

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

**SHIRLEY CRISTINA GONÇALVES LOPES**

**O TRABALHO IMATERIAL DO MÚSICO ERUDITO:  
As Relações de Trabalho e as Políticas Públicas de  
Incentivo à Cultura**

UBERLÂNDIA, MG  
2022

**SHIRLEY CRISTINA GONÇALVES LOPES**

**O TRABALHO IMATERIAL DO MÚSICO ERUDITO:  
As Relações de Trabalho e as Políticas Públicas de  
Incentivo à Cultura**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Faculdade de Educação, da Universidade Federal de Uberlândia, sob a orientação do Prof. Dr. Carlos Alberto Lucena.

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: Trabalho, Sociedade e Educação.

UBERLÂNDIA, MG  
2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

L864t      Lopes, Shirley Cristina Gonçalves, 1982-  
2022      O trabalho imaterial do músico erudito [recurso eletrônico]: as  
relações de trabalho e as políticas públicas de incentivo à cultura /  
Shirley Cristina Gonçalves Lopes. - 2022.

Orientador: Carlos Alberto Lucena.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa  
de Pós-Graduação em Educação.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2022.5352>

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. Educação. I. Lucena, Carlos Alberto, 1964-, (Orient.). II.  
Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em  
Educação. III. Título.

CDU: 37

---



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**  
 Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Educação  
 Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 156 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902  
 Telefone: (34) 3239-4212 - www.ppged.faced.ufu.br - ppged@faced.ufu.br



### ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Educação				
Defesa de:	Tese de Doutorado Acadêmico, 37/2022/341, PPGED				
Data:	Dois de dezembro de dois mil e vinte e dois	Hora de início:	[08:00]	Hora de encerramento:	[12:00]
Matrícula do Discente:	11913EDU044				
Nome do Discente:	SHIRLEY CRISTINA GONÇALVES LOPES				
Título do Trabalho:	"O TRABALHO IMATERIAL DO MÚSICO ERUDITO: As Relações de Trabalho e as Políticas Públicas de Incentivo à Cultura"				
Área de concentração:	Educação				
Linha de pesquisa:	Trabalho, Sociedade e Educação				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	"CHAMADA PÚBLICA MCTI/FINEP/CT-INFRA - 04/2018 - PLANO INSTITUCIONAL DE INFRAESTRUTURA DE PESQUISA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA"				

Reuniu-se no, através da sala virtual Google Meet <https://meet.google.com/eax-empg-rbk>, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Educação, assim composta: Professores Doutores: Fábio Mansano de Mello - UESB; Anderson Claytom Ferreira Brettas - IFTM; Cíntia Thais Morato - UFU; Robson Luiz de França - UFU e Carlos Alberto Lucena - UFU, orientador(a) do(a) candidato(a).

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Dr(a). Carlos Alberto Lucena, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

[A]provado(a).

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Carlos Alberto Lucena, Professor(a) do Magistério Superior**, em 02/12/2022, às 11:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Robson Luiz de França, Professor(a) do Magistério Superior**, em 02/12/2022, às 12:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fábio Mansano de Mello, Usuário Externo**, em 02/12/2022, às 12:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Anderson Claytom Ferreira Brettas, Usuário Externo**, em 02/12/2022, às 14:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cintia Thais Morato, Professor(a) do Magistério Superior**, em 14/12/2022, às 21:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://www.sei.ufu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **4109982** e o código CRC **987B6D25**.

*Dedico este trabalho ao meu esposo, **Bruno Vieira Lopes**, e ao meu filho, **Miguel Gonçalves Lopes**, homens guerreiros e companheiros, cuja dedicação e amor me fortaleceram para cumprir essa jornada. Também dedico à minha mãe, **Selma Vieira Vilarinho Gonçalves**, mulher que me trouxe à vida e que com suas orações, amor incondicional e seus exemplos de luta e fé inabaláveis, me sustentaram de pé durante todas as dificuldades. E, por fim, dedico ao meu falecido pai, **Samuel Gonçalves Leite**, que apesar de não vivenciar essa experiência do Doutorado comigo, sempre apoiou minhas empreitadas e acreditou nos meus sonhos. Tenho certeza que se estivesse presente entre nós, demonstraria enorme orgulho com os olhos marejados e dizendo:*

*“Deus cumpriu o desejo do seu coração!”*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à Deus pela força, disposição e fé de que eu conseguiria ingressar e finalizar este doutorado. Agradeço por seu amor e bondade, concedeu-me a oportunidade de consolidar mais um sonho em minha vida. A Você, Deus, agradeço-Lhe por guiar-me e dar-me coragem para caminhar todos os dias, além da resiliência a cada dificuldade enfrentada.

Ao meu orientador Dr. Carlos Alberto Lucena, pelo auxílio e colaboração na efetivação deste trabalho. Por sua participação nas várias atividades em que me empenhei. Por suas observações e afirmações que me possibilitaram enxergar a relevância do meu trabalho. A você, Lucena, muito obrigada pela sua influência em meu caminho como educadora, pesquisadora e musicista, porque hoje sou profissional da educação mais reflexiva e consciente do meu papel dentro da sociedade!

Às amigas que conquistei neste doutorado, Camila e Ágatha, que durante todo o processo de pesquisa acreditaram e compartilharam estudos teóricos, incentivando e encorajando meu caminhar na construção desta tese de doutorado. A vocês, minha gratidão, minha amizade e minha admiração!

Aos meus amigos, Roberta Gouveia e Rodrigo Ribeiro, que sempre me apoiaram, me deram forças nos momentos difíceis, foram companheiros não só de trabalho, mas de vida. Aguentaram meus momentos de estresse e impaciência. Me proporcionaram momentos de descontração, leveza e boas risadas. Vocês são os melhores amigos que eu poderia encontrar. A vocês, todo meu respeito e lealdade!

