



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE CIÊNCIAS ECONÔMICAS

JOÃO PAULO GONZAGA GARCIA

A Lei Rouanet e a Produção Musical no Brasil

PET *programa de
educação
tutorial*
economia

**Monografia produzida no
âmbito do PET Economia –
Programa de Educação
Tutorial**

João Paulo Gonzaga Garcia

A Lei Rouanet e a Produção Musical no Brasil

Monografia apresentada ao Programa de Educação Tutorial - PET, do curso de graduação em Ciências Econômicas da FACE/UFMG, como parte das atividades do programa.

Orientador: Ana Flávia Machado

Belo Horizonte
2016

SUMÁRIO

1. POLÍTICA CULTURAL E ECONOMIA.....	3
2. POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL.....	8
2.1 Política cultural na Era Vargas (1930-1945).....	8
2.2 Interregno Democrático (1945-1964).....	9
2.3 Regime Militar (1964-1985).....	10
2.4 O período democrático e as leis de incentivo.....	14
3. ANÁLISE DE DADOS.....	24
3.1 Metodologia.....	28
3.2 Classificações não-musicais (Indefinidos, Outros e Vários).....	31
3.3 Categorias musicais gerais.....	34
3.4 Categorias musicais específicas.....	38
3.5 Gravação de discos.....	41
4. CONCLUSÃO.....	43
5. REFERÊNCIAS.....	47

1. Política Cultural e Economia

De acordo com o *Dicionário crítico de política cultural – cultura e imaginário* (COELHO, 2004), o conceito de política cultural é normalmente interpretado como um conjunto de iniciativas (intervenção e planejamento) realizadas pelo Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários com o intuito de incentivar a produção, distribuição e o hábito (ou consumo), a preservação e divulgação do patrimônio cultural, além de promover a organização institucional e burocrática. Portanto, o conceito de política cultural é algo relativamente amplo, englobando diferentes agentes, orientações, esferas de alcance e instrumentos de atuação.

Em relação à motivação das políticas culturais, Coelho descreve dois motivos de maior predominância: a difusão cultural e as demandas sociais. A difusão cultural se aproxima à ideia de democratização cultural, isto é, o discurso de popularização das artes eruditas. A motivação das demandas sociais parte, geralmente, de um diagnóstico pouco fundamentado das reivindicações e interesses coletivos, se aproximando mais a uma postura paternalista do que de uma busca pelo diálogo e participação popular.

São delineados quatro paradigmas legitimadores desses modos de política cultural, os quais aparecem historicamente tanto de uma forma mais isolada quanto de uma forma entrelaçada. Estes paradigmas são: elevação do bem-estar social; orientação de um “sentido” (identidade ou unidade) para a dinâmica social; necessidade de enquadramento ideológico alegadamente necessário a algum objetivo traçado; constituição de uma prática comunicacional entre Estado (ou instituição formuladora de políticas) e demais atores sociais.

O primeiro paradigma se apoia na ideia de que “as práticas culturais são uma complementação do ser humano” (COELHO, 2004, p.293), de forma que as políticas culturais se mostram necessárias à elevação do bem-estar. Reis (2007), analisando a política cultural sob a ótica da política pública, elenca a regeneração geográfica e a elevação da qualidade de vida como dois dos seus grandes pilares. A autora dá vários exemplos em que o investimento em cultura funciona como amálgama dos aspectos sociais, econômicos e culturais, obtendo resultados diretos na organização espacial (geográfica) e na qualidade de vida da comunidade (REIS, 2007, p.124).

O paradigma da procura por um sentido para a dinâmica social tem uma intenção interventora explícita, na medida em que carrega a pretensão de determinar uma orientação

social, que aponta, normalmente, para sentidos de identidade e unidade. Essa orientação pode ser, por exemplo, religiosa, nacional ou étnica.

O paradigma do enquadramento ideológico se assemelha ao segundo paradigma, uma vez que se caracteriza por uma homogeneização social, passando necessariamente pela esfera ideológica. Este paradigma fica evidente na política de governos totalitários, que exaltam a identidade nacional e valores que legitimam o Estado (em última instância, todos os paradigmas agem no sentido de legitimar a ação estatal).

O último paradigma diz respeito à falta de comunicação entre formuladores de ações políticas (culturais ou não) e demais atores sociais. As políticas culturais, portanto, seriam capazes de lubrificar os canais de comunicação e estimular a criação de novos canais.

Todos os quatro paradigmas dialogam com o conceito elaborado por Yúdice (2004) de cultura enquanto recurso. Para Yúdice, a cultura se torna um recurso uma vez que é compreendida enquanto a criatividade humana de um modo geral, sendo fundamental, portanto, na resolução de problemas econômicos, sociais e políticos. Dessa forma, assim como a gestão dos recursos naturais é importante para garantir “sustentabilidade” e crescimento econômico, a gestão da cultura se mostra peça central na construção de uma “ecologia” cultural e de um novo ciclo de crescimento econômico, caracterizado pela instrumentalização da cultura.

O fenômeno da cultura como um recurso está intimamente ligado ao processo de globalização. De acordo com Yúdice, este processo foi possível com o fim da Guerra Fria, uma vez que esta promovia uma disputa simbólico-ideológica em relação à maior ou menor liberdade no campo artístico. A partir da década de 90, o avanço global do neoliberalismo significou um processo de privatização da cultura (YÚDICE, 1999), caracterizado pelas parcerias entre os setores público, privado e organizações não governamentais. Entra em curso um processo global de transição do estado interventor para o estado regulador (REIS, 2007), no qual o estado assume um papel passivo nas decisões de investimento cultural.

A hegemonia do pensamento neoliberal e o aprofundamento de fenômenos relacionados à comunicação de massa inseridos na dinâmica da globalização influenciaram os modos de política cultural e seus paradigmas legitimadores (COELHO, 2004). Por exemplo, os paradigmas legitimadores do enquadramento ideológico e do “sentido” para a dinâmica social são questionados na medida em que o Estado perde a legitimidade para decidir qual deve ser a estratégia de investimento, o que antes encontrava sustentação no discurso da democratização cultural, por exemplo. A motivação das demandas sociais, por outro lado, se

apoia no pressuposto de que o setor privado é mais sensível às demandas individuais, via mercado, legitimando seu protagonismo na política cultural.

Uma segunda consideração está relacionada à esfera econômica da legitimidade da política cultural. Por um lado, o Estado enfraquecido enfrenta dificuldades em atender as diversas demandas por recursos, optando por aquelas que oferecem maior retorno econômico e político (YÚDICE, 2004). Por outro lado, a racionalidade econômica dominou a esfera pública, impondo uma lógica de decisão submetida à avaliação de eficiência e de custos (THROSBY, 2001).

Dessa forma, a cultura enquanto recurso deve se legitimar a partir de argumentos econômicos, como falhas de mercado, efeito multiplicador e incerteza. A tese da fatalidade dos custos (elaborada na década de 60 por Baumol e Bowen¹), por exemplo, defende a necessidade de subsídio para os espetáculos ao vivo, uma vez que estes são intensivos em trabalho e não incorporam diminuição de custos por meio de avanços tecnológicos que aumentam a produtividade da economia. Assim, os custos relativos do espetáculo se tornariam cada vez mais altos, pressionando aumentos constantes no preço relativo dos ingressos.

Benhamou (2007) enumera vários estudos empíricos em que a tese da fatalidade dos custos foi confirmada, isto é, o preço relativo do ingresso para os espetáculos observados aumentou ao longo do tempo. Não obstante, a autora aponta alguns limites do modelo. Primeiramente, as hipóteses do modelo em relação aos salários (custos) do setor de espetáculos, da elasticidade da demanda por espetáculos e da produtividade constante são questionáveis. Caso os salários do setor de espetáculos não sejam determinados em conjunto aos demais salários da economia (mercado de trabalho), a hipótese da elevação de custos relativos não é verdadeira. Além disso, se a hipótese da elasticidade da demanda for falsa, não haveria necessidade de subsídio, já que o consumo de espetáculos não seria gravemente prejudicado pelos crescentes preços dos ingressos. Por último, a autora afirma que existem situações em que a produtividade por unidade de trabalho aumenta, a exemplo do uso de sintetizadores na música popular (um músico e um instrumento podem substituir vários músicos e vários instrumentos).

Banhamou (2007), Throsby (2004) e Reis (2007) abordam outros argumentos teóricos que tentam justificar, economicamente, o investimento em cultura. O argumento mais frequente se baseia na hipótese de que falhas de mercado impedem que externalidades

¹ BAUMOL, William J., BOWEN, William G. **Performing arts - the economic dilemma**: a study of problems common to theater, opera, music and dance. New York: Twentieth Century Fund, 1966.

positivas dos bens e serviços culturais, como efeitos positivos para a produção, consumo e emprego na economia, sejam consideradas na atuação do livre-mercado. Apesar disso, Throsby pondera que tal hipótese, caso verdadeira, representa apenas um primeiro passo para uma base sólida de ação; também seria necessário demonstrar que os ganhos marginais da intervenção seriam maiores do que seus custos marginais.

Para além dos paradigmas de legitimação da política cultural, Coelho (2004) define os modos de política cultura em relação a seu objeto, seus circuitos de intervenção e seu discurso ideológico. Políticas patrimonialistas e criacionistas são classificações referentes ao objeto da política cultural. Políticas patrimonialistas têm como objetivo a preservação da tradição e de valores históricos, tangíveis e intangíveis. As políticas criacionistas são aquelas voltadas para a inovação, privilegiando as culturas média (como o cinema) e superior (como ópera).

As políticas culturais se dão em quatro circuitos de intervenção. O primeiro deles é relativo ao mercado cultural, isto é, produção, distribuição e consumo de bens e serviços culturais. O segundo circuito abrange a produção que normalmente é “alheia” ao mercado cultural; está fortemente associado às políticas patrimonialistas. O terceiro circuito é relativo ao “uso” (experiência) da cultura, em geral se apresentam na forma de políticas “educativas”. O último circuito é o da organização institucional, voltado para a construção e articulação de instâncias administrativas.

Os modos ideológicos das políticas culturais são três: dirigismo cultural, liberalismo cultural e democratização cultural. Dirigismo cultural consiste em “intervenção na dinâmica cultural que se realiza de cima para baixo” (COELHO, 2004, p.150). O dirigismo cultural é característico do estado interventor, relacionando-se aos modos da democratização cultural, patrimonialismo e populismo cultural². É importante ressaltar que o dirigismo cultural sempre se encontra em conflito com a “ordem cultural”, isto é, sempre parte do diagnóstico de que sua intervenção é necessária.

Temos como representação (ou exemplo concreto) desse modelo interventor a política cultural francesa. A França carrega uma tradição de intervenção no campo da cultura, justificada pela premissa de que o investimento cultural é uma responsabilidade do Estado e legitimada pelo processo eleitoral democrático, através do pressuposto de que o resultado eleitoral é capaz de retratar as demandas sociais. Benhamou (2007) descreve duas formas gerais e mais recentes de intervenção: a política de regulamentação é aquela que procura disciplinar os preços e o jogo da concorrência, principalmente através de cotas impostas sobre

² Negação do elitismo cultural, mas estigmatizarão da cultura popular como primitiva, instrumentalizando-a com fins de manipulação e controle ideológico (COELHO, 2004)

a oferta (na França, desde 1996, as rádios são obrigadas por lei a dedicar 40% da programação para produção nacional de música) e fixação de preços; as políticas de subvenções e taxas parafiscais têm como objetivo incentivar a produção interna (enquanto a regulamentação se concentra em proteger o mercado interno).

O liberalismo cultural, por outro lado, não parte do diagnóstico de que é preciso atuar de forma qualitativa sobre produção, consumo e distribuição da cultura. Dessa forma, sua atuação se limita a incentivar e intermediar a ação de iniciativa privada. Reis (2007) descreve os principais instrumentos do estado regulador. De uma forma geral, as duas principais fontes de financiamento seriam os bancos de desenvolvimento, a exemplo do BNDES financiando a Lei do Audiovisual, e as loterias, que têm como caso de maior sucesso a experiência do Reino Unido. O principal instrumento de financiamento seria o incentivo fiscal, que se dá na produção, diminuindo ou eliminando (com na Irlanda) os impostos dos artistas ou dos investidores (abatimento de parte do valor investido); na distribuição, incentivando a compra de equipamentos e a construção de espaços dedicados à cultura; e no consumo, incentivando a compra de bens e serviços culturais (abatimento de parte dos valores gastos).

Se, por um lado, a França é o exemplo mais evidente de país onde o Estado desempenha papel central na política cultural, os Estados Unidos representam a situação oposta, isto é, o caso em que a iniciativa privada é protagonista na política cultural. De acordo com Reis, “nos Estados Unidos o envolvimento do setor privado já nasceu sob um prisma próprio” (REIS, 2003, p.225). Isto se deve ao fato de que, desde o final do século XIX, o mecenato foi responsável por financiar a maior parte das atividades culturais, de forma que o Estado só passou a participar de forma mais ativa a partir da década de 1930, quando os paradigmas liberais de política pública foram questionados frente à crise de 1929. Ainda assim, a trajetória norte-americana de política pública voltada para a cultura é decisivamente marcada pelas políticas fiscais, que deslocam para o setor privado a centralidade das políticas culturais, na medida em que buscam incentivar o investimento privado em projetos culturais, por meio da isenção fiscal de parte ou da totalidade dos recursos investidos.

Diante do panorama geral das diferentes caracterizações dos vários modos de política cultural descritos, e diante dos dois modelos gerais citados (o francês e o norte-americano), deve-se perguntar de que maneira a política cultural brasileira se situa frente a estas categorias. A seguir, pretende-se compreender seu desenvolvimento histórico, partindo da década de 1930 até o período atual.

2. Políticas Culturais no Brasil

A partir da perspectiva de conceituação de política cultural descrita na sessão anterior, tendo como principal referencial a proposta elaborada por Coelho (2004), é interessante traçar um panorama histórico que permita vislumbrar as relações de continuidade, transição e ruptura que se dão entre os modos de política cultural. Deve-se frisar que tal conceituação não segue uma lógica binária, e, portanto, compreende que diferentes modos atuam simultaneamente, tanto de forma complementar quanto contraditória.

