização para captar R\$ 13 milhões via renúncia fiscal – o faturamento da peça chegou a R\$ 9 milhões. Cinco vezes mais do que a Região Norte recebeu em 2011 a título de financiamento cultural (Garcia, 2012, p.12).
 - 5 Quando se trata de constatar a atuação corporativa no trabalho artístico, destaca-se sua influência em todas as fases da cadeia econômica, desde os editais de financiamento que atuam sobre a produção e disseminação das atividades, até o patrocínio de festivais e os prêmios empresariais. São indicativos do avanço dessa lógica os principais festivais de música hoje, como, por exemplo, Music Festival Red bull, Natura Musical, Jack Daniel's Festival, Oi Música, Tim Festival e Vivo Music Festival. Já nos prêmios de destaque empresarial da música citam-se o Prêmio da Música Brasileira, patrocinado pela Vale do Rio Doce; o Prêmio Shell de Música; e o Prêmio *Multishow* de Música Brasileira, este último vinculado às Organizações Globo.
 - 6 A propósito de causas trabalhistas promovidas pelos músicos pesquisados por Juliana Coli contra a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, é importante destacar que, segundo os entrevistados por Coli (2006, p.204), a OMB tem se mostrado absolutamente negligente na proteção e representação de sua categoria.

Referências

- ARAGÃO, C. L. do. *Entrevista concedida a autora*. Recife, 13.8.2014.
- BARROS, J. M. de; ROSA, L.; SANTO, L. E. O artista como trabalhador no Plano Nacional de Cultura. *Políticas culturais em revista*, v.7, n.1, 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/1c22v0>>. Acesso em: 28 fev. 2015.
- BRANT, J. PEC 241 pode tirar até 90% do orçamento finalístico da cultura em 5 anos. *Brasil Debate*, 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/VG0CDM>>. Acesso em: 7 nov. 2017.
- CALABRE, L. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: FGV, 2009.
- CASTRO, M. *Entrevista concedida a autora*. São Paulo, 5.5.2015.
- CERQUEIRA, A. *Direito autoral na reestruturação capitalista: o caso da indústria fo-*

- nográfica no Brasil. João Pessoa, 2013. Dissertação (Mestrado em Ciências Jurídicas). Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2013.
- CHAUI, M. *Cidadania cultural: o direito à cultura*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.
- COLI, J. *Vissi d'arte por amor a uma profissão: Um estudo de caso sobre a profissão do cantor de teatro lírico*. São Paulo: Annablume, 2006.
- CORDEIRO, F. *Entrevista concedida a autora*. São Paulo, 14.4.2015.
- DINIZ, C. Partilha da crise: ideologia e idealismos. *Revista Tatuí*, Recife, n.12, nov. 2011.
- ELIAS, N. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- FRANÇA, I. *Entrevista concedida a autora*. Recife, 25.2.2016.
- FRÓES, R. *Entrevista concedida a autora*. São Paulo, 30.4.2015.
- GARCIA, E. L. Lei Rouanet concentra 70% dos recursos no eixo Rio-São Paulo. *Gazeta do Povo*, 19.1.2012. Disponível em: <<https://goo.gl/xUH0rT>>. Acesso em: 20 fev. 2015.
- GRUMAN, M. Cutucando a onça: repensando a Lei Rouanet. *Portal Carta Maior*, 6/1/2015. Disponível em < <https://goo.gl/tJjScV> > Acesso em 10.2.2015.
- HART, A. *Del trabajo cultural: selección de discursos*. Havana: Editorial de Ciencias Sociales, 1978.
- JOSÉ, Missionário (José Guilherme Lima). *Entrevista concedida a autora*. São Paulo, 2.9.2015.
- LEÃO, A. *Entrevista concedida a autora*. Recife, 2.9.2014.
- LIMA, C. *Entrevista concedida a autora*. Recife, 4.3.2016.
- MINISTÉRIO DA CULTURA. *Sistema Nacional de Informações Culturais*, Minc – Brasília, 2012. Disponível em: <<http://sniic.cultura.gov.br/>>. Acesso em: 5 jan. 2015.
- _____. *Relatório de gestão – Brasília, 2016*. Disponível em: <file:///C:/Users/Amanda/Desktop/idSisdoc_10838926v1-87%20-%20RelatorioGestao.pdf>. Acesso em: 7 nov. 2015.
- RABID, Y. *Entrevista concedida a autora*. Recife, 13.7.2014.
- REIS, A. C. F.. *Economia da cultura e desenvolvimento sustentável: O caleidoscópio da cultura*. Barueri: Manole, 2007.
- RUBIM, A. A. C.; BAYARDO, R. (Org.) *Políticas culturais na ibero-américa*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- SEGRETO, M. *Entrevista concedida a autora*. São Paulo, 14.4.2015.
- TRÉA, A. *Entrevista concedida a autora*. Recife, 12.2.2016.
- UNCTAD. *Relatório de economia criativa - 2010*. UNCTAD, Brasília, 2010. Disponível em: <<https://goo.gl/RKRbLS>>. Acesso em: 12 dez. 2014.
- WU, C.-T. *Privatização da cultura: A intervenção corporativa nas artes desde os anos 1980*. São Paulo: Boitempo, 2006.

RESUMO – A avaliação do trabalho artístico enquanto parte integrante do contexto sociológico contemporâneo impõe a recuperação do ambiente das políticas culturais como fator que influencia as condições desse tipo de ofício. A preocupação central é resgatar a trajetória histórica das políticas setoriais para entender a sua atuação na produção, distribuição e consumo das atividades culturais, frente à realidade de crescente participação das empresas no financiamento do trabalho artístico hoje. Trata-se de mapear a tentativa da construção da institucionalidade da área cultural no Brasil, junto com seu aparato legal e discursivo que reflete um projeto de implementação de ações governamentais, informando o percurso e o lugar do Estado no campo da cultura.

PALAVRAS-CHAVE: Política cultural, Trabalho artístico, Indústrias culturais.

ABSTRACT – The evaluation of artistic work as an integral part of the contemporary sociological context imposes that the recovery of the environment of cultural policies is a factor that influences the conditions of this type of craft. The main concern is to recover the historical trajectory of sectoral policies to understand they act upon production, distribution and consumption of cultural activities given the increasing participation of companies in funding artistic work today. It is a matter of mapping the attempt to build the institutionality of the cultural area in Brazil, along with its legal and discursive apparatus that reflects a project implementing governmental actions, informing the course and place of the State in the field of culture.

KEYWORDS: Cultural policy, Artistic work, Cultural industries.

Amanda Patrícia Coutinho de Cerqueira é doutora em Ciências Sociais pela Unicamp, com mestrado em Ciências Jurídicas na Universidade Federal da Paraíba. É produtora cultural e consultora jurídica e executiva para projetos culturais. Pesquisadora colaboradora do Ministério da Cultura (MinC). @ – praconversar@globomail.com

Recebido em 7.11.2017 e aceito em 12.12.2017.

¹ Ministério da Cultura, Brasília, Distrito Federal, Brasil.