Ao meu filho, Miguel, meu companheiro de todas as horas: obrigada pela paciência, pela compreensão, pelos momentos de espera e de silêncio! Desde pequeno precisou compreender meus momentos de leitura, estudo e escrita; meus finais de semana reclusa; minhas leituras nos lugares mais improváveis (clubes, festas, viagens etc.). Mas sempre orgulhoso em dizer para as pessoas: “*minha mãe estuda muito e é muito inteligente!*”. Espero ser um exemplo para você.

E ao meu amor, meu companheiro e melhor amigo, meu esposo Bruno. Meu maior incentivador! Passamos por muitos momentos difíceis durante todo esse processo. Mas conquistamos muitas coisas que não esperávamos e, dentre essas conquistas, o término deste doutorado. Obrigada pelas conversas e reflexões, pelos momentos em que você achava relevante saber sobre o andamento do meu trabalho, pelo carinho durante os momentos em que eu tive dificuldade para encontrar dados ou para escrever o que era necessário. Espero estar ao seu lado pelo resto de nossas vidas! A você todo meu amor.

**“Vida em Branco**

*Você não precisa de artistas?  
Então me devolve os momentos bons.  
Os versos roubados de nós.  
As cores do seu caminho.  
Arranca o rádio do seu carro, destrói a caixa de som.  
Joga fora os instrumentos e todos aqueles quadros,  
deixa as paredes em branco, assim como a sua cabeça.  
Seu cérebro cimento, silêncio, cheio de ódio.  
Armas para dormir, nenhuma canção de ninar, e suas crianças em guarda,  
esperando a hora incerta para mandar ou receber rajadas.  
Você não precisa de artistas?  
Então fecha os olhos, mora no breu.  
Esquece o que a arte te deu, finge que não te deu nada.  
Nenhum som, nenhuma cor, nenhuma flor na sua blusa.  
Nem Van Gogh, nem Tom Jobim, nem Gonzaga, nem Diadorim.  
Você vai rimar com números.  
Vai dormir com raiva, e acordar sem sonhos, sem nada.  
E esse vazio no seu peito não tem refrão para dar jeito, não tem balé para bailar.  
Você não precisa de artistas?  
Então nos perca de vista. Nos deixe de fora desse seu mundo perverso, sem graça, sem alma.  
Bom dia para quem tem alma!”  
(Zélia Duncan, 2020)*



## RESUMO

O presente texto apresenta os resultados da pesquisa de doutorado que tem como tema central as relações de trabalho do músico erudito inserido no mercado de trabalho por meio da lei de incentivo à cultura federal intitulada Lei Rouanet. A principal questão a qual instigou tal investigação foi: quais os desdobramentos dos recursos concedidos pela Lei de Incentivo à Cultura no Brasil para o mundo do trabalho do músico erudito? Para construção de um diálogo científico com a temática proposta, apresenta-se neste escrito a introdução, contextualizando a pesquisa; o desenvolvimento em quatro capítulos; e a conclusão. O primeiro capítulo expõe a música enquanto profissão e o músico como trabalhador, apresentando as configurações das relações de trabalho do artista estudadas por importantes pesquisadores sobre o tema mundo do trabalho da música; o segundo traz as construções e contradições históricas do mecenato e a música, apresentando como o mesmo foi constituído e desconstruído pelo músico Wolfgang Amadeus Mozart, o qual buscou a qualificação de músico autônomo; o terceiro capítulo reconstrói como as políticas públicas culturais foram estruturadas no Brasil, a constituição e a extinção do Ministério da Cultura, a Lei de Incentivo à Cultura e qual a situação desses importantes mecanismos de investimento em cultura no governo de Jair Messias Bolsonaro (2019-2022); por fim, no último capítulo, há a análise dos dados governamentais do setor da cultura brasileira. A tese inicial era de que apesar da Lei Rouanet (Lei nº 8.313/1991) ser de grande importância para que boa parte dos músicos tenha recursos para financiar seus trabalhos, essa política colabora para aumentar ainda mais a precarização e a flexibilização já presentes historicamente nos contratos de trabalho desses artistas. Os dados coletados e analisados corroboram a tese inicial, demonstrando que as incertezas impostas pelas instabilidades das políticas públicas prejudicam o andamento de projetos vinculados à Lei Rouanet e, portanto, causam descontinuidades em contratos e postos de trabalho para os músicos eruditos atuantes.

**PALAVRAS-CHAVE:** Educação e Trabalho; Trabalho do Músico; Precarização; Políticas Públicas Culturais; Jair Messias Bolsonaro.

## ABSTRACT

The present text presents the results of doctoral research that has as its central theme the work relations of the classical musician inserted into the labor market through the federal culture incentive law called Rouanet Law. The main question that instigated this investigation was: what are the consequences of the resources granted by the Cultural Incentive Law in Brazil for the classical musician's work? In order to build a scientific dialogue with the proposed theme, this paper presents the introduction, contextualizing the research, the development in four chapters, and the conclusion. The first chapter exposes music as a profession and the musician as a worker, presenting the configurations of the artist's work relations studied by important researchers on the theme of the world of music work; the second brings the historical constructions and contradictions of patronage and music, presenting how it was constituted and deconstructed by the musician Wolfgang Amadeus Mozart, who sought the qualification of an autonomous musician; the third chapter reconstructs how cultural public policies were structured in Brazil, the constitution and extinction of the Ministry of Culture, the Culture Incentive Law, and what is the situation of these important mechanisms of investment in culture in the government of Jair Messias Bolsonaro (2019-2022); finally, in the last chapter, there is the analysis of government data from the Brazilian culture sector. The initial thesis was that although the Rouanet Law (Law No. 8.313/1991) is of great importance for most musicians to have resources to finance their work, this policy contributes to further increase the precarization and flexibilization already historically present in the work contracts of these artists. The data collected and analyzed corroborate the initial thesis, demonstrating that the uncertainties imposed by the instabilities of public policies hinder the progress of projects linked to the Rouanet Law and, therefore, cause discontinuities in contracts and jobs for active classical musicians.