De acordo com Rubim (2007a), a trajetória da política cultural no Brasil se caracteriza por três desafios gerais: ausências, autoritarismo e instabilidade. A inauguração de uma política cultural que se encaixa na definição apresentada anteriormente se dá no contexto dos anos 1930, marcada pelo autoritarismo do Estado Novo, enquanto as ações culturais³ dos períodos precedentes era marcada pela ausência de planejamento, diretrizes e articulação entre agentes e instituições.

2.1- Política Cultural na era Vargas (1930 – 1945)

O primeiro governo Vargas (1930 – 1945) foi o período em que se deu um primeiro passo na organização institucional⁴, promovendo uma política de dirigismo cultural, tipicamente patrimonialista e legitimada pela procura de um sentido orientador da dinâmica social de base nacionalista. Dois símbolos importantes para sua estruturação e direcionamento foram a gestão de Mário de Andrade, no Departamento de Cultura do município de São Paulo; e a fundação do Ministério de Educação e Saúde, sob mandato de Gustavo Capanema, entre os anos de 1935 e 1945.

³ Coelho (2004, p.31) define ação cultural como “Conjunto de procedimentos, envolvendo recursos humanos e materiais, que visam pôr em prática os objetivos de uma determinada política cultural.”

⁴ Rubim (2007a) destaca a criação da SPHAN (1937), importante instituição que conseguiu manter notável independência e continuidade até o começo da década de 1970.

A importância (mais do que simbólica) da direção de Mário de Andrade do Departamento de Cultura reside em sua contribuição para uma visão mais ampla da cultura enquanto objeto da política pública, isto é, extrapolando o patrimônio material (tangível) e abrangendo as culturas populares (RUBIM, 2007a). A promoção de missões etnográficas às regiões Norte e Nordeste é um bom exemplo da mudança brusca de concepção do objeto da política pública na área cultural.

De acordo com Rubim (2007a), o ministério de Capanema conduziu a política cultural nacional de forma alinhada ao autoritarismo do governo ditatorial do Estado Novo. A política cultural do período conjuga contrários, na medida em que tem, por um lado, uma base afirmativa (como organização institucional e formulação legislativa) e, por outro, uma base repressiva (a exemplo do Departamento de Imprensa e Propaganda, órgão fundamental para a censura do regime). Dessa forma, a política cultural se tornou um instrumento de coesão social, a partir do mascaramento de diversos conflitos sociais (como o racismo) e da construção de um imaginário nacionalista (como a democracia racial).

2.2 - Interregno democrático (1945 – 1964)

No breve período democrático de 1945 a 1964, a despeito do desenvolvimento de diversas áreas da cultura, o governo atuou de forma coadjuvante (se limitando a intervenções mais relevantes apenas na dimensão do patrimônio) na política cultural, protagonizada pela iniciativa privada (CALABRE, 2007, e RUBIM, 2007a). Não obstante, é válido ressaltar algumas ações pontuais na dimensão institucional e organizacional da cultura. Por exemplo, a criação do Ministério de Educação e Cultura (1953), derivado do antigo Ministério de Educação e Saúde, foi um primeiro passo para uma menor dependência política das pautas culturais, no que diz respeito à alocação de recursos governamentais.

Outro fato central para uma investigação da trajetória das políticas culturais brasileiras no período é a criação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (1955), vinculado ao MEC. Apesar de não ser um órgão voltado exclusivamente para a atuação no

campo da cultura, representou um papel fundamental na construção do nacional-desenvolvimentismo⁵, reafirmando a tradição autoritária destacada por Rubim (2007a).

De um modo geral, a política cultural do período foi marcada pelo protagonismo do setor privado e pela postura autoritária do governo. Houve uma expansão da iniciativa privada da área cultural paralelamente à consolidação dos meios de comunicação de massa, principalmente o rádio e a televisão (CALABRE, 2007). A atuação do governo, por outro lado, se apresentou majoritariamente na forma de populismo cultural, construída em volta do discurso nacional-popular (CHAUI, 1983).

2.3 - Regime militar (1964 - 1985)

Se o interregno democrático reafirmou a tradição autoritária na política cultural do país, o regime militar não rompeu com tal tradição, pelo contrário: teve como principais paradigmas de legitimação o enquadramento ideológico e o sentido de orientação da dinâmica social, estes descritos por Coelho (2004) e abordados anteriormente no texto. Com isso, a ação cultural do governo foi marcada pelos discursos da segurança nacional e do desenvolvimentismo (COHN, 1984).

Nos primeiros anos da ditadura, quando a censura ainda não era a mais severa do período, promoveu-se a consolidação da lógica da indústria cultural (RUBIM, 2007a). Para isso, a elaboração de infraestrutura desempenhou um papel importante, a exemplo da criação de empresas estatais como a Embratel e a Telebrás. Paralelamente, o controle dos meios de comunicação foi um instrumento central de legitimação política do regime.

O Conselho Federal de Cultura, criado em 1966, era composto por 24 membros indicados pelo Presidente da República. Foi responsável por elaborar e apresentar alguns planos de cultura, dos quais nenhum obteve pleno sucesso de implementação. Uma análise destes planos permite reconhecer alguns conflitos internos do conselho, apesar de representar, de forma geral, um discurso intelectual conservador de bases patrimonialista e nacionalista (RUBIM, 2007a). O conselho também era responsável, entre outras coisas,

⁵ Para uma análise mais profunda da atuação do Iseb, ver Toledo (1977).

pela análise dos pedidos de verba encaminhados ao MEC, cuja pasta estava voltada prioritariamente para a educação.

Nos primeiros anos do regime militar, o planejamento em torno da política cultural do governo se deu principalmente no que diz respeito aos institutos nacionais de cultura. Havia certo temor dentro do Conselho Federal de Cultura em relação à penetração da cultura de massa imposta pelo imperialismo industrial estrangeiro (RUBIM, 2007a). Dessa forma, o Instituto Nacional de Cinema, criado em 1966, é um importante símbolo da política cultural do período, na medida em que a indústria cinematográfica norte-americana em expansão era encarada como uma “ameaça” à “cultura nacional”.

Com a promulgação do Ato Institucional nº5, em 1968, a censura e a violência tomaram novas proporções. Toda a movimentação cultural que vinha crescendo foi desarticulada e substituída pela política midiática reprodutora da ideologia oficial, cuja principal via foi a mídia de telecomunicação (RUBIM, 2007a). Nos primeiros anos que seguiram o AI-5, vários artistas, intelectuais e militantes foram presos, exilados, torturados e assassinados. Antes de incentivar a produção, o acesso e a distribuição, o principal papel da política cultural se tornou o controle.

Cohn (1984) identifica duas fases da política cultural dos anos 70: uma primeira fase (1970 - 1975) programática, na qual se dedicou prioritariamente ao planejamento; e uma segunda fase (1975-1979), em que se buscou lograr as propostas elaboradas. Em sua análise, Cohn busca dissecar o discurso de dois documentos considerados representativos da primeira fase (programática), a fim de compreender de que maneira procurou-se construir um projeto conservador hegemônico para a cultura.

O primeiro documento analisado é o plano de cultura apresentado em 1973 (gestão de Jarbas Passarinho no MEC), denominado Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura. De caráter generalista, o plano apresenta três objetivos básicos: preservação do patrimônio, incentivo à criatividade e difusão cultural (ou democratização cultural). Além disso, apresenta uma delimitação muito ampla do objeto (a cultura), como o “somatório das criações do homem no prosseguimento da própria criação”. Essa definição confirma a conclusão equivocada de que a problemática cultural se concentrava na questão do acesso.

Este diagnóstico resultou em propostas “educativas”, que pretendiam “democratizar” o acesso à cultura.

As contradições e incoerências do documento são sintomas de conflitos internos ao MEC e também da necessidade política de responder a diferentes demandas do debate público em relação à política cultural. Dessa forma, é possível identificar em partes do documento a atribuição de um papel passivo para o governo, com uma atuação limitada ao “apoio e estímulo”; enquanto outras partes do mesmo documento apontam para uma participação direta do governo, executando, coordenando e fiscalizando.

Ainda em relação ao documento de 1973, merece destaque a concepção conservadora da produção cultural enquanto processo espontâneo, no qual não se é consegue intervir. No entanto, procura-se romper com uma perspectiva declaradamente elitista da produção. Tal incoerência, suspeita-se, está relacionada ao fato de que a “elite intelectual” estaria mais ligada aos movimentos contrários ao regime do que interessada em uma política de democratização cultural. Sendo assim,

A ênfase no caráter espontâneo do processo cultural e nas suas fontes genericamente populares, expressa na preocupação pelo cidadão comum, tem aí a função de tornar dispensáveis as elites indesejáveis, mas abre o flanco às objeções liberais quanto à própria necessidade de presença estatal na área cultural. (COHN, 1984, p.89)

O segundo documento analisado é denominado Política Nacional de Cultura, publicado em 1975, durante a gestão de Ney Braga no MEC. De acordo com Cohn (1984), abandona o caráter generalista do documento de 1973, mas não rompe com seus fundamentos. Dessa forma, seu discurso é construído em volta das concepções de cultura “instrumental” e “essencialista”, se desprendendo da tentativa de contemplar tanto o discurso tecnocrata do desenvolvimentismo, quanto o discurso militar da segurança nacional. Cohn sugere que no segundo documento o discurso proeminente é o tecnocrata, ligado mais a uma linguagem “humanista” do que “militaresca”.

As concepções “essencialista” e “instrumental” da cultura conduzem o planejamento da política pública a um “paradoxo liberal”, na medida em que seus objetivos

passam pela redução da atuação do Estado. Deve-se ressaltar, na análise de Cohnh, o dilema, apontado também por Coelho (1989), entre o espontaneísmo e o dirigismo, inerente aos agentes de política cultural do período. Reforçando o que já foi descrito: descrever a cultura como um caráter espontâneo significa desprover de grandes motivos a intervenção estatal, na medida em que para sua execução seria necessário um “conhecimento essencial” supostamente inalcançável. Dessa forma, este dilema tem relação às concepções identificadas no documento de 1975, na medida em que a instrumentalização da cultura pode legitimar uma política de dirigismo cultural, enquanto a concepção essencialista confirma a natureza espontânea da cultura.

Miceli (1984) compreende a passividade da política pública na área da cultura como resultado de uma postura conservacionista⁶, que reflete interesses da classe dirigente, assumindo o ônus de incentivar apenas os segmentos com menor inserção no mercado. Dessa forma, diante do avanço dos circuitos não governamentais da política cultural, o Estado assumiu uma postura defensiva, concentrando seus esforços principalmente na dimensão patrimonialista, enquanto a iniciativa privada assumiu cada vez mais um papel protagonista na política cultural que atinge atividades de maior visibilidade e rentabilidade.

Os anos seguinte, até o fim do regime militar em 1985, se caracterizaram-se por uma política cultural mais “ativa”, com algumas importantes mudanças no cenário institucional, apesar de retomar sua tradição autoritária (RUBIM, 2007a). Entre elas, vale destacar duas, em particular: a criação da Funarte, como consequência das experiências ligadas ao Programa de Ação Cultural (1973); e as reformas organizacionais promovidas pela atuação de Aloísio Magalhães como diretor do Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional e como secretário da Cultura, constituídas a partir de uma perspectiva ampliada de patrimônio cultural, revisitando a atuação de Mário de Andrade no Departamento de Cultura.

Aloísio Magalhães traçou também uma trajetória de fortalecimento institucional durante sua atuação, mas teve seu projeto interrompido em 1982, ano de seu falecimento.

⁶ O autor define como conservacionista a dedicação exclusiva do Estado aos circuitos pouco ou nada interessantes ao mercado, se colocando de forma crítica frente ao patrimonialismo.

Com isso, a política cultural do regime militar retrata as tradições colocadas por Rubim, sobretudo no que diz respeito a sua relação com o autoritarismo. Dessa forma, o período realizou a transição para a hegemonia da cultura midiática, rompendo de forma significativa os frágeis laços entre a ação cultural do governo e os circuitos culturais dominantes no país. Os anos posteriores foram marcados por importantes mudanças no curso histórico traçado até aqui, a serem tratadas a seguir.

2.4 - O período democrático e as leis de incentivo

A criação do Ministério da Cultura em 1985 foi precedida por um debate político dentro dos órgãos da Secretaria de Cultura sobre as possibilidades de criação de um ministério próprio da cultura ou de ampliação e fortalecimento da estrutura da já existente Secretaria de Cultura. Aloísio Magalhães era um dos defensores da ideia de que mais valia uma secretaria fortalecida do que um ministério desarticulado, mas com seu falecimento e com a crescente pressão política por uma pasta única para a cultura, a criação do ministério foi uma consequência quase inevitável do processo político de redemocratização (RUBIM, 2007).

A partir de então, o recém-criado ministério enfrentou várias dificuldades administrativas e financeiras: a verba destinada à cultura passou por um persistente encolhimento; o processo de organização institucional do ministério enfrentou conflitos políticos internos; os cargos de chefia se caracterizaram por notável descontinuidade, sendo cinco os ministros durante apenas o governo Sarney (CALABRE, 2005, 2007). Em suma, as previsões sobre as complicações do desmembramento da estrutura preestabelecida no MEC para a construção de um ministério específico se mostraram acertadas, sobretudo nos primeiros anos de transição.

Foi neste contexto em que a Lei Sarney foi sancionada (1986). José Sarney já havia apresentado um projeto de lei de incentivo à cultura (com base em renúncia fiscal) durante a década anterior, como deputado e depois como senador. No entanto, a Lei Sarney foi realmente estruturada no início do mandato de Celso Furtado no MinC, quando o próprio ministro se dedicou a elaborar um projeto de lei consistente.

De certa forma, a lei Sarney (lei nº 7.505) representou uma “saída” para vários dos problemas administrativos e financeiros (SANTOS, 2011 e CALABRE 2007). A lei determinava que pessoas físicas e jurídicas poderiam “abater da renda bruta, ou deduzir com despesa operacional, o valor das doações, patrocínios e investimentos inclusive despesas e contribuições” a atividades de caráter cultural ou artístico. Essa dedução deveria respeitar o limite de 10% da renda bruta, para pessoa física, e 2% do imposto a pagar, para pessoa jurídica, com exceção dos casos de doação, em que o limite aumenta para 5%. A lei determinava deduções de 100% dos valores doados, 80% dos valores de patrocínio e 50% dos valores de investimento.

Apesar do importante papel histórico da Lei Sarney, como primeiro caso do que veio a ser o principal mecanismo de incentivo à cultura no Brasil, esta não deixa de incorporar as contradições do momento político. Assim, o “paradoxo liberal” presente no discurso da *Política Nacional de Cultura* (1975) se mostra mais evidente quando, por um lado, finalmente cria-se o MinC e, por outro lado, estabelece-se como principal política nacional para a cultura um mecanismo que busca deslocar o protagonismo para a iniciativa privada. Da mesma forma, a concepção “essencialista” da cultura enquanto um processo “espontâneo” ganha força, como fica claro nos discursos dos gestores do período⁷.

Os diagnósticos de Cohn a respeito dos documentos da primeira metade da década de 70 parecem válidos ainda para o discurso dos gestores de mais de dez anos depois, como o de José Carlos Costa de Oliveira:

Nós temos muitas prioridades. A cultura, na verdade nunca foi prioridade, que eu saiba, de nenhum governo. A cultura é do povo, quem faz é o povo. O Ministério da Cultura não faz cultura. Ele está ali para apoiar a cultura. A prioridade é dada à cultura até onde se pode dar, mas não é a primeira coisa. Mas a cultura precisa ser vista como uma necessidade do povo, pois um povo sem cultura não tem memória, não tem registro, não existe! (SILVA, 2011, p.56)

⁷ Para entrevista com 15 dos principais gestores culturais do período de 1985 a 2009, ver Silva (2011).

Com a eleição de Fernando Collor em 1990, a estrutura federal da área de cultura sofreu duras perdas. Além de extinguir a Lei Sarney e o MinC, acabou com várias instituições importantes para a política cultural, como a Funarte e a Embrafilme, além de promover mudanças significativas em várias das outras instituições. Ipojuca Pontes, crítico ferrenho da burocracia e do intervencionismo da política cultural anterior, foi o primeiro secretário de cultura durante a presidência de Collor, sendo o articulador dessas mudanças radicais na organização institucional (SILVA, 2011).

Em entrevista concedida a Silva (2011), o radicalismo de Pontes fica muito claro em sua forma maniqueísta de enxergar o Estado e o mercado, além de suas opiniões esdrúxulas a respeito da suposta gestação de uma “revolução passiva, de caráter socialista” (SILVA, 2011, p.71), articulada através da ocupação do espaço institucional do setor cultural por “grupos e distintas facções ideológicas esquerdistas” (SILVA, 2011, p.71). Com isso, a desarticulação da política cultural a nível federal ocorreu de forma autoritária e desacompanhada de um planejamento alternativo (SARKOV, 2005). Vale ressaltar que, diante desta desarticulação, a atuação dos estados e municípios se tornou mais ativa no que diz respeito à política cultural (CALABRE, 2007).

Em 10 de março de 1991, Sérgio Rouanet assume a chefia da Secretaria de Cultura. Durante seu mandato, foi instituído o Programa Nacional de Apoio à Cultura, pela lei nº 8.313, também conhecida como Lei Rouanet. Essa nova lei de incentivo pode ser considerada um aprimoramento dos mecanismos estabelecidos anteriormente pela Lei Sarney (SILVA, 2011). Neste sentido, “restabelece princípios da Lei nº 7.505 [Lei Sarney], de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências”.

O Pronac estabeleceu três mecanismos de política cultural: O Fundo Nacional de Cultura (FNC), os Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart) e o Incentivo a projetos culturais. O FNC substituiu o Fundo de Promoção Cultural, concebido dentro da política cultural elaborada por Celso Furtado, durante seu mandato como ministro da cultura durante o governo Sarney. O fundo assume o papel de compensar a dinâmica concentradora dos outros dois mecanismos, buscando balancear a distribuição regional de recursos; incentivar projetos de cunho educativo ou de desenvolvimento dos recursos

humanos locais, como oficinas, cursos profissionalizantes e workshops; e incentivar projetos que representem interesse público e que não apresentam atratividade mercadológica, a exemplo de projetos relacionados ao patrimônio histórico.

O fundo é o único entre os três mecanismos em que o financiamento se dá por gastos diretos do governo, (fundo perdido ou empréstimo reembolsável). Os recursos do FNC provêm diretamente do orçamento federal⁸. A legislação determina que os projetos contemplados pelo fundo deveriam receber até 80% do valor de seu custo total, sendo que o projeto deve demonstrar estar apto a viabilizar o valor restante necessário à sua execução, seja através de recursos próprios ou de outras formas de financiamento.

O Ficart funciona como um fundo de investimento que prevê retornos financeiros na medida em que o projeto cultural alcança maior ou menor rentabilidade. É um mecanismo voltado para a realização de projetos ambiciosos e ao incentivo à produção de equipamentos e a atividades industriais estratégicas para o setor cultural. Como prevê benefício econômico para os investidores, não proporciona incentivos fiscais tão atrativos. Além disso, os projetos contemplados representam um risco financeiro de difícil mensuração, o que acabou significando uma grande obstrução prática.

O principal mecanismo de incentivo do Pronac, desde sua instituição em 1991 até os dias atuais, é o Incentivo a projetos culturais, também denominado de mecenato. Este mecanismo possibilitou um aumento considerável dos projetos financiados e dos recursos investidos, na medida em que a renúncia fiscal se mostra muito atraente à iniciativa privada (REIS, 2007). Por outro lado, resulta em uma maioria de projetos aprovados que não conseguem captar recursos.

A renúncia fiscal do Imposto de Renda pode ser praticada tanto por pessoas físicas (limite de 6%) quanto por pessoas jurídicas⁹ (limite de 4%). O financiamento pode se dar enquanto doação ou patrocínio, de forma que a porcentagem de abatimento permitida é diferente para cada modalidade, sendo 80% das doações e 60% dos patrocínios, quando o

⁸ O PRONAC estabelece, atualmente, 12 itens que descrevem as fontes de recurso do FNC (BRASIL, 2015). Entre as fontes de recursos, estão o Tesouro Nacional, doações e 0,3% da arrecadação bruta dos concursos de prognósticos e loterias federais.

⁹ Apenas se tributadas com base no lucro real.

investidor é uma pessoa física; e 40% das doações e 30% dos patrocínios, quando o investidor é uma pessoa jurídica tributada com base no lucro real. No entanto, é permitido que o valor investido pela pessoa jurídica seja deduzido como despesa operacional na apuração do lucro real, com exceção dos projetos enquadrados no artigo 18¹⁰, o que permite uma renúncia fiscal na ordem de 64% no caso de patrocínio e 74% no de doação (CESNIK, 2007).

A estrutura institucional da área cultural foi remontada no governo de Itamar Franco, com a restauração do MinC, da Funarte e do Iphan. O terceiro e último ministro do período, Luiz Roberto Nascimento Silva, foi responsável pela implementação da Lei do Audiovisual, a principal marca do governo, em termos de inovação da política cultural. Com sua implementação, o incentivo à cultura por meio de renúncia fiscal se consolidou como principal forma de se pensar a política cultural federal (SARKOV, 2005, RUBIM 2007a).

A Lei do Audiovisual “cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências” (lei nº 8.685). Essa lei não só permite a renúncia integral do valor investido (com o limite de 6% do imposto a pagar para pessoa física e 4% para pessoa jurídica); possibilita sua dedutibilidade como gasto operacional na contabilização do lucro real, de forma a reduzir a base contábil sobre a qual atua o imposto, de forma a gerar retorno positivo para o apoiador. Além disso, permite que o este tenha participação nos lucros da atividade incentivada.

Francisco Weffort torna-se ministro da cultura em 1995, durante o governo de Fernando Henrique Cardoso, cumprindo o maior mandato da pasta (1995 a 2002). Se até então o incentivo fiscal se consolidou como principal forma de elaboração da política pública, Weffort promoveu a consolidação do liberalismo cultural enquanto modo de política cultura na prática (RUBIM, 2007a). Para tal, se empenhou em aprimorar as leis de incentivo (com a redação do artigo 18, em 1999, por exemplo) e estabelecer o marketing cultural como prática recorrente na estratégia empresarial, o que se evidencia, por exemplo,

¹⁰ O artigo 18 determina alguns segmentos específicos (como “música erudita ou instrumental”, “livros de valor artístico, literário ou humanístico” e “preservação do patrimônio cultural material e imaterial”) para os quais o valor de doação ou patrocínio pode ser abatido em 100% (lei Nº 8.313)

na publicação do texto *Cultura é um bom negócio* (MINISTÉRIO DA CULTURA, 1995). Pode-se observar nos gráficos a seguir como o número de projetos com captação e o valor incentivado aumentaram consideravelmente a partir de 1995:

Gráfico 1 - Evolução dos recursos do Tesouro Nacional utilizados como incentivo fiscal através do imposto de renda não arrecadado (Lei Rouanet e Lei do Audiovisual) – 1992-1997¹¹

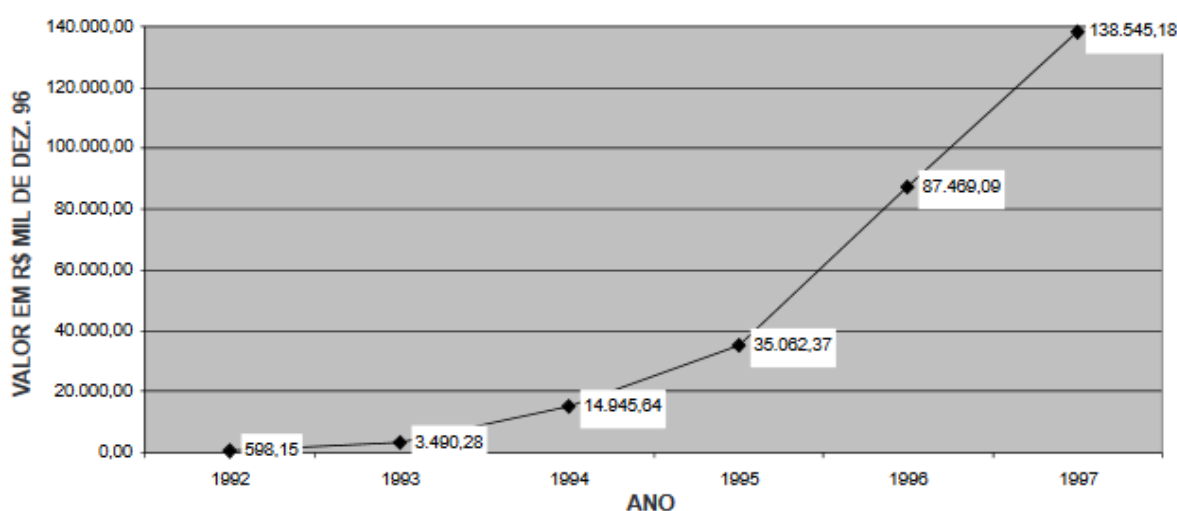
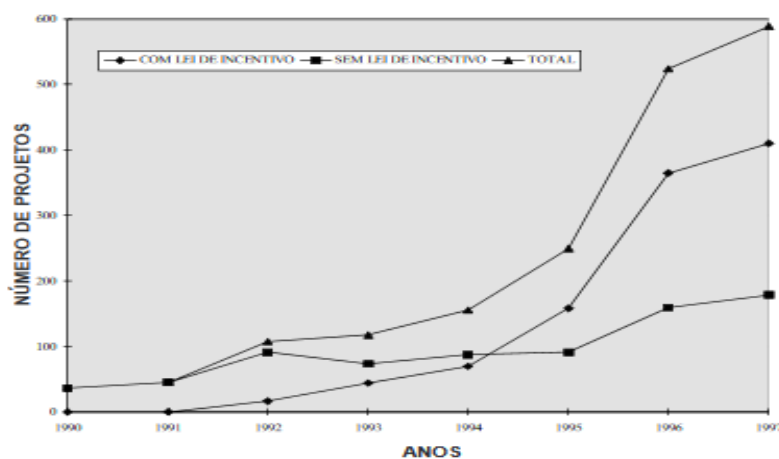


Gráfico 2 - Evolução do número de projetos, segundo a utilização das leis de incentivo à cultura – Brasil – 1990-1997¹².



¹¹ Fundação João Pinheiro (1998, p.26)

¹² Fundação João Pinheiro (1998, p.48)

De acordo com a pesquisa realizada por Barbosa e Filho (2015), a parcela de recursos do financiamento à cultura de fontes privadas aumentou de 7,90%, em 1995, para 55,42%, em 2002. Por sua vez, a parcela destes recursos que foi abatida por renúncia fiscal aumentou de 33,64% para 76,42%, em relação aos mesmos anos, respectivamente. Portanto, a participação do Estado nos recursos totais do financiamento, durante o mandato de Weffort, diminuiu apenas de 94,76% para 86,75%, enquanto sua participação nos gastos diretos, ou seja, na alocação dos recursos, diminuiu drasticamente.

Durante o período, a captação de recursos para a área da Música representava 17,70% do valor total, sendo 51,95% dessa parcela destinados ao segmento da Música Popular. Como se observa através dos dados da pesquisa realizada pela Fundação João Pinheiro (1998), entre 1990 e 1997 a Música ocupava a quarta posição no ranking dos gastos totais efetuados por área, representando uma parcela dos gastos totais consideravelmente menor do que as Artes Integradas e o Patrimônio Histórico. No entanto, percebe-se que a partir 1995 os valores captados pela área da Música aumentaram em relação às outras duas áreas, superando ambas a partir de 1999 até 2002, intervalo em que passou a ser a segunda área de maior captação, atrás apenas das Artes Cênicas.

Com as eleições de 2002, tem início um período com mais de dez anos de governo do mesmo partido. Apesar da possibilidade de uma maior estabilidade na liderança do MinC, foram cinco os ministros que comandaram a pasta. O maior momento de continuidade se deu no primeiro mandato de Lula e na metade de seu segundo mandato, quando Gilberto Gil desempenhou o cargo de ministro.

Para Rubim (2007b), o mandato de Gil no ministério representa a maior tentativa de ruptura das “tristes tradições” da instabilidade, ausência e autoritarismo. Em primeiro lugar, a ruptura com a instabilidade se dá superficialmente pela continuidade do cargo principal da pasta; e profundamente com uma série de mudanças organizacionais que possibilitaram uma política cultural mais consistente enquanto política pública. Estas mudanças têm como “marco” iniciativas de caráter programático, das quais Rubim destaca a elaboração e implementação do Sistema Nacional de Cultura e do Plano Nacional de Cultura; assim como iniciativas de caráter prático, com o fortalecimento institucional, a criação de secretarias municipais e a articulação dos órgãos e agentes culturais.