**KEY WORDS:** Education and Work; Work of the Musician; Precariousness; Cultural Public Policies; Jair Messiah Bolsonaro.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>FIGURA 01</b> – Scherzo, por Guilherme Leite Cunha.....	35
<b>FIGURA 02</b> – Quadro com a linha do tempo de eventos relacionados à cultura, de 1953 a 1976.....	94
<b>FIGURA 03</b> – Quadro com a linha do tempo de eventos relacionados à cultura, de 1985 a 1993.....	96
<b>FIGURA 04</b> – Quadro com a linha do tempo de eventos relacionados à cultura, de 1995 a 1998.....	99
<b>FIGURA 05</b> – Quadro com a linha do tempo de eventos relacionados à cultura, de 2003 a 2010.....	108
<b>FIGURA 06</b> – Quadro com a linha do tempo de eventos relacionados à cultura, de 2011 a 2016.....	117
<b>FIGURA 07</b> – Quadro com a linha do tempo de eventos relacionados à cultura, de 2016 a 2018.....	122
<b>FIGURA 08</b> – Página Salic (2022) – Sistema de Acesso às Leis de Incentivo à cultura.....	133
<b>FIGURA 09</b> – Página VERSALIC (2022) – Portal de visualização do Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura.....	134
<b>FIGURA 10</b> – Plataforma COMPARAR ou Salicnet (2022) .....	134
<b>FIGURA 11</b> – Quadro com a linha do tempo de eventos relacionados à cultura, de 2019 a 2022.....	151
<b>FIGURA 12</b> – Capa da Revista Estudos & Pesquisas número 18 – Informações Demográficas e Socioeconômicas – Sistema de Informações e Indicadores Culturais, publicada em 2006.....	165
<b>FIGURA 13</b> – Capa da Revista Estudos & Pesquisas número 22 – Informações Demográficas e Socioeconômicas – Sistema de Informações e Indicadores Culturais, publicada em 2007.....	168
<b>FIGURA 14</b> – Capa da Revista Estudos & Pesquisas número 31 – Informações Demográficas e Socioeconômicas – Sistema de Informações e Indicadores Culturais, publicada em 2013.....	170
<b>FIGURA 15</b> – Capa da Revista Estudos & Pesquisas número 42 – Informações Demográficas e Socioeconômicas – Sistema de Informações e Indicadores Culturais, publicada em 2019.....	174

<b>FIGURA 16</b> – Marco referencial para os domínios de estatísticas culturais baseado na publicação da UNESCO “The 2009 Unesco Framework for Cultural Statistics” (FCS).....	174
<b>FIGURA 17</b> – Gráfico com o número de empresas e outras organizações e pessoal ocupado total nas atividades do setor cultural, de 2007 a 2017, baseado no Cadastro Central de Empresas.....	175
<b>FIGURA 18</b> – Mapa com a distribuição do valor captado para aplicação em projetos culturais, segundo as Unidades da Federação em 2018, baseado no Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura (Salicnet).....	177
<b>FIGURA 19</b> – Gráfico com a distribuição de pessoas de 14 anos ou mais de idade, ocupados, por nível de instrução, de 2014 a 2018, baseado na Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua.....	178
<b>FIGURA 20</b> – Gráfico com a distribuição de pessoas de 14 anos ou mais de idade, por posição na ocupação e categoria do emprego, de 2014 a 2018, baseado na Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua.....	179
<b>FIGURA 21</b> – Capa do Informativo Estudos & Pesquisas número 45 – Informações Demográficas e Socioeconômicas – Sistema de Informações e Indicadores Culturais, publicada em 2021.....	179
<b>FIGURA 22</b> – Índices do setor cultural em relação ao número de empresas e de pessoas ocupadas baseados em pesquisas do CEMPRE.....	180
<b>FIGURA 23</b> – Índices de participação das unidades locais do setor cultural em cada Estado da Federação baseados em pesquisas do CEMPRE.....	181
<b>FIGURA 24</b> – Gráfico com a índices de pessoas de 14 anos ou mais de idade, com ocupação informal no setor cultural e nos outros setores, baseado na Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua.....	181
<b>FIGURA 25</b> – Gráfico com a índices de despesas no setor da cultura na proporção do total, por esfera administrativa (%), baseado no Sistema Integrado de Administração Financeira do Governo Federal (Siafi).....	182
<b>FIGURA 26</b> – Indicadores Culturais, Oferta – Participação do setor cultural na economia brasileira, em percentual.....	195
<b>FIGURA 27</b> – Indicadores Culturais, Oferta – Evolução da participação do setor cultural na economia brasileira, em percentual.....	195
<b>FIGURA 28</b> – Indicadores Culturais, Oferta – Participação do pessoal ocupado, por número de empresas.....	196

<b>FIGURA 29</b> – Indicadores Culturais, Oferta – Participação do número de empresas segundo setores nas atividades culturais, em percentual.....	196
<b>FIGURA 30</b> – Indicadores Culturais, Oferta – Participação do número de empresas das atividades industriais culturais, em percentual.....	197
<b>FIGURA 31</b> – Indicadores Culturais, Oferta – Participação do número de empresas das atividades comerciais culturais, em percentual.....	197
<b>FIGURA 32</b> – Indicadores Culturais, Oferta – Participação do número de empresas das atividades de serviços culturais, em percentual.....	198
<b>FIGURA 33</b> – Indicadores Culturais, Oferta – Participação do setor cultural no total geral da economia, em percentual.....	198
<b>FIGURA 34</b> – Indicadores Culturais, Oferta – Participação do pessoal ocupado nas atividades comerciais culturais, em percentual.....	199
<b>FIGURA 35</b> – Indicadores Culturais, Oferta – Participação do pessoal ocupado nas atividades de serviços culturais, em percentual.....	199
<b>FIGURA 36</b> – Indicadores Culturais, Oferta – Participação do pessoal ocupado por condição de contribuição da previdência, percentual de 2006.....	200
<b>FIGURA 37</b> – Indicadores Culturais, Oferta – Participação do pessoal ocupado por escolaridade, percentual de 2006.....	200
<b>FIGURA 38</b> – Indicadores Culturais, Oferta – Participação do pessoal ocupado por horas trabalhadas semanais, percentual de 2006.....	201
<b>FIGURA 39</b> – Indicadores Culturais, Oferta – Participação do pessoal ocupado por posição na ocupação do trabalho principal, percentual de 2006.....	201
<b>FIGURA 40</b> – Indicadores Culturais, Dispêndio – Taxa de investimento das indústrias de cinema e das outras atividades de artes e espetáculos, percentual de 2003.....	202
<b>FIGURA 41</b> – Indicadores Culturais, Dispêndio – Participação das esferas do governo nos gastos públicos com cultura no Brasil, em percentual.....	202
<b>FIGURA 42</b> – Indicadores Culturais, Dispêndio – Participação das despesas com cultura no orçamento total brasileiro, em percentual.....	203
<b>FIGURA 43</b> – Financiamento da Cultura – Captação de recursos por região – Mecenato, de 1996 a 2006.....	205
<b>FIGURA 44</b> – Financiamento da Cultura – Captação por Mecenato, proporção por região, de 1996 a 2006.....	205