Em segundo lugar, procurou-se combater a ausência através de uma postura mais ativa, diversificando os instrumentos de política pública e descentralizando o alcance regional das atividades do ministério. Neste sentido, parte-se da percepção de que as políticas públicas de cultura não devem se voltar especificamente para os produtores culturais, mas sim para a sociedade como um todo. Gil (SILVA, 2011) cita a política de atendimento a mais de quatro mil municípios sem bibliotecas e destaca o Programa Cultura Viva, através do qual se reconhecera o protagonismo popular e local, contrapondo a concentração de recursos das leis de incentivo. Para Gil, os mecanismos de incentivo fiscais deveriam ser complementares à política cultural.

A tradição de autoritarismo, em terceiro lugar, encontra como dois principais contrapontos a concepção de protagonismo popular e a participação da sociedade civil na elaboração das políticas culturais e dos documentos programáticos. Neste sentido, fomentou-se o debate público sobre política cultural de uma forma geral, realizando a Conferência Nacional de Cultura, estabelecendo uma parceria com o IBGE a fim de levantar indicadores culturais e procurando dialogar e incentivar a participação da sociedade civil (RUBIM 2007b).

Por outro lado, Sarkov (2005) mantém sua postura crítica também em relação à política cultural do governo Lula, argumentando que esta não provocou nenhuma mudança estrutural. Neste sentido, critica o discurso de que os interesses públicos e privados podem se conciliar em torno de uma política de incentivos fiscais, ou seja, afirma que enquanto as leis de incentivo forem o principal instrumento de política cultural, o protagonismo será da iniciativa privada. Sua principal divergência em relação a Rubim está no reconhecimento das inovações do Estado, sendo mais descrente em relação a estas.

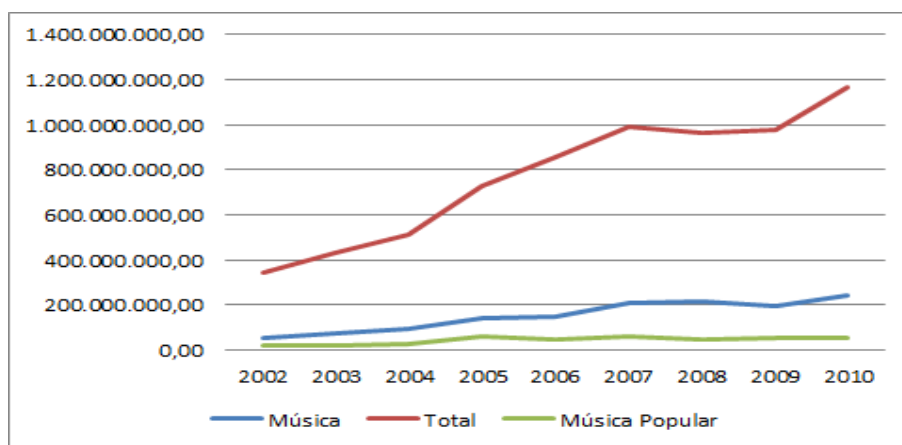
Cavalcanti (2005) apresenta em sua análise dados que demonstram como a renúncia fiscal por meio da lei de incentivo aumentou durante todo o período de 2002 a 2005, chegando a R\$677 milhões no último ano. Gil (SILVA, 2011) reconhece a importância das leis de incentivo para a mobilização de recursos, que chegaram a representar o dobro do orçamento do MinC em seu mandato. Mesmo crescendo de 0,2% a 0,6% dos recursos federais no período, a verba disponível continuou a impedir a atuação do ministério, o que

além de reforçar a dependência financeira em relação às leis de incentivo é também um símbolo da tradição de ausência da política cultural na história do país.

A partir dos dados apresentados por Cavalcanti (2005), pode-se constatar algumas tendências verificadas por ele até o ano de 2005, como a concentração regional e setorial, a média crescente de recursos por projeto e a concentração da renúncia em empresas de grande porte. As críticas de Sarkov se mostram contundentes, na medida em que as leis de incentivo continuaram a ser o principal mecanismo de política cultural, uma vez que não se promoveu mudanças estruturais que atingissem as tendências concentradoras apontadas acima. Portanto, as inovações do período buscaram compensar o diagnóstico de concentração, mas não conseguiram mudar substantivamente este cenário.

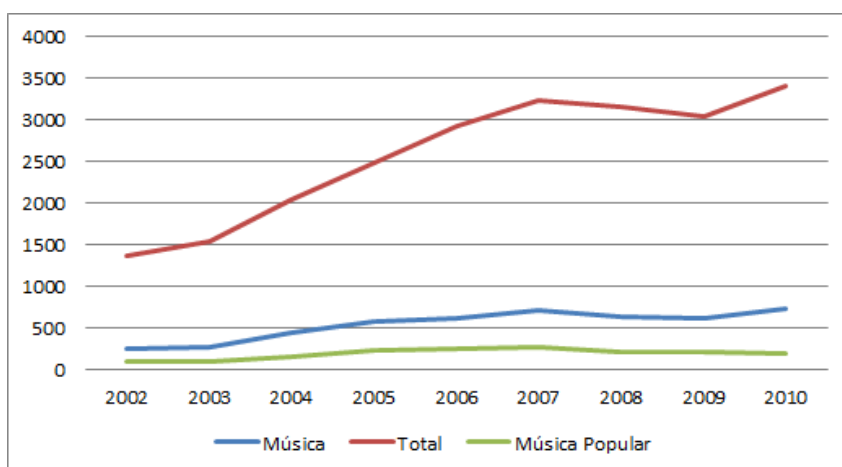
A captação de recursos pela lei Rouanet na área da Música entre os anos de 2002 a 2010 representa 19,80% da captação total, sendo que dentro desta parcela 28,50% são recursos captados pelo segmento da Música Popular. Os gráficos a seguir¹³ representam a evolução da captação de recursos e do número de projetos com captação, permitindo comparar os valores totais, da área da Música e do segmento da Música Popular, durante o período de 2002 a 2010:

Gráfico 3 - Captação de Recursos da Lei Rouanet (valores com base no índice geral de preços do ano de 2014, de acordo com os dados fornecidos pelo Ipea)



¹³ Dados retirados da plataforma online SalicNet.

Gráfico 4 - Projetos com captação na Lei Rouanet (valores com base no índice geral de preços do ano de 2014)



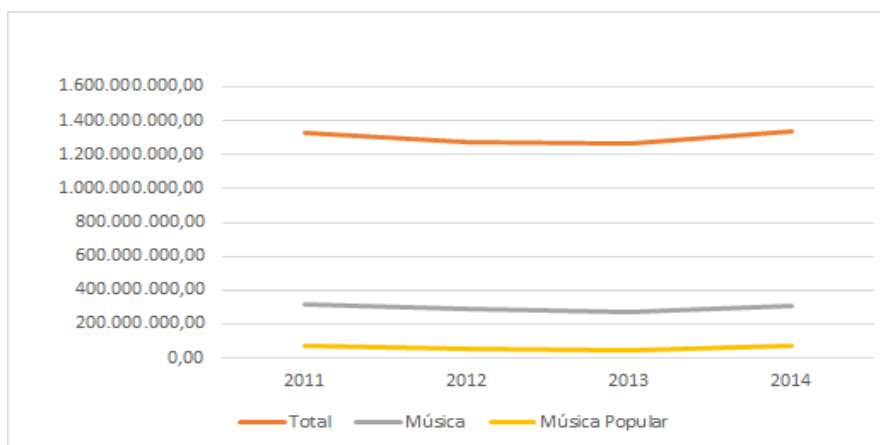
Mesmo sem conseguir alcançar o valor simbólico de 1% do orçamento federal, a política cultural no governo Lula apresentou algumas mudanças de ordem prática e programática importantes, abordadas anteriormente. Com a eleição de Dilma Rousseff, “percebe-se uma perda simbólica e efetiva de poder da cultura e de sua centralidade política” (CALABRE, 2015). A gestão de Ana de Hollanda, a primeira a comandar a pasta no governo, privilegiou questões relacionadas à produção de arte e as dinâmicas do mercado, em detrimento de uma concepção mais ampla que vinha se construindo ao longo do governo Lula. Dessa forma, vários projetos construídos anteriormente foram abandonados, a exemplo do estabelecimento de metas para o Plano Nacional de Cultura.

Esse primeiro período foi marcado por conflitos políticos com o meio artístico, gestores culturais e sociedade civil, agentes que participaram do debate público que se fortaleceu no período passado, em torno da política cultural no país. Em 2012, Dilma Rousseff nomeia Marta Suplicy como a nova ministra da cultura. Sua posse representou maior poder político para pasta, o que verifica-se com a aprovação de projetos que estavam desmobilizados no Congresso Nacional. Mas se por um lado a ministra promoveu uma maior mobilização política para as pautas do MinC, desarticulou pontos chaves da política cultural, privilegiando questões imediatistas e de visibilidade política (CALABRE, 2015).

Rubim (2015) compreende que a política cultural não segue um caminho homogêneo, decidido exclusivamente pela figura do chefe do MinC. Neste sentido, reconhece que o período foi marcado pela simultaneidade de rupturas e continuidades em diversas esferas da política cultural do país. Por exemplo, a instituição do Plano Nacional de Cultura, em 2010, e a aprovação do Sistema Nacional de Cultura pelo Congresso Nacional, em 2012, representam resultados de todo um processo que se formou no período anterior. Por outro lado, a implementação de ambos deveria passar por um planejamento conjunto, mas a desconexão institucional e temporal entre eles acabou obstruindo uma maior estabilidade da política cultural.

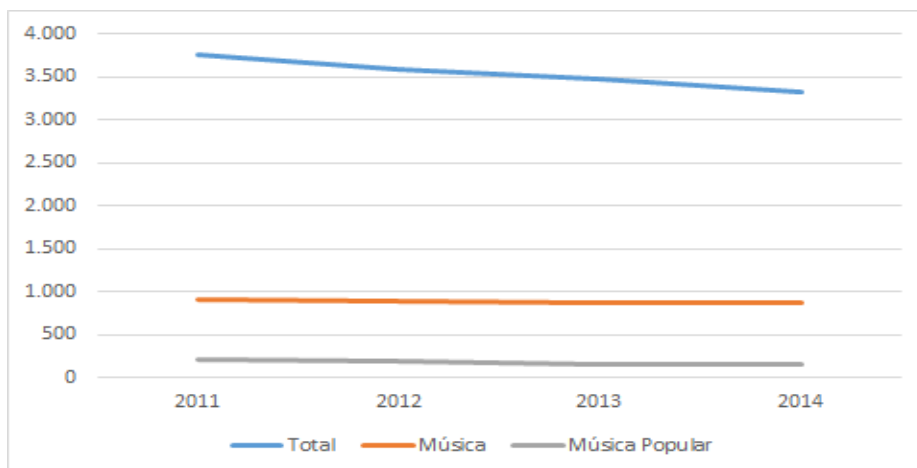
Ao longo do governo Dilma, a captação de recursos pela Lei Rouanet passou por uma pequena queda entre 2011 e 2013, voltando praticamente ao mesmo patamar em 2014. Ocorreu resultado parecido para a área da Música e para o segmento da Música Popular. O recurso captado no período para a área da Música representa 22,75% dos recursos totais, enquanto o recurso captado pelo segmento da Música Popular representa 21,28% do recurso pela área. Os gráficos a seguir¹⁴ mostram a evolução da captação da Lei Rouanet para todas as áreas, para a área da Música e para o segmento da Música Popular, entre os anos de 2011 e 2014, e a evolução do número de projetos com captação para as mesmas variáveis e períodos:

Gráfico 5 - Captação de Recursos da Lei Rouanet (valores com base no índice geral de preços do ano de 2014)



¹⁴ Dados retirados da plataforma online SalicNet.

Gráfico 6 - Projetos com captação na Lei Rouanet (valores com base no índice geral de preços do ano de 2014)



Traçado o panorama geral da política cultural brasileira, percebe-se que as leis de incentivo são uma questão central da discussão, tanto enquanto principal mecanismo de política pública quanto sendo uma forma de se pensar a política cultural. Da mesma forma, percebe-se que a política de incentivo envolve algumas tendências concentradoras de recursos, contra as quais foram feitas algumas reformas na Lei Rouanet, além da criação de novos mecanismos de política cultural, porém sem muitos resultados sobre tais tendências. Resta agora analisar os dados recolhidos na pesquisa, a fim de tentar compreender de que maneira a dinâmica concentradora da lei de incentivo se relaciona com características intrínsecas ao produto cultural (gênero e formato), para além das características intrínsecas ao projeto cultural (região, porcentagem de renúncia e visibilidade).

3. Análise de Dados

Os Gráficos 7 e 8, elaborados por dados adquiridos na plataforma online SalicNet, mostram como a concentração regional de projetos e de renúncia se deu para o segmento da Música Popular, entre os anos de 2005 e 2014:

Gráfico 7 – Evolução da captação de recursos por região, no segmento da Música Popular (valores com base no índice geral de preços de 2014)

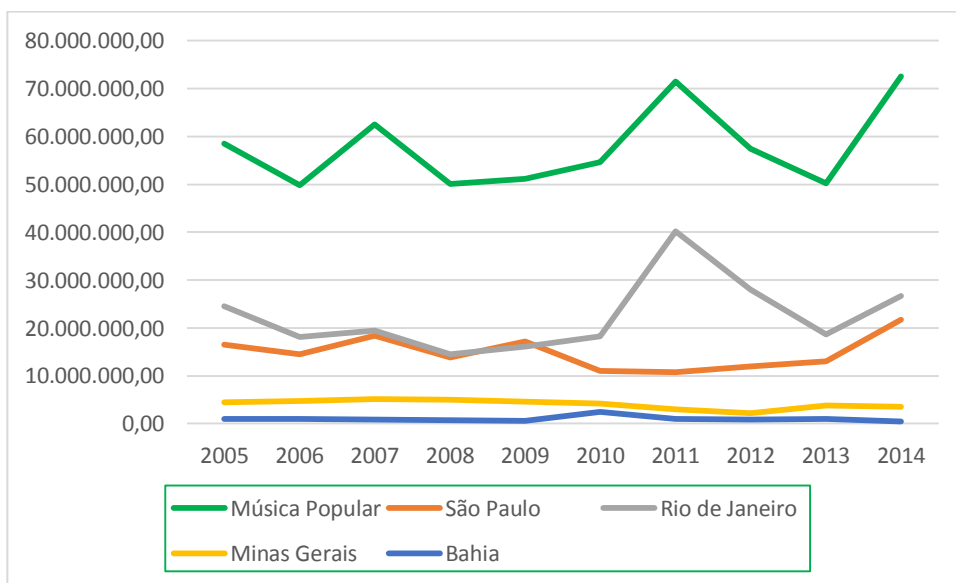
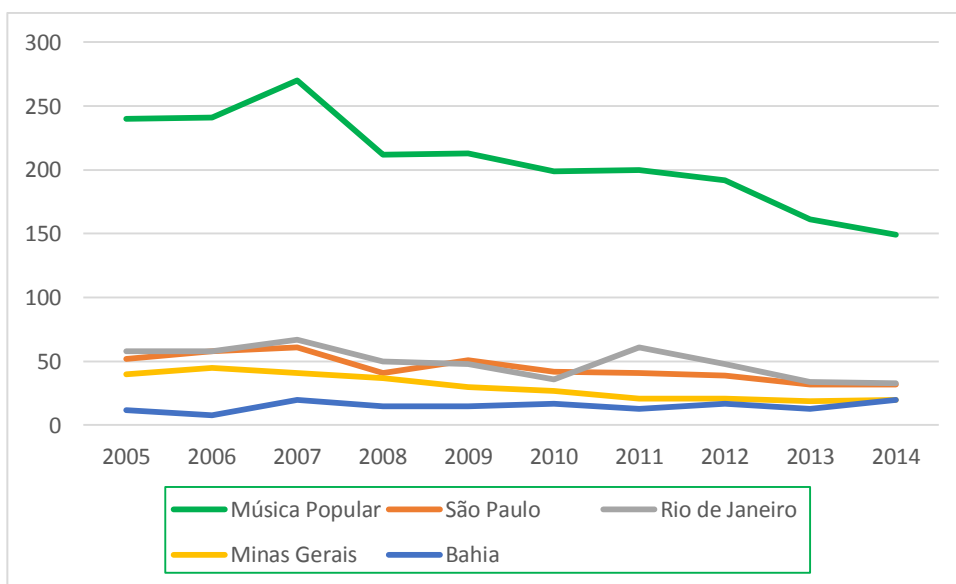
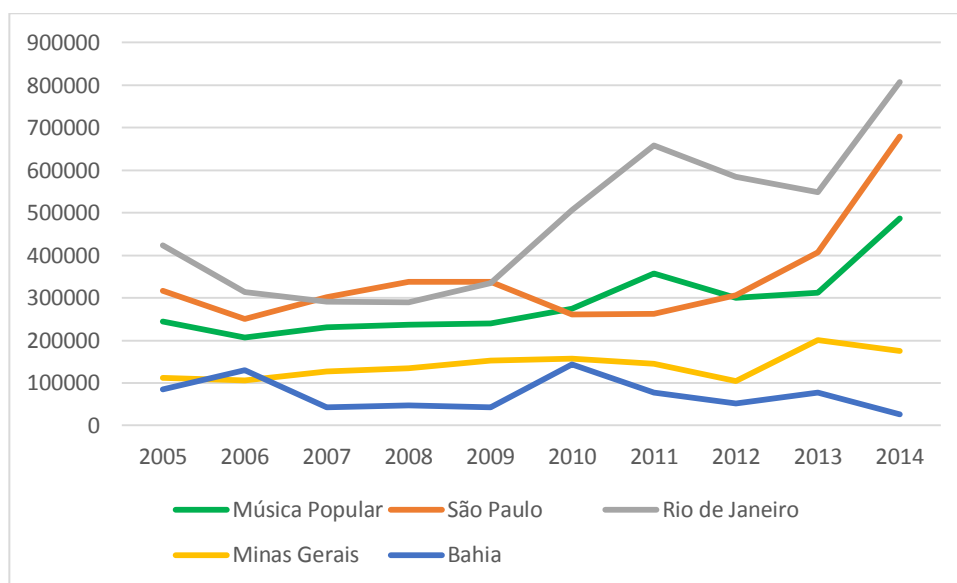


Gráfico 8 – Evolução do número de projetos apoiados por região, no segmento da Música Popular (valores com base no índice geral de preços de 2014).



Durante o período demarcado, a soma da captação dos quatro estados (São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Bahia) varia entre 65,65% e 79,41% (maior e menor valores anuais do período, respectivamente) do total captado por todos os estados, para o segmento de Música Popular. A soma dos projetos com apoio dos quatro estados varia entre 60,87% e 70,47% do total de projetos com apoio para o segmento, durante o mesmo período. O Gráfico 9¹⁵ mostra como a média de valor captado por projeto é alta nestes estados (principalmente no eixo Rio-São Paulo), o que denuncia a predominância de projetos de maior porte, em detrimento de projetos de menor porte que não conseguem captar recursos.

Gráfico 9 – Valor médio captado por projeto em cada ano, para o segmento da Música Popular (valores com base no índice geral de preços de 2014).



Essas tendências concentradoras das leis de incentivo não existem por si mesmas, isto é, estão relacionadas a um contexto de concentração de poder político e econômico, além de um contexto em que a indústria cultural influencia decisivamente a produção musical. Por isso, é possível que exista alguma relação entre a concentração de recursos (mais evidente quanto aos parâmetros já expostos) e características formais da música, o que se investiga mais adiante. No entanto, é preciso esclarecer algumas questões metodológicas antes de seguir.

¹⁵ Elaboração própria, a partir dos dados do SalicNet.

3.1 Metodologia

A maior parte dos dados apresentados neste estudo foi recolhida através do Sistema Nacional de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura (Salic). Em sua plataforma online¹⁶, é possível acessar os valores solicitados, aprovados e captados de todos os projetos com captação de recursos entre os anos de 2005 e 2014 (recorte de dez anos), todos estes aprovados em editais para a lei federal de incentivo à cultura e enquadrados no segmento “Música Popular”. Também estão disponíveis na plataforma uma breve síntese do projeto (escrita pelo(a) redator(a) do projeto) e uma breve síntese do parecer técnico a respeito do valor aprovado, além de alguns dados básicos, como a unidade federal do projeto e o enquadramento nos artigos 26 ou 18 da lei de incentivo à cultura.

Os gêneros musicais¹⁷ e outros dados relacionados especificamente ao artista ou ao projeto apresentado (como o nome de gravadoras), quando não estavam explícitos na própria plataforma online do Salic, foram adquiridos em páginas virtuais (Facebook, Soundcloud, site oficial, entrevistas em sites de notícia, etc) oficiais dos artistas ou das gravadoras e distribuidoras de seu produto cultural, com a exceção de entrevistas em vídeo, áudio ou transcrita, que foram acessadas em sites de notícia, por exemplo. Em caso de informação conflituosa, deu-se preferência às informações diretamente ligadas à imagem do(a) autor(a), uma vez que são reproduzidas em maior frequência do que aquelas fornecidas nas páginas das gravadoras e distribuidoras (são citadas para além das páginas indiretamente ligadas aos artistas, a exemplo de blogs e fanpages), além de se apresentarem, na maioria dos casos, de forma menos genérica e mais descritiva.

A partir dessas duas fontes gerais de dados, foi elaborado um conjunto de tabelas (uma para cada ano) com o nome, número de identificação, categoria musical, valores solicitados, aprovados e captados, Unidade da Federação e enquadramento nos artigos 26 ou 18 da lei de incentivo à cultura.

Paralelamente, foi elaborada uma tabela apenas com os projetos referentes à gravação em estúdio de um artista (solo) ou de um grupo não ocasional, isto é, que não tenha sido reunido única e exclusivamente para a gravação (tais critérios são importantes para que haja

¹⁶ <http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/Salicnet/Salicnet.php>

¹⁷ Não foram usados critérios de análise musical na classificação, mas sim de autotranscrição. Por isso, é preciso ter em mente um conceito amplo de “gênero musical”, em que se permita uma classificação menos rígida, do ponto de vista de elementos musicais, valorizando questões de imagem e opinião pública. De um modo geral, tratam-se de categorias musicais.

certa homogeneidade do recorte de projetos a serem analisados). Sendo assim, projetos referentes à gravação de CD's ao vivo ou de selecionados em festivais (uma canção por cada selecionado), por exemplo, não foram incluídos. Além dos dados recortados no primeiro conjunto de tabelas, foram adicionados os seguintes dados: classificação entre solo (um artista) e grupo (mais de um artista); tiragem de CD's proposta no projeto; número de álbuns (anteriores ao projeto) registrados em nome do artista/grupo; gravadora ou distribuidora do artista ou grupo; classificação como autoral ou não autoral e como inédito ou não inédito, por critério de maioria das faixas gravadas. Não foi possível preencher todos os dados sem exceção, por falta de informação disponível.

O primeiro conjunto de tabelas foi montado com o objetivo de observar se é possível identificar uma relação entre os gêneros musicais dos projetos e seu maior ou menor sucesso em captar recursos. A classificação das categorias não seguiu critérios de forma ou de estética da linguagem musical, mas sim um critério de “autodeclaração”, na medida em que se julgou tal critério mais decisivo para a compreensão da lógica do marketing cultural. Não obstante, a classificação foi auxiliada pela consulta do *Dicionário Houaiss ilustrado: música popular brasileira*, obra de Albin (2006).

A tabela com os projetos de gravação em estúdio foi montada por dois motivos. Primeiramente, pela percepção de que os dados disponíveis durante a pesquisa não seriam suficientes para a classificação de muitos dos projetos, enquanto os projetos específicos em que se propôs a gravação em estúdio forneciam a possibilidade de uma base de dados melhor definida. Além disso, por se constituir de um número muito inferior de projetos, possibilitou agregar novas informações (tais como contrato com gravadora e número de discos lançados). É válido ressaltar que o produto destes projetos representa um papel muito importante para a formação de novos compositores, já que consiste em registro físico e, na maioria das vezes, virtual de sua obra, facilitando o acesso e divulgando novos trabalhos.

É importante esclarecer algumas questões específicas do preenchimento das categorias musicais. Não existe uma regularidade nos projetos para tal questão, isto é, não existe uma exigência por algum tipo de autoclassificação. Portanto, muitos dos projetos não possuem informações que permitam alguma classificação; outros não se limitam a apenas um gênero musical; outros traçam algum perfil musical, mas não chegam a definir um gênero propriamente dito. Por isso elaborou-se três categorias *não-musicais*: *Indefinido*, *Vários* e *Outro*.

Indefinido foi a classificação dada aos projetos em que, além de não haver nenhuma descrição sobre as características artísticas (rítmicas, melódicas, harmônicas, poéticas, históricas, etc) do projeto, não havia determinação sobre qual grupo ou artista deveria realizar o projeto. Os projetos em que o número de artistas e/ou grupos envolvidos foi maior do que dez (sem que houvesse alguma informação explícita no projeto que permitisse outra classificação) também foram classificados como *Indefinido*.

Nos projetos em que o número de artistas e/ou grupos envolvidos foi menor ou igual a dez foram classificados de três formas: uma categoria específica, quando esta se mostrou predominante (ou pela própria descrição do projeto ou por uma questão quantitativa, isto é, quando representou mais da “metade” do projeto); duas categorias¹⁸, quando o projeto apresentou duas categorias musicais e não foi possível determinar a predominância de uma delas; e como *Vários*, quando o projeto deixa explícito 3 ou mais gêneros musicais que não possuem uma classificação genérica (por exemplo, a categoria “Música Tradicional”) evidente em sua descrição.

Aqueles projetos em que havia informação sobre os artistas envolvidos, mas sem que fosse possível uma classificação dentro dos termos e critérios determinados pela metodologia definida, foram classificados como *Outro*. Para ilustrar essa classificação, temos os autores que se declaram inclassificáveis, rejeitando até mesmo categorias como “experimentalismo” e “vanguarda”.

Como não existe um critério bem definido e unificado no processo de autoclassificação, a lista de categorias foi extensa, uma vez que abrangeu diferentes níveis de especificação. Dessa forma, mostrou-se necessário realizar uma etapa de ajuste, na qual agrupou-se as 126 categorias em 30. O objetivo não foi eliminar as diferenças de níveis de especificação, mas sim agrupar cuidadosamente aquelas categorias que apresentavam características comuns, a partir de critérios bem definidos e embasados nas obras de Albin (2006), Marcondes (1988) e Dourado (2004).

O primeiro passo foi separar as categorias referentes a gêneros específicos (por exemplo: samba, rock, choro, etc) com uma frequência absoluta maior do que 10. Em seguida, agregou-se a estes seus subgêneros (por exemplo: samba de roda, rock clássico, choro canção, etc). Com isso, obteve-se onze categorias: Samba, Rock, Rap/Hip Hop, Sertanejo, Axé Music, Bossa Nova, Choro, Jazz, Pop, Forró, Gospel e Marcha.

¹⁸ Nestes casos, os valores de frequência e de recursos foram divididos em dois, para evitar a superestimação de valores nas análises.

O segundo passo foi separar as categorias mais gerais, como música folclórica, música erudita e música regional. Depois, agruparam-se aqueles gêneros com frequência absoluta menor ou igual a 10 a essas categorias mais gerais. Por exemplo, música clássica e canto lírico foram agregados à música erudita. Assim, obtiveram-se seis categorias: Música Carnavalesca, MPB, Música Erudita, Música Regional/Folclórica, Música Latina e Black Music.