<b>FIGURA 45</b> – Financiamento da Cultura – Captação por Mecenato, proporção por segmento, de 1996 a 2006.....	205
<b>FIGURA 46</b> – Financiamento da Cultura – Evolução da captação por mecenato - Música, de 1996 a 2006.....	206
<b>FIGURA 47</b> – Capa do Boletim mensal sobre os subsídios da União, Lei Federal de Incentivo à Cultura – Publicada em março de 2020.....	208
<b>FIGURA 48</b> – Gráfico com a evolução dos recursos captados por meio de incentivos fiscais da Lei Federal de Incentivo à Cultura e do gasto orçamentário federal do FNC (R\$ milhões de dez/19) .....	208
<b>FIGURA 49</b> – Gráfico com a participação dos recursos incentivados pela Lei Federal de Incentivo à Cultura no valor adicionado de atividades diretamente ligadas à cultura no Brasil de 2007, 2015, 2016 e 2017.....	209
<b>FIGURA 50</b> – Gráfico com distribuição dos recursos captados, por área (2018) .....	210
<b>FIGURA 51</b> – Mapa com o volume de recursos da Lei Federal de Incentivo à Cultura, captados por município (2018) .....	211
<b>FIGURA 52</b> – Gráfico comparativo entre os valores de projetos aprovados e captados (R\$ milhões de dez/19) .....	212
<b>FIGURA 53</b> – Gráfico com a evolução do valor médio de projetos com captação no mercado e da quantidade de projetos (R\$ de dez/19) .....	213
<b>FIGURA 54</b> – Gráfico com a participação na captação de recursos por área, entre 2018 e 2019.....	214
<b>FIGURA 55</b> – Gráfico com valor médio aprovado e captado dos projetos por normativo (R\$ de jan/2020) .....	215
<b>FIGURA 56</b> – Gráfico com a evolução da participação no valor de captação dos recursos incentivados por perfil do proponente.....	215
<b>FIGURA 57</b> – Dados Versalic no dia 10 de junho de 2020 às 07h30.....	217
<b>FIGURA 58</b> – Descrição do Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura.....	218
<b>FIGURA 59</b> – Gráfico comparativo de quantidade de projetos apresentados por ano (1992-2022) e segmento cultural – Música.....	221
<b>FIGURA 60</b> – Gráfico comparativo de valores solicitados pelos projetos apresentados por ano (1992-2022) e segmento cultural – Música.....	221
<b>FIGURA 61</b> – Gráfico comparativo de quantidades totais de projetos apresentados por ano (1992-2022) .....	223

<b>FIGURA 62</b> – Gráfico comparativo de valores solicitados no total de projetos apresentados por ano (1992-2022) .....	223
<b>FIGURA 63</b> – Gráfico com a evolução das quantidades de projetos aprovados por ano (1992-2022) e segmento cultural – Música .....	225
<b>FIGURA 64</b> – Gráfico com a evolução dos valores solicitados por projetos aprovados por ano (1992-2022) e segmento cultural – Música.....	226
<b>FIGURA 65</b> – Gráfico com a evolução de quantidades de projetos totais aprovados por ano (1992-2022) .....	227
<b>FIGURA 66</b> – Gráfico com a evolução de valores solicitados por projetos aprovados, por ano (1992-2022) .....	228
<b>FIGURA 67</b> – Gráfico comparativo do total de captação de recursos por região.....	229
<b>FIGURA 68</b> – Gráfico comparativo de captação de recursos por ano (1992-2022) e segmento – Música.....	229

## LISTA DE TABELAS

<b>TABELA 01</b> – Total de pessoal ocupado no Brasil e no setor de atividades artísticas, criativas e de espetáculos.....	161
<b>TABELA 02</b> – Total de pessoal assalariado no Brasil e no setor de atividades artísticas, criativas e de espetáculos.....	162
<b>TABELA 03</b> – Número de empresas total no Brasil e no setor de atividades artísticas, criativas e de espetáculos.....	163
<b>TABELA 04</b> – Despesas no setor da cultura, segundo as esferas do governo (vezes R\$ 1000,00) baseada no Sistema Integrado de Administração Financeira do Governo Federal (Siafi).....	182
<b>TABELA 05</b> – Percentual de municípios que realizaram festivais ou mostra de música, por Unidade Federativa.....	186
<b>TABELA 06</b> – Percentual de municípios que realizaram concursos de música, por Unidade Federativa.....	187
<b>TABELA 07</b> – Percentual de municípios com escolas, oficinas ou cursos de música, por Unidade Federativa.....	188
<b>TABELA 08</b> – Percentual de municípios com grupos artísticos musicais, por Unidade Federativa.....	189
<b>TABELA 09</b> – Percentual de municípios com grupos artísticos de orquestra, por Unidade Federativa.....	190
<b>TABELA 10</b> – Percentual de municípios com grupos artísticos de bandas de música, por Unidade Federativa.....	191
<b>TABELA 11</b> – Percentual de municípios com grupos artísticos de coral, por Unidade Federativa.....	192
<b>TABELA 12</b> – Número de Cursos de Graduação em Música, por Unidade Federativa.....	193
<b>TABELA 13</b> – Número de Cursos de Graduação em Canto e Regência, por Unidade Federativa.....	194
<b>TABELA 14</b> – Financiamento da cultura – Valores e montantes de projetos, de 2000 a 2006.....	204
<b>TABELA 15</b> – Número e Valor de projetos publicados na vigência da Instrução Normativa nº 02/19.....	213