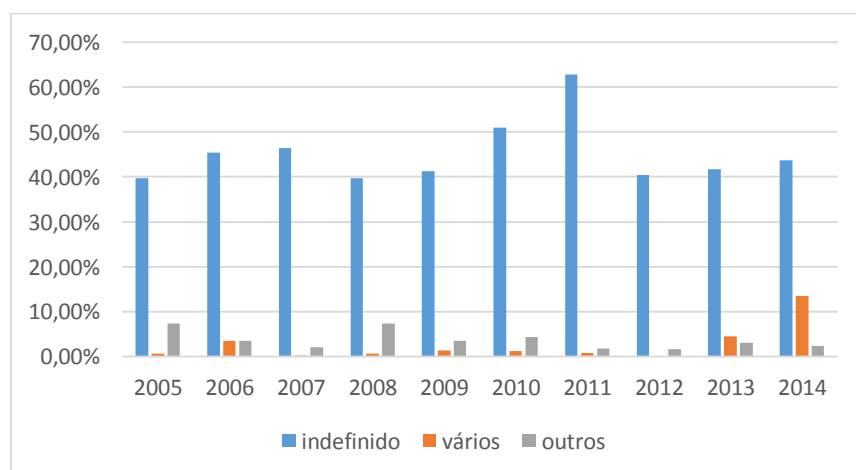
Aquelas categorias (por exemplo, Música Corporal) que não foram identificadas como um gênero musical reconhecido, ou sequer puderam ser agregadas nas categorias mais amplas, foram agregadas aos “outros”. Por último, ainda restaram oito categorias, além de “Outro”, “Vário” e “Indefinido”: Música Eletrônica, Poesia, Música Experimental, Mangubeat, Música Romântica, Música Country, Funk e Música Indígena.

O processo foi repetido para os projetos de gravações em estúdio, tendo como base as 29 categorias pré-determinadas. Em seguida, serão apresentados os resultados da pesquisa e a análise dos dados recolhidos.

3.2 Classificações não-musicais (Indefinidos, Outros e Vários)

Na descrição da metodologia utilizada no trabalho, foram identificadas três categorias não-musicais, relacionadas àqueles projetos cujas informações adquiridas foram insuficientes para uma classificação enquadrada nas demais categorias (musicais). Estas três categorias são: *Indefinido*, *Outro* e *Vários*. Entre estas, a que mais se destacou foi a categoria *Indefinido*. O gráfico 10 permite observar a porcentagem do valor total captado referente a cada uma destas três categorias, ao longo do período de 2005 a 2014:

Gráfico 10 – Porcentagem do valor total (do segmento Música Popular) captado pelas categorias *Indefinido*, *Outro* e *Vários*.



O fato de que a categoria mais ampla (no que diz respeito aos critérios de classificação) é aquela com maioria de projetos em todos os anos da análise, contemplando 456 dos 1.516 projetos do período (2005 a 2014), permite fazer um primeiro diagnóstico de que as características e aspectos musicais não são consideradas de maior importância na elaboração do projeto. Ou seja, as informações fornecidas no projeto privilegiam os quesitos considerados mais importantes nos processos seletivos aos quais o projeto se submete (os editais públicos e busca por recursos da renúncia fiscal), quesitos que seguem a lógica de gerenciamento da cultura enquanto um recurso, tendo em mente o conceito exposto por Yúdice (2004).

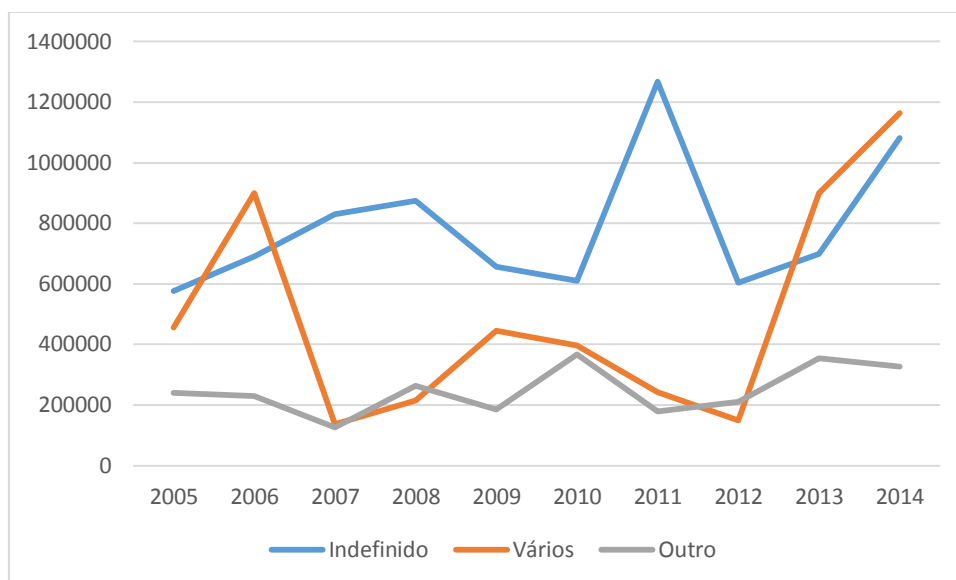
Em segundo lugar, a elevada média de valor captado por projeto na categoria *Indefinido* está relacionada ao fato de que os projetos de maior captação são aqueles cuja proposta envolve eventos de grande porte, com participação de vários artistas de renome. Dessa forma, os projetos de maior captação em cada ano do período analisado são todos *Indefinidos*, trazendo de forma prioritária em suas descrições informações a respeito do evento, como número de shows e cidades em que irá ocorrer. Características musicais se restringem à menção de “vários gêneros”, como se lê por exemplo nos projetos do Rock in Rio, os quais conseguiram captar os maiores valores em 2011 e em 2013 (dois projetos diferentes).

É incontornável mencionar o fato de que a maioria destes projetos que consegue captar uma grande quantidade de recursos está relacionada a artistas de sucesso recente. Além disso, não se pode camuflar a relação entre o sucesso musical e as características intrínsecas à música. Isto é, o sucesso não é um resultado aleatório alheio a interesses econômicos e aos processos históricos e culturais. Neste sentido, é possível associar artistas de sucesso aos gêneros de sucesso contemporâneos. Por outro lado, é difícil mensurar essa relação, na medida em que estes projetos consistem na apresentação de vários artistas, sendo metodologicamente inviável analisar as características musicais de todos, simultaneamente.

As outras duas categorias apresentaram resultados semelhantes, apesar de se associarem a tipos de projetos diferentes. A categoria *Vários* representa apenas 37 dos 1.516 projetos do período estudado. Estes projetos se assemelham àqueles classificados como *Indefinidos*, descritos acima, com a diferença de que neste caso os eventos são majoritariamente de médio porte, sendo possível perceber os gêneros musicais envolvidos (em alguns casos por estarem explícitos no projeto; em outros foi necessário buscar por

informações de cada um dos artistas mencionados no projeto). O gráfico 11 mostra a evolução da média de recursos captados por projeto para as três categorias não-musicais:

Gráfico 11 – Evolução da Média de recursos captados para as categorias *Indefinido*, *Outro* e *Vários* (2014=1):



Percebe-se que, apesar de superar o valor médio da categoria *Outro*, a categoria *Vários* é consideravelmente inferior à categoria *Indefinido*. Isto se deve ao fato de que os projetos com vultuosos valores captados se enquadram na descrição feita anteriormente. Dessa forma, mesmo uma categoria ampla como *Vários* não abrange os maiores projetos.

Entre as três categorias abordadas, *Outro* é aquela com a maior proporção de projetos enquadrados no Artigo 18. São apenas 111¹⁹ projetos no total, sendo 42 projetos enquadrados no Artigo 18, que permite 100% de renúncia do incentivo. A grande maioria destes projetos tem como proposta atividades de cunho educativo, de forma que a viabilidade e a “relevância social” dos projetos são normalmente mais abordadas do que características artísticas. Dessa forma, mesmo sem se dirigir especificamente a um gênero musical, tais projetos apresentam informações suficientes para não serem classificados como *Indefinidos*, na medida em que indicam o grupo envolvido nas atividades e descrevem o processo em geral. De maneira semelhante, os projetos enquadrados no artigo 26 trazem tais informações sobre o projeto, mas sem especificar um gênero musical.

¹⁹ No Apêndice, o número que consta na Tabela 7 é 110,5. Como foi explicado na seção *Metodologia*, os projetos que dividem duas categoria tiveram os dados parcelados, para que não houvesse uma superestimação dos dados.

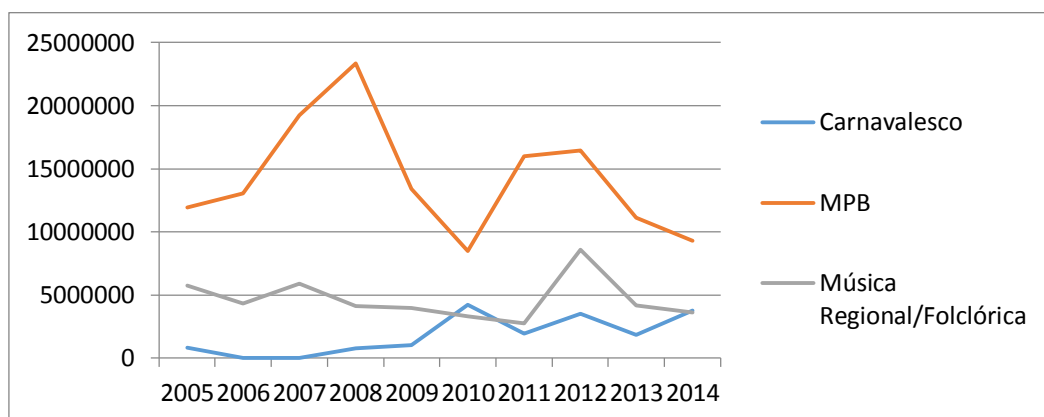
Estes projetos são relacionados normalmente à produção de um artista ou conjunto específico, como uma gravação em estúdio, lançamento de álbum ou produção de turnês. Apesar de alguns projetos conseguirem captar valores mais altos, pode-se observar no gráfico acima como a categoria *Outro* possui uma média captada por projeto menor do que a das outras duas categorias não-musicais.

3.3 Categorias musicais gerais

As categorias musicais gerais são aquelas que abrangem um conjunto relativamente diversificado de gêneros específicos, mas que apresentam alguma conexão de caráter cultural. Essas categorias são: *Carnavalesco*, *MPB*, *Música Regional/Folclórica*, *Música Latina* e *Black Music*²⁰. É importante frisar que caracterização dessas categorias enquanto *gerais* não segue critérios arbitrários ou critérios exclusivamente musicais (compreende-se que um método que levasse em conta apenas critérios musicológicos seria inviável, considerando o escopo e as limitações da pesquisa). Dessa forma, tal caracterização segue critérios metodológicos, isto é, o processo de construção da base de dados, como descrito anteriormente.

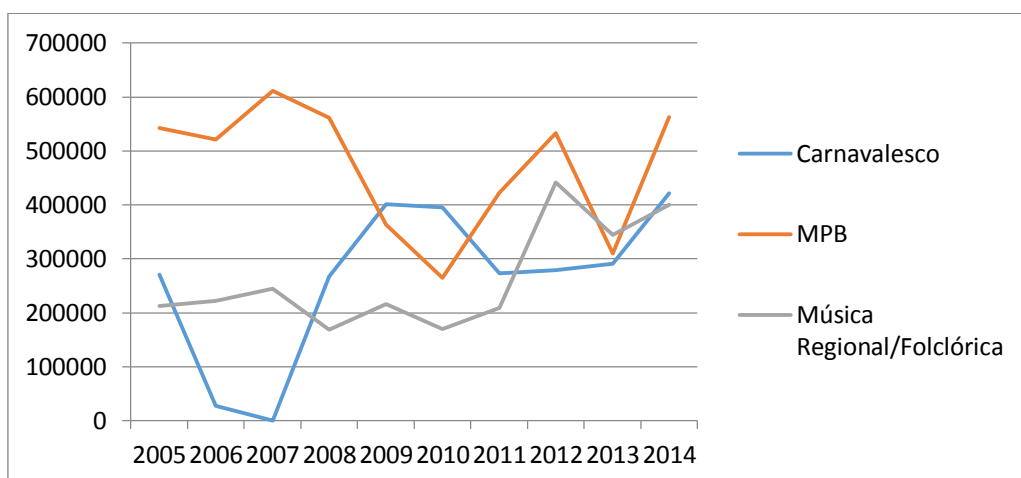
A categoria de maior destaque no grupo é a *MPB*, no que diz respeito ao número de projetos apoiados e ao valor captado. Os gráficos 12 e 13 mostram essa concentração que se dá na MPB:

Gráfico 12 – Evolução da captação de recursos das categorias *Carnavalesco*, *MPB* e *Música Regional/Folclórica* (base: 2014=1)



²⁰ A categoria *Música Latina* apresentou apenas quatro projetos e por isso será analisada separadamente; a categoria *Black Music* apresentou apenas 12 projetos e também será analisada no final da sessão.

Gráfico 13 – Média de captação por projeto das categorias *Carnavalesco*, *MPB* e *Música Regional/Folclórica* (base 2014=1)



Entre as três categorias gerais, a *MPB* é aquela que mais se aproxima da abrangência das categorias caracterizadas como *não-musicais*. A Música Popular Brasileira, enquanto gênero que carrega o símbolo da miscigenação em sua formação (SANTOS e ABONIZIO, 2010), permite que seu conceito seja apropriado de formas diversas, sem que estejam muito claros critérios concretos em sua classificação. Dessa maneira, notou-se durante a construção da base de dados a grande heterogeneidade do grupo. Por outro lado, alguns artistas que talvez se identifiquem melhor com a questão da mistura de diferentes influências e raízes musicais foram classificados como *Outros*, na medida em que costuma-se considerar a MPB como uma categoria gasta. Muitos destes artistas são associados à chamada nova MPB, como Alice Caymmi, 5 a seco, Tulipa Ruiz, Marcelo Geneci e outros. Apesar disso, em poucos casos estes artistas se auto classificaram dentro dessa recente categoria.

A despeito da grande abrangência que o gênero denominado MPB carrega, não se pode deixar de notar que os projetos classificados como tal praticamente não abordaram a questão da “miscigenação” ou da “inventividade” musical. Neste sentido, a auto classificação aconteceu majoritariamente em três casos: artistas do século passado, em geral consagrados (Milton Nascimento, Maria Bethânia, Gilberto Gil, etc); projetos que buscam construir a imagem de versatilidade ao agrado de diferente “gostos” musicais; e artistas que se apropriam da classificação, como forma de se apropriar do status de “boa música” ou “música de qualidade”, termos que aparecem com frequência nas sínteses dos projetos que se intitulam como MPB.

Apesar disso, percebe-se que uma parte considerável da música contemporânea que se convencionou chamar MPB, está fortemente relacionada às influências da música pop estrangeira. Temos como exemplo, este trecho do projeto de número 057478, *MPBC - Música popular brasileira contemporânea* (sic): “O projeto tem por objetivo realizar quatro shows de MPBC - Música Popular Brasileira Contemporânea (sic), que mostrará como a música brasileira dialoga com as novas tendências do pop planetário e se impõe graças à sua original equação de ritmo, harmonia e melodia”. A menção frequente ao diálogo com o pop internacional, e a ausência de diálogo com as raízes musicais brasileiras (que se tornaram um nicho isolado e relativamente fechado) depõe contra a suposta imposição da *equação original* da MPB.

Os principais projetos responsáveis pelo considerável montante de recursos captados pela categoria *MBP* e pela alta média de recursos captados por projeto são as turnês de artistas consagrados e os grandes eventos. Temos como exemplos os projetos (valores com base no Índice Geral de Preços de 2014) *Milton Nascimento e convidados Brasil & França 2005* (2005), que captou R\$2.145.472,83; *Mônica Salmaso e Pau Brasil - Turnê Nacional* (2008), que captou R\$2.018.772,08 *LENINE – TURNÊ 2010* (2010), que captou R\$1.499.805,60; além das várias edições do evento *MPB Petrobras*, que captou R\$3.587.987,09 em 2007, R\$5.322.044,11 em 2008; entre outros eventos como *Eu Faço Cultura – MPB* e o *Teatro Rival BR*.

A categoria *Música Regional/Folclórica* também é uma categoria muito abrangente, na medida em que englobou diversos segmentos da música tradicional e folclórica, com destaque para as regiões do Rio Grande do Sul e de Minas Gerais. Por isso, o número total de projetos dessa categoria é relativamente alto, representando 165 projetos (a título de comparação, são 269 projetos da categoria *MPB*).

É importante ressaltar que, com a exceção das categorias *não-musicais* e ao lado da categoria *Música Erudita*, essa foi a categoria com maior presença de projetos enquadrados no Artigo 18. Os gêneros englobados por essa categoria não proporcionam tanta visibilidade, o que se reflete em poucos projetos com captação de recursos no mesmo patamar dos projetos de *MPB* citados acima, por exemplo. No entanto, a proporção entre os valores captados e aprovados gira em torno de 50%, o que pode ser explicado pelo fato de que os projetos enquadrados no Artigo 18 têm um bom desempenho nessa relação, uma vez que proporcionam a renúncia total dos recursos de incentivo.

A categoria *Carnavalesco* apresentou apenas 48 projetos para todo o período. Apesar de ser uma categoria muito menos abrangente do que a anteriormente abordada, ao dos anos 2010, captou uma quantidade bem próxima de recursos. Em 2010, captou pouco mais de 4 milhões de reais, enquanto a captação dos projetos de *Música Regional/Folclórica* foi de pouco mais de 3 milhões de reais (valores com base no Índice Geral de Preços de 2014). Além disso, a média de recursos captados por projeto manteve-se alta para o mesmo período, chegando a superar os projetos de *MPB* em 2009 e em 2010.

É importante notar que os projetos englobados por essa última categoria geral não contemplam todos os gêneros musicais que estão associados a essa festa. Por exemplo, *Samba* e *Frevo* apresentaram números suficientemente relevantes para serem analisados separadamente, dentro dos critérios estabelecidos na metodologia da pesquisa. Por isso, a maior parte dos projetos classificados como *Carnavalescos* representa projetos relacionados a eventos festivos, principalmente blocos de carnavais e trios elétricos, atividades muito atrativas para os incentivadores, mas que apresentam uma sazonalidade específica.

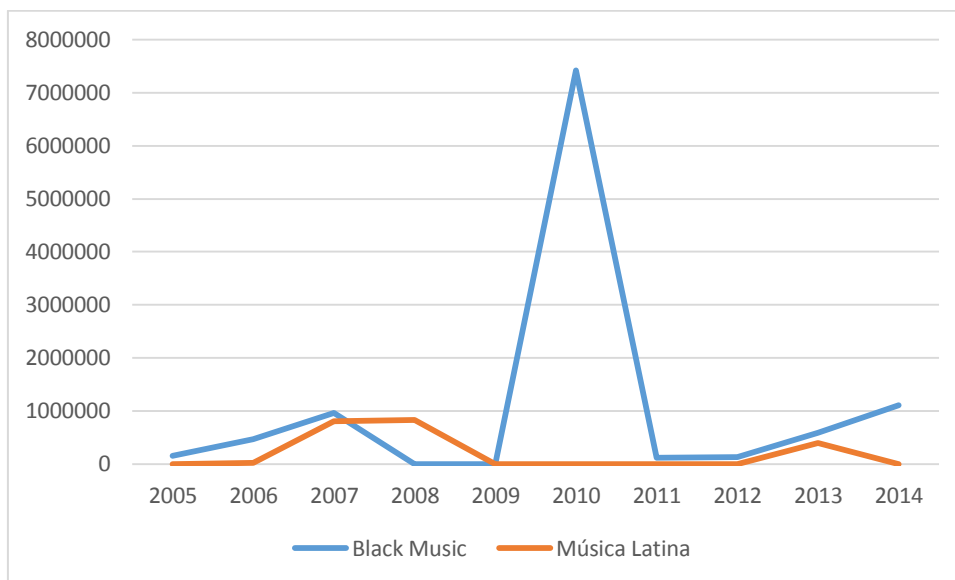
A categoria *Música Latina* representa apenas quatro projetos. Apenas um deles apresentou um valor captado menos expressivo, de R\$24.079,21 (valor com base no Índice Geral de Preços de 2014), que representa cerca de 40% do valor solicitado. Este projeto, denominado *Em Portuñol*, consiste na gravação de um CD do artista Cau Bones, que tem como principais influências um “denominador comum” entre as diversas vertentes da música que se formou na América Latina.

Os projetos *Festival Internacional Tango Brasil* e *Arte de Cuba, sua música* têm como proposta a realização de eventos acessíveis (ingressos gratuitos ou de baixo preço) com a participação de vários artistas nacionais e internacionais. O primeiro captou R\$395.700,00, em 2013, e o segundo captou R\$804.912,04, em 2007 (valores com base no Índice Geral de Preços de 2014). O projeto *Maria Bethânia e Omara Portuondo*, de 2008, consiste na gravação de um disco em parceria das duas cantoras de sucesso, cujo repertório se divide em canções consagradas brasileiras e cubanas. Este projeto captou R\$830.028,51.

Por último, a categoria *Black Music* apresentou 12 projetos. Esta categoria engloba os projetos referentes a gêneros de matriz africana, principalmente ligados à cultura norte-americana, como blues e soul. Destaca-se o projeto de 2010 denominado *Concertos Instrumentais*, o único dentre os 12 projetos enquadrado no Artigo 18, sendo o que obteve a maior captação entre os projetos da categoria, no valor de R\$7.425.062,86 (valor com base no Índice Geral de Preços de 2014). O alto nível médio de recursos no período é notável, sendo

R\$913.247,74 por projeto da categoria. O gráfico a seguir mostra evolução da captação de recursos para as categorias *Música Latina* e *Black Music*:

Gráfico 14 – Evolução da captação de recursos das categorias *Música Latina* e *Black Music* (valores com base no Índice Geral de Preços de 2014).



3.4 Categorias musicais específicas

Todos os projetos que não foram classificados nas categorias até aqui aprofundadas, podem ser classificados em gêneros musicais específicos. Em primeiro lugar, deve-se ressaltar que algumas categorias não podem ser consideradas dentro do campo da música popular, apesar de constarem na lista de projetos do segmento da Música Popular, disponibilizada no SalicNet. Tais categorias são: Música Erudita e Poesia. Além destas, a categoria Música Experimental poderia ficar fora do campo da música popular, dependendo da conceituação de experimentalismo.

Dito isto, é interessante começar a análise pelos gêneros que mais se destacam em relação ao número de projetos e aos valores captados: o *Samba*, o *Rock* e o *Pop*. Os 15 e 16 mostram a evolução do número de projetos com captação de recursos e da média de recursos captados por projeto dessas três categorias:

Gráfico 15 – Evolução do número de projetos apoiados por categoria (*Samba, Rock e Pop*) - valores com base no Índice Geral de Preços de 2014.

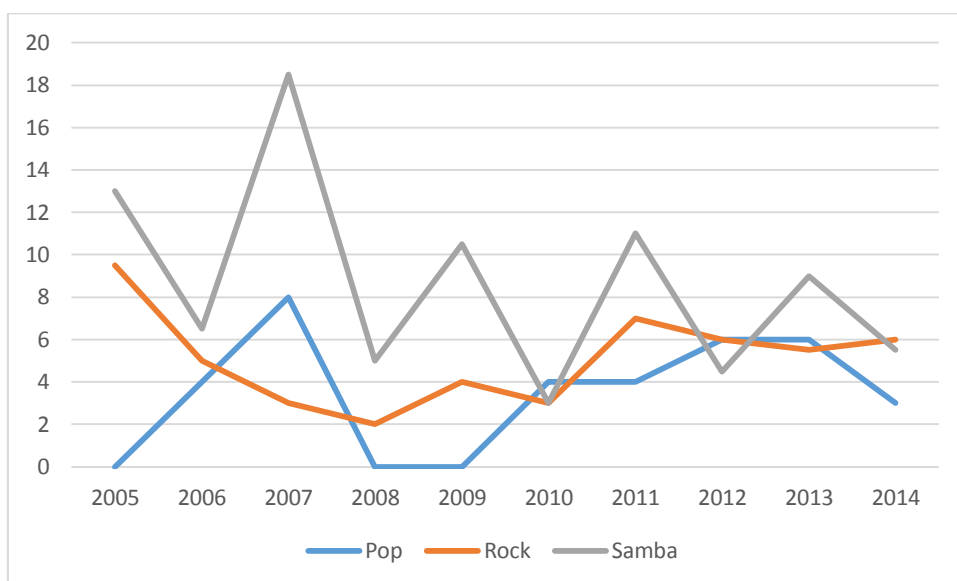
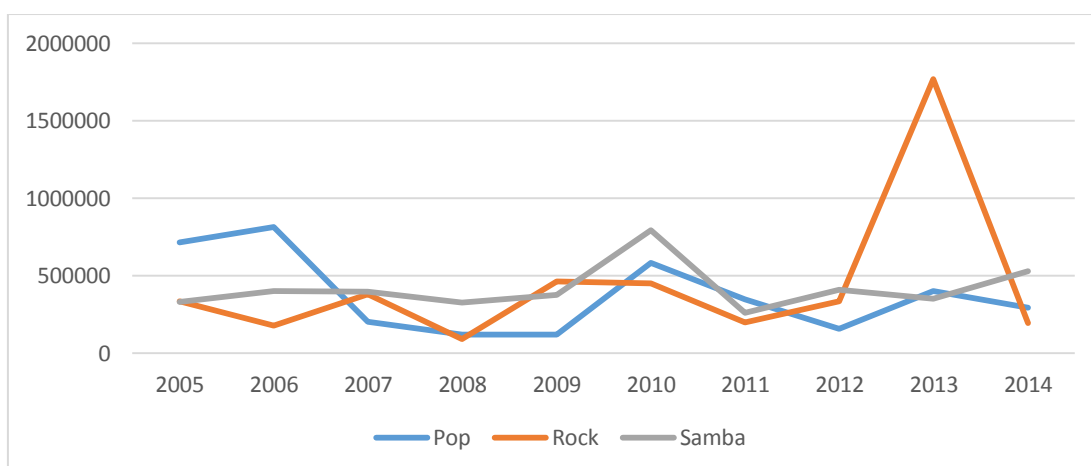


Gráfico 16 – Evolução da média de recursos por projeto apoiado nas categorias *Samba, o Rock e o Pop* (valores com base no Índice Geral de Preços de 2014).



O *Samba* é a categoria de maior número de projetos com apoio, dentre as três principais categorias musicais específicas. São 89 projetos com captação de recursos no período, de forma que o *Samba* é também a categoria com maior valor captado. O *samba* é um gênero com várias vertentes, como o partido alto e o *samba exaltação*, em que os “formatos” dos projetos são consideravelmente variados, sendo difícil determinar um tipo predominante. Ainda assim, é um gênero com uma forte identidade na cultura brasileira e também pode

oferecer um apelo comercial. Deve-se mencionar o fato de que a grande maioria dos projetos de *Samba* é do Rio de Janeiro (unidade federativa). Além disso, sua relação entre valores apoiados e valores aprovados foi maior do que a metade em quase todos os anos do período, com a exceção dos anos de 2012 e de 2013.

O *Pop* e o *Rock* são categorias com trajetórias de captação parecidas, além de se assemelharem por serem gêneros de origem estrangeira de certo apelo comercial. Ambas são categorias que englobam alguns “subgêneros”, como pop rock e rock progressivo. A principal diferença se dá no âmbito do formato dos projetos; apesar de tanto o *Pop* quanto o *Rock* apresentarem vários projetos de gravação de CD, o *Pop* está mais ligado a grandes eventos (inclusive aqueles que, por motivos metodológicos, tiveram que ser classificados como *Indefinidos*); enquanto o *Rock* está ligado a festivais.

As demais categorias apresentaram frequência (o que dificulta uma análise consistente) e montantes de recursos bem menos expressivos. No entanto, é interessante fazer algumas observações sobre a categoria *Sertanejo*, que engloba o sertanejo universitário, um estilo ou “subgênero” em ascensão nas últimas décadas e que consta em peso em todas as listas das “mais tocadas” das rádios brasileiras. Apesar de seu apelo mercadológico, apresentou um número pequeno de projetos, além de uma média de recursos por projeto inferior à maioria das demais categorias.

Acredita-se que estes resultados são apenas uma aparente incoerência em relação à lógica do marketing cultural que comanda a dinâmica das leis de incentivo. É provável que o “baixo desempenho” da categoria esteja relacionado a dois fatos: em primeiro lugar, o sertanejo universitário é um estilo recente, que ao contrário da MPB e do samba (entre outros) não apresenta uma grande quantidade de artistas consagrados e com mais de uma década de sucessos, pelo contrário, seus sucessos parecem ser muito mais passageiros; em segundo lugar, os grandes eventos nos quais os sucessos do sertanejo tocam foram englobados pelas categorias *Música Regional/Folclórica* e *Indefinido*, de forma que muitos dos projetos de *Sertanejo* representam gravações de CD’s e turnês artistas relativamente desconhecidos. Entre os dez projetos da categoria que têm como proposta a gravação de disco (oito com valores captados de apenas cinco dígitos), três representam a produção do terceiro disco dos artistas, um do segundo e um do primeiro, sendo que não foi possível sequer identificar os outros cinco.