<b>TABELA 16</b> – Comparativo de projetos apresentados por ano (1992-2022) e segmento cultural – Música.....	220
<b>TABELA 17</b> – Comparativo de projetos totais apresentados por ano (1992-2022).....	222
<b>TABELA 18</b> – Aprovação de projetos por ano (1992-2022) e segmento cultural – Música.....	224
<b>TABELA 19</b> – Aprovação de projetos por ano (1992-2022) .....	227
<b>TABELA 20</b> – Comparativo de captação de recursos por ano (1993-2022) e Região.....	228
<b>TABELA 21</b> – Comparativo de captação de recursos por ano (1992-2022) e segmento – Música.....	230
<b>TABELA 22</b> – Comparativo de captação de recursos e a renúncia fiscal efetiva por ano (2006-2022).....	231
<b>TABELA 23</b> – Comparativo entre projetos apresentados, aprovados e captados por ano (1993-2022).....	232

## ABREVIATURAS E SIGLAS

ADPF – Arguição de Descumprimento de Preceito Fundamental  
ANCINE – Agência Nacional do Cinema  
CD – Compact Disc  
CEF – Caixa Econômica Federal  
CEMPRE – Cadastro Central de Empresas  
CNAE – Classificação Nacional de Atividades Econômicas  
CNC – Conferências Nacionais de Cultura  
CNIC – Comissão Nacional de Incentivo à Cultura  
CNPQ – Conselho Nacional de Política Cultural  
CNPJ – Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica  
CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico  
CO – Centro Oeste  
COMPARAR/Salicnet – Plataforma de Indicadores Culturais  
CONCINE – Conselho Nacional de Cinema  
CONCLA – Comissão Nacional de Classificação  
CPF – Cadastro de Pessoa Física  
DVD – Digital Versatile Disc  
ECAD – Lei do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição  
EMBRAFILME – Empresa Brasileira de Filmes S. A.  
ESPM – Escola Superior de Propaganda e Marketing  
ESS – European Statistical System  
FCS – Framework for Cultural Statistics  
FGTS – Fundo de Garantia de Tempo de Serviço  
FHC – Fernando Henrique Cardoso  
Ficart – Fundos de Investimentos Cultural e Artístico  
FNC – Fundo Nacional de Cultura  
FUNARTE – Fundação Nacional de Arte  
IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística  
IBOPE – Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística  
ICMS – Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços  
IEA – Instituto de Estudos Avançados  
IN – Instrução Normativa  
IPCA – Índice de preços ao consumidor aplicado  
IPEA – Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada  
IPTU – Imposto Predial e Territorial Urbano  
IR – Imposto de Renda  
ISS – Imposto sobre Serviço  
LGBTQIA+ - Lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e transgêneros, Drag Queens, intersexo, assexual, outros grupos e variações de sexualidade e gênero  
MDB – Movimento Democrático Brasileiro  
MDIC – Ministérios do Desenvolvimento, da Indústria e do Comércio Exterior  
MEC – Ministério da Educação  
MinC – Ministério da Cultura  
MPB – Música Popular Brasileira  
MTE – Ministério do Trabalho e Emprego  
N – Norte  
NE – Nordeste  
OAB – Ordem dos Advogados do Brasil  
OMB – Ordem dos Músicos do Brasil

OMS – Organização Mundial da Saúde  
PC do B – Partido Comunista do Brasil  
PDT – Partido Democrático Trabalhista  
PEC – Projeto de Emenda Constitucional  
PL – Partido Liberal  
PMIC – Programa Municipal de Incentivo à Cultura  
PNAD – Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio  
PNC – Plano Nacional de Cultura  
PPS – Partido Popular Socialista  
ProAC – Programa de Ação Cultural  
Pronac – Programa Nacional de Apoio à Cultura  
PSOL – Partido Socialismo e Liberdade  
PT – Partido dos Trabalhadores  
RADIOBRÁS – Empresa Brasileira de Comunicação  
RAIS – Relação anual de Informações Sociais  
REGIC – Regiões de Influência das Cidades  
S – Sul  
SABRA – Sociedade Artística Brasileira  
Salic – Sistema de Acesso às Leis de Incentivo à Cultura  
SE – Sudeste  
SEBRAE – Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas  
SEC – Secretaria de Economia Criativa  
Secap – Secretaria de Avaliação, Planejamento, Energia e Loteria  
SECDEC – Secretaria Nacional da Economia Criativa e Diversidade Cultural  
Secult – Secretaria Especial de Cultura  
SEDEC – Secretaria Nacional de Desenvolvimento Cultural  
SEFIC – Secretaria Nacional da Economia Criativa e Diversidade Cultural  
Siafi – Sistema Integrado de Administração Financeira do Governo Federal  
SIDRA – Sistema IBGE de Recuperação Automática  
SIIC – Sistema de Informações e Indicadores Culturais  
SNAV – Secretaria Nacional do Audiovisual  
SNC – Sistema Nacional de Cultura  
SNDAPI – Secretaria Nacional de Direitos Autorais e Propriedade Intelectual  
STF – Supremo Tribunal de Justiça  
SUS – Sistema Único de Saúde  
UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro  
UMB – União Nacional dos Músicos  
UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura  
UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas  
UNIRIO – Universidade do Estado do Rio de Janeiro  
USP – Universidade de São Paulo  
VERSalic – Portal de visualização do Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	22
CAPÍTULO I – MÚSICA E CULTURA COMO TRABALHO.....	35
1.1. Música é questão de dom/talento ou disciplina, estudo e dedicação?.....	35
1.2. Ser Músico.....	39
1.3. A Arte na sociedade capitalista: A Música como trabalho e o Músico como trabalhador.....	43
1.4. O reconhecimento da profissão e a Ordem dos Músicos do Brasil (OMB).....	55
1.5. Música: trabalho imaterial.....	58
CAPÍTULO II- O MECENATO E A MÚSICA: Construções e Contradições Históricas.....	69
2.1. O Mecenato.....	69
2.2. Mozart: a constituição do músico autônomo.....	71
2.3. A Arte do artesão e a Arte do artista: diferenciações.....	74
2.4. Contradições Históricas.....	75
CAPÍTULO III – A MUDANÇA NO PAPEL DO ESTADO NO FINANCIAMENTO DAS ARTES: O Neoliberalismo, o extinto Ministério da Cultura e as Leis de Incentivo à Cultura.....	78
3.1. Cultura como atividade econômica.....	78
3.2. A Lei Rouanet e as Políticas Culturais Neoliberais.....	83
3.3. A Política Cultural Brasileira: implementações e modificações da Lei Rouanet e do Ministério da Cultura.....	91
3.3.1. José Sarney, Fernando Collor de Melo e Itamar Franco.....	94
3.3.2. Fernando Henrique Cardoso.....	97
3.3.3. Luiz Inácio Lula da Silva.....	99
3.3.4. Dilma Rousseff.....	108
3.3.5. Michel Temer.....	117
3.3.6. Jair Messias Bolsonaro.....	122
3.3.6.1. Os Secretários Especiais de Cultura.....	130
3.3.6.2. Estrutura da Secretaria Especial de Cultura e da Lei de Incentivo Cultural em 2021.....	132
3.3.6.3. A política pública anticultura: Desmonte e Censura em nome do combate ao “Marxismo Cultural” .....	135
3.3.6.4. O decreto nº 10.775, de 26 de julho de 2021.....	140
3.3.6.5. O setor cultural no contexto da Pandemia de COVID-19 e as dificuldades para aprovação das Leis Aldir Blanc e Paulo Gustavo.....	142
3.3.6.6. O desmonte da Lei Rouanet: A Arguição de Descumprimento de Preceito Fundamental nº 918 e as Instruções Normativas nº 01 e 02, de 2022.....	149
3.4. Políticas Culturais no Brasil: Um mecenato privado.....	152
CAPÍTULO IV – ANÁLISE DOS DADOS DO SETOR DA CULTURA NO BRASIL (1992-2021) .....	158
4.1. Dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) sobre o setor cultural.....	160
4.1.1. Cadastro Central de Empresas (CEMPRE) de 2006 a 2019.....	160