3.5 Gravação de discos

Durante o período de 2005 a 2014, 1.516 projetos do segmento de Música Popular conseguiram captar recursos através do mecanismo de incentivo à cultura conhecido como Lei Rouanet. Entre estes 1.516 projetos, apenas 210 se referem à gravação em estúdio de áudio para a produção de um disco, gravado por um conjunto de músicos que constituem de alguma forma um grupo coeso. Sendo assim, não estão incluídos, por exemplo, discos com três músicas dos três primeiros colocados de um festival, ou DVD's de música ao vivo.

É difícil precisar o montante captado por esses projetos, uma vez que muitos deles captaram ao longo de mais de um ano, sem que fique claro quanto se captou em cada período. Não obstante, ajustando o valor total em relação ao ano de 2014, como se toda a captação estivesse em valores de 2014, obtemos apenas R\$23.115.183,18, enquanto as categorias *Indefinido* e *MPB* captaram respectivamente um pouco mais de 20 milhões e 10 milhões de reais em 2005, sem o ajuste dos valores. É importante lembrar que apenas dois projetos de gravação de disco foram classificados como *Indefinidos*, enquanto 76, mais de um terço dos projetos, como *MPB*.

Entre os 210 projetos, 56 são projetos de gravação do primeiro disco do autor ou grupo, 35 de gravação do segundo disco e 28 de gravação do terceiro disco. Dos 91 projetos restantes, não se pode determinar a posição ordinária de 49. A captação dos projetos de primeiro disco corresponde a 20,34% da captação total; de segundo disco corresponde a 20,41%; e de terceiro disco a 15,34%. Portanto, projetos dedicados à gravação até do segundo disco, não contemplam nem a metade dos projetos apoiados e dos recursos de incentivo, o que aponta para a visibilidade do projeto como um critério mais importante do incentivo a novos artistas (mesmo que este seja um critério “econômico”, o incentivo a novos artistas, em última instância, é uma forma de incentivo à inventividade artística, na medida em que rompe com um critério puramente mercadológico).

Novamente em relação ao total de projetos em questão, 124 são dedicados à gravação de músicas autorais dos artistas, 58 de músicas não autorais e 28 não foram classificados. Os projetos de música autoral captaram a maior parte dos recursos, representando aproximadamente 63,19% do total; os projetos não autorais representam 27,09%; e aqueles sem classificação representam 9,72%.

Foram 107 projetos dedicados majoritariamente à gravação de músicas inéditas; 60 dedicados à gravação de versões e regravações; e 43 que não puderam ser classificados. Os

projetos dedicados à gravação de músicas inéditas concentraram aproximadamente 58,81% do valor captado, enquanto os projetos de gravação de versões e regravações e os projetos não classificados captaram, respectivamente, 27,62% e 13,55% desse valor. Os índices altos dos projetos dedicados à gravação de músicas inéditas são positivos, na medida em que mostram que música “nova” é incentivada. Por outro lado, não rompem uma ruptura com a lógica de mercado dominante na política cultural, uma vez que o fato de uma música ser inédita não pode ser considerado um critério artístico.

Vale ressaltar que os 15 (7,10% do número total de projetos) projetos de maior captação concentram cerca de 18,24% da captação de recursos. Destes, apenas quatro são da produção do segundo disco do artista ou do grupo (os demais são terceiros ou mais); 12 são de produção autoral e inédita; 13 possuem contrato com gravadora; cinco são de *MPB*, dois (cada um) são de *Rock*, *Pop*, *Samba* e *Outros*, e um é de *Manguebeat*.

As únicas categorias com 10 ou mais projetos apoiados são (na ordem decrescente de frequência): *MPB*, *Música Regional/Folclórica*, *Outro*, *Pop*, *Rock*, *Samba* e *Sertanejo*. Entre estes projetos, considerando-se apenas aqueles classificados em categorias musicais específicas (*Pop*, *Rock*, *Samba* e *Sertanejo*), estão concentrados 61 projetos e aproximadamente 45,38% dos recursos captados.

Em relação à análise de todos os projetos do segmento da Música Popular, chama a atenção o fato de que a média de recursos por projeto é bem semelhante à média dos projetos da amostra analisada separadamente. Não obstante, os projetos com captações vultuosas ou muito pequenas aparecem minimamente nessa mostra, sobretudo se comparados ao total do segmento. A concentração regional nos estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia e Minas permanece, com exceção do estado da Bahia, de forma que RJ, SP e MG representam, respectivamente, 41, 44 e 46 dos projetos da mostra, compondo um total de 131 projetos. Isso significa que 62,38% dos projetos apoiados estão concentrados em três estados.

4. Conclusão

A política cultural contemporânea do país, como vimos, pode se enquadrar no que Coelho (2004) chama de liberalismo cultural, cuja principal motivação é a das demandas sociais e o principal paradigma legitimador é o do bem-estar social. Desta forma, a política cultural brasileira contempla o fenômeno descrito por Yúdice (2004) da gestão da cultura enquanto um recurso, seguindo as regras de otimização, escassez, custo de oportunidade, etc.

Apesar disso, diferentemente de outros países de tradição liberal na política cultural, a legislação brasileira parece favorecer demasiadamente o investimento de pessoas jurídicas com isenções fiscais que carecem de um planejamento e um acompanhamento especializado (CAVALCANTI, 2006). Assim, a política cultural parece se determinar muito mais pelos interesses relacionados à perpetuação das tristes tradições analisadas por Rubim (2007) do que por argumentos econômicos de geração de emprego e dinamização da economia.

Dessa forma, a política cultural contemporânea abraçou a perspectiva essencialista da cultura, que percebe a produção cultural enquanto processo espontâneo, e, portanto, avesso à intervenção. No entanto, como foi dito no começo do segundo capítulo, os modos descritos por Coelho e também pelos demais autores não são necessariamente excludentes. A tradição conservacionista descrita por Micceli (1984) permanece no discurso e prática do governo; o FNC e o artigo 18 representam bem essa postura de assumir o ônus dos setores “indefesos”, ligados muitas vezes a uma política patrimonialista. No entanto, assume-se o ônus sem romper com as tradições do autoritarismo e da ausência descritas por Rubim. O FNC, por exemplo, não promove meios de participação democrática nem de transparência das decisões do órgão, de acordo com Sarkov (2005).

Retomando a *Introdução* deste trabalho, a análise dos dados permite perceber como os fatores de concentração de recursos tipicamente econômicos e ligados a questões culturais se relacionam claramente, justamente por estarem envolvidos numa mesma dinâmica de financiamento que conjuga interesses de mercado. Dessa maneira, não é surpreendente que as categorias que concentram maior montante de recursos estejam paralelamente concentradas nos espaços centrais, do ponto de vista dos

interesses políticos e econômicos, assim como em produções de maior visibilidade e mais interessantes à lógica do marketing cultural.

Não obstante, a análise dos dados não permite delinear essa relação, assim como não permite investigar seu conteúdo. A construção dos dados é uma forma de se organizar informações empíricas que permitam vislumbrar a materialidade do fenômeno estudado. Neste sentido, as limitações metodológicas da base de dados construída devem ser reconhecidas, na medida em que não é capaz de agregar as várias relações que envolvem economia e cultura dentro da dimensão das políticas culturais, que vão além das informações contidas nos dados sistematizados.

Por outro lado, essas limitações são também um sintoma da disponibilidade das informações sobre política cultural, isto é, não existe a preocupação em se estabelecer critérios de avaliação que denunciem a perspectiva contemporânea dominante de cultura enquanto um recurso, seja para fins econômicos, sociais ou políticos. Além disso, é preciso avaliar o acesso à informação já existente, uma vez que não há disponibilidade de questões metodológicas na construção dos dados disponíveis pelo SalicNet, não divulgação de critérios e processos avaliativos, e não há acesso amplo a informações mais detalhadas da grande maioria dos projetos.

Portanto, a frequência de projetos classificados em categorias generalistas é de certa forma incontornável. Por isso, parece mais interessante analisar os projetos separando os tipos de atividade, como é o caso da análise da amostra de projetos dedicados à gravação de discos em estúdios, apresentada nesta pesquisa. A primeira conclusão mais evidente que surge dela é a de que modo de política cultural patrimonialista se sobrepõe ao modo de política cultural criacionista, como foram definidos por Coelho (2004, p.295), em conjunto com a já apontada manutenção da tradição conservacionista. Tais conclusões se evidenciam na medida em que o número de projetos com incentivo que se enquadram na amostra e o recurso captado por estes é preocupantemente pequeno, enquanto a principal intervenção realizada na dinâmica das leis de incentivo se dá no sentido de aumentar a possibilidade de renúncia de projetos de cunho patrimonialista, assumindo o ônus do financiamento sem atuar de forma contundente sobre a lógica de funcionamento deste.

Em segundo lugar, as grandes diferenças entre os projetos de gravação de disco e os projetos de realização de eventos (em sua maioria festivos e comemorativos;

raramente de divulgação) indica um imediatismo da política cultural. Neste sentido, os incentivos favorecem projetos de maior visibilidade e de alcance de menor período, na medida que o impacto destes é muito mais relevante para a estratégia de marketing cultural das empresas.

Por último, é interessante observar como os “tipos” de projeto (festas tradicionais, festivais, megaeventos, etc), as regiões e as categorias se relacionam, formando alguns “nichos de mercado”. Por exemplo, a maioria dos projetos do estado do Rio Grande do Sul de concentra na realização festas tradicionais, classificados na categoria da *Música Regional/Folclórica*. O *Samba*, por outro lado, está claramente concentrado nos projeto do Rio de Janeiro. Estas relações devem fazer parte das discussões gerais sobre política cultural, uma vez que estão no cerne da relação entre economia e cultura. Como agravante, ou talvez como vetor da concepção essencialista da cultura, as leis de incentivo enquanto principal mecanismo de política cultural obstruem uma política cultural sensível às interações e possibilidades entre as esferas econômicas e culturais da política cultural.

É interessante encerrar o trabalho com a proposição de uma gestação (ao invés de gestão) da cultura, nos termos de (ALBUQUERQUE, 2007). Neste sentido, deslocar as principais decisões da política cultural para o Estado, apesar de ser um passo importante para a reconfiguração do papel do estado, enquanto agente cultural e agente de política pública, não basta para romper com as tristes tradições e com a lógica gestora da cultura. Neste sentido, é urgente ampliar a participação da população enquanto agente cultural, tanto nos processos decisórios quanto na aproximação efetiva, efetivando a relação entre o povo e sua cultura, para além das palavras escritas nos documentos programáticos da pasta de cultura.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR., D. M. **Gestão ou Gestação Pública da Cultura: algumas reflexões sobre o papel do Estado na produção cultural contemporânea.** In: RUBIM, A. A. C. & BARBALHO, A. (orgs). Políticas Culturais no Brasil. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 61-86.

BAUMOL, William J., BOWEN, William G. **Performing arts - the economic dilemma: a study of problems common to theater, opera, music and dance.** New York: Twentieth Century Fund, 1966.

BENHAMOU, Françoise. **A economia da Cultura.** Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007. 194p.

CALABRE, Lia. **Política cultural no Brasil: um histórico.** In: CALABRE, Lia (org.) Políticas culturais: diálogo indispensável. Rio de Janeiro, Edições Casa de Rui Barbosa, 2005, p.9-21.

CALABRE, Lia. **Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas.** In: RUBIM, Antonio, BARBALHO, Alexandre (org.) Políticas culturais no Brasil. Salvador : EDUFBA, 2007. P.87-109

CAVALCANTI, Gabriel . **Análise econômica das políticas de incentivo à cultura no Brasil.** Dissertação, 2006. p.65

CESNIK, Fábio de Sá. **Guia do Incentivo à Cultura.** São Paulo: Monole, 2007. 400p.

COHN, Gabriel . **A concepção oficial da política cultural nos anos 70.** In: MICELLI, Sergio (org.). Estado e cultura no Brasil. São Paulo: Difel. 1984. p.86 -97.

CHAUI, Marilena (1983). **O nacional e o popular na cultura brasileira. Seminários.** São Paulo: Brasiliense. 106 p.

COELHO, José Teixeira. **O que é Ação cultural.** São Paulo, Brasiliense, 1989. 95p

COELHO, José Teixeira, **Dicionário Crítico de Política Cultural**. São Paulo: FAPESP/Iluminuras, 3a. Ed., 2004. 383p.

FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO. **Diagnóstico dos investimentos em cultura no Brasil**. Belo Horizonte, 1998. 3v.

MARCONDES, Marcos Antônio. (Ed.). **Enciclopédia da música Brasileira - erudita, folclórica e popular**. 3. ed. São Paulo: Arte Editora/Itaú Cultural/Publifolha, 1998

MICELLI, Sergio. **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: Difel. 1984. 240p. Teoria e Prática da política cultural oficial no Brasil. p. 97-111.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Cultura é um bom negócio**. Brasília, MINC, 1995.

REIS, Ana Carla Fonseca. **Marketing cultural e financiamento da cultura; teoria e prática em um estudo internacional comparado**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2003. 313p.

REIS, Ana Carla Fonseca. **Economia da cultura e desenvolvimento sustentável: o caleidoscópio da cultura**. Barueri SP: Manole, 2007.354p

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios**. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas Rubim e BARBALHO, Alexandre. Políticas Culturais no Brasil. Salvador, EDUFBA, 2007a. P.11-36.

SARKOVAS, Yacoff, artigo: **O incentivo fiscal à cultura no Brasil**, Fórum Virtual de Teatro Brasileiro, Fevereiro 2005.

SILVA, Frederico A. Barbosa da; MIDDLEJ, Suylan; IPEA. **Políticas públicas culturais: a voz dos gestores**. Brasília: IPEA, 2011. 221 p.

TOLEDO, Caio Navarro de. **ISEB: fábrica de ideologias**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1978. 194 p. (Ensaio ; 28)

THORSBY, David. **Economics and culture**. Cambridge (UK) Cambridge University Press, 2001. 223p.

YUDICE, George. **The privatization of culture**. Social Text, nº.59, 1999. p.17-35.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. 615p.