4.1.2. Sistema de Informações e Indicadores Culturais (SIIC) de 2003 a 2020.....	163
4.1.2.1. SIIC 2003: Revista Estudos & Pesquisas número 18 – Informações Demográficas e Socioeconômicas – Sistema de Informações e Indicadores Culturais publicada em 2006.....	165
4.1.2.2. SIIC 2003-2005: Revista Estudos & Pesquisas número 22 – Informações Demográficas e Socioeconômicas – Sistema de Informações e Indicadores Culturais publicada em 2007.....	167
4.1.2.3. SIIC 2007-2010: Revista Estudos & Pesquisas número 31 – Informações Demográficas e Socioeconômicas – Sistema de Informações e Indicadores Culturais publicada em 2013.....	170
4.1.2.4. SIIC 2007-2018: Revista Estudos & Pesquisas número 42 – Informações Demográficas e Socioeconômicas – Sistema de Informações e Indicadores Culturais publicada em 2019.....	173
4.1.2.5. SIIC 2009-2020: Informativo Estudos & Pesquisas número 45 – Informações Demográficas e Socioeconômicas – Sistema de Informações e Indicadores Culturais publicada em 2021.....	179
4.2. Cultura em Números – Anuário de Estatísticas Culturais (2009 e 2010) .....	183
4.3. Boletim Mensal sobre os subsídios da União (2020) .....	207
4.4. Plataformas da Secretaria Especial de Cultura (1992-2022) .....	216
4.4.1. COMPARAR/Salicnet – Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura.....	218
4.5. A Revista CONCERTO (2005 a 2022) .....	233
CONCLUSÃO.....	241
REFERÊNCIAS.....	247
LISTA DE SITES.....	275
ANEXO: Quadro com dados coletados nos bancos de dissertações e teses das universidades brasileiras e compilados pela pesquisadora no período de março de 2019 a julho de 2021.....	276

## INTRODUÇÃO

As transformações da sociedade capitalista do século XXI se refletem nas mudanças dos contratos e nas novas relações de trabalho, aprofundando os aspectos de precariedade, informalidade e flexibilidade dos empregos disponíveis no mercado. Em sua própria definição e construção histórica, o trabalho artístico é conhecido por sua máxima flexibilização e formas atípicas de trabalho como, por exemplo, intermitência, tempo parcial, vários e inconstantes cachês, diversos empregadores, contratos temporários e outras formas instáveis (MENGER, 2005).

Nesse contexto, a Lei de Incentivo à Cultura de âmbito federal (nº. 8.313 de 23 de dezembro de 1991), conhecida como Lei Rouanet, cujo principal objetivo é financiar projetos de produção artística e cultural, é de grande importância para um bom número de músicos eruditos os quais hoje vivem desses recursos públicos. Porém, essa importante política pública de financiamento, provavelmente estabelece relações de trabalho que muito colaboram para o aumento das condições precárias, informais e flexíveis do trabalho do músico erudito. Assim, este estudo pretende demonstrar quais são as principais contradições entre o financiamento público da arte e as condições de trabalho do músico vinculado aos projetos cujos recursos são provenientes da lei de incentivo. Contradições estas, construídas historicamente pelo próprio desenvolvimento das relações sociais entre músico e consumidores da música, na qual ainda prevalecem, muitas vezes, as relações de mecenato ou de patrocínio, cujo financiamento da arte se dá pela classe dominante, subordinando o músico, em sua performance e criação, aos padrões de tal classe, mesmo que na maioria das vezes esses financiadores não compreendam a arte e seus valores estéticos da mesma maneira que seus criadores e intérpretes.

Mecenato é um termo derivado de Caio Mecenato, o qual viveu de 68 a 8 a. C., um conselheiro do Imperador Romano Augusto, cuja principal preocupação foi formar uma classe de artistas, intelectuais e poetas, por meio do sustento de suas produções artísticas pelo Império. Desde então, o mecenato passou a designar o incentivo financeiro de atividades culturais, como: concertos, óperas, exposições de arte, feiras de livros, peças de teatro, produções cinematográficas, museus, restauração de obras de arte e monumentos, dentre outros. Assim, desde o Império Romano, o mecenato é uma das principais formas de financiamento de trabalhos culturais e artísticos. Essa forma se tornou muito comum a partir do Renascimento e foi muito explorada e utilizada pelas cortes, pela Igreja Católica e posteriormente pela burguesia, os quais sempre financiaram artistas em troca de suas produções, em sociedades de

períodos históricos diferentes, cada um com seus objetivos, porém, sempre como uma das poucas formas de remuneração e de trabalho disponíveis para o músico erudito.

No Brasil, ainda hoje, por meio de leis de incentivo à cultura, o mecenato é uma das principais formas de trabalho para o músico. A Lei Rouanet (nº. 8313/91) permite que empresas, projetos e artistas captem recursos e promovam apresentações, concertos, espetáculos e diversas outras manifestações culturais. Ela é um mecanismo para execução de projetos culturais com auxílio de incentivos fiscais promovidos pelo governo federal. É uma possibilidade de dedução de Imposto de Renda (IR) destinando os recursos desse imposto para a cultura, colaborando para o marketing e divulgação de empresas envolvidas nesse processo. Além da aplicação de parcelas do IR, pode haver contribuições diretas (doações de recursos) ao Fundo Nacional de Cultura (FNC), o qual destina seus investimentos diretamente a projetos culturais apoiados pelo governo.

Portanto, a Lei Rouanet é de âmbito federal. Semelhante a ela, cada estado da federação possui sua própria lei de incentivo à cultura e geralmente utilizam a dedução de Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS) para destinação de recursos ao setor cultural. Por exemplo, no estado de São Paulo a principal lei de incentivo à cultura é o Programa de Ação Cultural (ProAC). Assim como o programa de São Paulo, há a lei de incentivo à cultura do Distrito Federal, do Rio Grande do Sul (conhecida como Pró-Cultura), da Bahia (Faz Cultura), de Minas Gerais, de Santa Catarina (Seitec), do Ceará (Lei de Jereissati), entre outras.

Além das esferas federais e estaduais, os municípios também podem ter suas próprias leis municipais de incentivo, geralmente com dedução de Imposto sobre Serviços (ISS). Em Uberlândia-MG, por exemplo, há o Programa Municipal de Incentivo à Cultura, o PMIC, cuja lei que regulamenta é a nº. 12.797, de 02 de outubro de 2017. Nele há dois mecanismos para obter recursos e financiar projetos culturais: o Fundo Municipal de Cultura e o incentivo fiscal. No primeiro, os recursos fazem parte do orçamento municipal. Os projetos são submetidos à avaliação, aprovados por uma comissão e, então, recebem os recursos diretamente do Fundo Municipal. No segundo, os projetos são apresentados e avaliados pela Secretaria Municipal de Cultura. Os recursos são captados de pessoa física ou jurídica tributárias de ISS e de Imposto Predial e Territorial Urbano (IPTU), os quais terão deduções de tais tributos.

Neste estudo, o foco ficará sob a Lei Rouanet cujo âmbito é federal. Contudo, de 2019 a 2022, houve um período de desinvestimento, de encolhimento de políticas públicas e de descrédito do artista. O governo de Jair Messias Bolsonaro, eleito em 2018, ainda em seu período de campanha eleitoral, já demonstrava o que tem sido chamado pelos músicos de desmonte da cultura. O decrescente investimento no setor, a censura e o desrespeito às normas

já estabelecidas para o financiamento de projetos, tem sido o caminho cotidiano do presidente Bolsonaro. E, nesse contexto de incertezas, agravadas pela pandemia do coronavírus (COVID-19) iniciada em Wuhan na China em dezembro de 2019 e no Brasil entre janeiro e fevereiro de 2020, a classe artística encontra-se inconsolável pelas grandes dificuldades de conquista de trabalho e de financiamento, sendo estas as principais motivações da pesquisa aqui apresentada.

Diante do contexto político, econômico e pandêmico vivido pelo Brasil durante o governo de Bolsonaro, constituiu-se como principal objetivo deste estudo, compreender como se constituem as relações de trabalho dos músicos vinculados a projetos financiados pela lei federal de incentivo à cultura, além de apreender os processos de trabalho impostos pelo setor produtivo da música submerso nas transformações dos contratos de trabalho do capitalismo atual. É importante abarcar como os músicos dependentes das políticas públicas de financiamento à cultura e como eles têm lidado com o atual contexto de falta de investimento, de burocratização e censura aos projetos apresentados e submetidos ao governo federal. Assim, para melhor compreensão desse campo, é necessário abordar as configurações específicas do trabalho com a música, procurando aqui abranger historicamente as mudanças nas formas e condições da organização do trabalho do músico dentro do mecenato; compreender e contextualizar as leis que determinaram a regulamentação da profissão do músico, a organização do setor produtivo da música e as regras para os contratos de trabalho, além das regras para conquistas de recursos públicos por meio da Lei Rouanet, buscando a reconstrução das suas implicações sociais, inclusive quanto à formação do músico; além de avaliar as mudanças no cenário econômico e político, observando as transformações no mundo do trabalho e estabelecendo suas decorrências no setor produtivo da música; analisar os processos de trabalho específicos do músico e a complexidade do seu mercado; observar as relações de trabalho estabelecidas pelo músico, procurando delinear o perfil e a formação profissional exigidos pelo mercado atual vinculado ao mecenato.

O interesse pela construção desta pesquisa surgiu durante a formação e atuação profissional da pesquisadora, pianista e professora de piano, a qual iniciou seu desenvolvimento musical com sua mãe, aos seis anos de idade. Ainda criança já se apresentava em recitais e concertos, participava de festivais, orquestras e diversos movimentos do meio musical da sua cidade (Uberlândia-MG). Apesar de ser bacharel em Contabilidade, enveredou-se para as atividades profissionais da música mesmo antes de se graduar em piano e de se tornar Mestre em Música. Em sua pesquisa de mestrado, cujo tema era a formação do pianista no curso técnico do Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli, percebeu que para além da preocupação com a formação, o músico enfrentava dificuldades para se manter no mercado de



trabalho e conquistar postos de trabalho permanentes, com remunerações aceitáveis. A falta de contratos estáveis, de salários padronizados e a desvalorização da sua arte, torna a vida profissional do músico conturbada e instável. Foi possível constatar que para conseguir viver da sua música, muitos trabalhadores do setor recorrem aos financiamentos públicos, encontrando nas leis de incentivo uma forma de continuar produzindo e, ao mesmo tempo, conquistando recursos para se manterem.

Na medida em que o interesse pelo tema foi se estabelecendo, percebeu-se a pequena quantidade de pesquisadores cujos trabalhos acadêmicos (dissertações e teses) manifestam uma preocupação com o objeto de estudo desse trabalho: o músico erudito e sua atividade profissional nas leis de incentivo à cultura. No **ANEXO** deste trabalho (página 271), apresenta-se uma lista dos trabalhos encontrados dentro do campo desta pesquisa, em ordem cronológica, com tema central, sujeito da pesquisa, referenciais e metodologias utilizadas, dentre outros aspectos. É possível perceber, pelo quadro construído, que há alguns trabalhos cuja discussão central são as relações de trabalho do mundo artístico, seja na dança, nas artes visuais, no teatro ou na música, mas não tendo como foco o profissional da música erudita vinculado à Lei Rouanet. Portanto, é possível afirmar que a posição atual dos estudos ainda não contempla todos os problemas gerados nas relações entre os processos de produção musical e a formação dos profissionais da área, nem como esses procedimentos encontram-se articulados com as relações de mercado impostas pelo modo de produção capitalista e pelas políticas públicas no setor cultural. Principalmente ao perceber que “[...] *as palavras que mais vemos associadas em nosso país a educação e cultura são ‘cortes’ e ‘contingenciamento’*” (IRINEU FRANCO PERPETUO, Revista CONCERTO de julho de 2019, p 12). De acordo com Perpetuo, em particular, “*a música de concerto continua sofrendo com os sistemáticos cortes de que a cultura é vítima no nosso país [...] instituições musicais parecem em risco de sumir*” (Revista CONCERTO de janeiro/fevereiro de 2019, p. 45). Assim, constata-se a necessidade de um avanço nas discussões e melhor compreensão das determinações socioeconômico e culturais, as quais vêm afetando o mundo do trabalho da música e os profissionais nele inserido no que tange as políticas públicas brasileiras no setor da cultura.

Nessa perspectiva, o sujeito foco desta pesquisa, é o músico erudito cuja principal fonte de financiamento é a Lei de Incentivo à Cultura em âmbito federal (Lei Rouanet). Para tanto, é importante compreender quem é esse sujeito dentro da nossa cultura.

*A música clássica tem/carrega uma imagem de ser uma coisa para poucos. Pessoas muito eruditas, adultas que leram muito e que conhece muito isso. Não é assim. É possível você curtir a música clássica sim e saber tudo o que*

*aconteceu para que ela chegasse ao ponto que chegou [...] Você não precisa ser um nerd ou algum tipo muito diferente para gostar da música clássica* (KUNZE, 2017).

Ao ler esse pequeno trecho do depoimento de Kunze, percebe-se que ele utiliza o termo música clássica para designar a música erudita, ou a música de concerto, como assim também é conhecida. É importante esclarecer que a música erudita, termo criado por Mário de Andrade na década 1920, é conhecida e chamada de música clássica na linguagem cotidiana, principalmente pelos não entendedores e não estudiosos da Música. Contudo, embora utilizadas como sinônimo, música clássica representa um período específico da música erudita: o Classicismo, entre o final do século XVIII e início do século XIX. Assim, música erudita envolve um período de produção musical na história muito maior do que apenas o período clássico, chegando até o período atual, no qual ainda temos compositores de música erudita. No entanto, para melhor entendimento, neste trabalho as duas expressões serão utilizadas para designar o mesmo tipo de música, pois em trechos de entrevistas retirados das fontes de dados ou trechos de documentos com dados oficiais do governo, as expressões música erudita e música clássica são utilizadas como sinônimos. Não é tão comum a expressão músico clássico, porém, quando encontrada, também se refere ao músico erudito. Mas é possível encontrar a expressão músico de concerto, a qual se refere ao músico erudito que se apresenta em concertos. Em suma, é importante compreender que *“no universo da música clássica, o cotidiano tanto do profissional como do público se baseia em experiências com obras na maioria criadas séculos atrás”* (LEONARDO MARTINELLI, Revista CONCERTO de junho de 2019, p. 14)

Segundo a Sociedade Artística Brasileira - SABRA (2018), erudito está relacionado ao conhecimento formal e profundo, com alto custo e, geralmente, dirigida às elites sociais. Se observar o significado de erudito no dicionário, trata-se de revelar a erudição. Erudição está conectada ao estudo e à instrução, amplos e variados, além de priorizar o conhecimento acadêmico com rigor, prudência e moral (FERREIRA, 1986). Nesse sentido, pode-se caracterizar a música erudita como aquela nascida na Europa, posta como identidade nacional, com grandes ideais e intelectualmente sofisticada. Surgiu em meio à nobreza e caminhou para o seio da burguesia, posteriormente. Caracterizada por ser *“feita por poucos e para poucos”* (REZENDE, s.d.), tornou-se padrão cultural na qual todas as nações deveriam se espelhar. Hoje é disseminada principalmente em instituições formais de ensino como universidades, teatros, museus e conservatórios.

*Parece que existe um consenso de que você tem que ter muito rigor no trabalho musical. E se você fala em rigor você acaba chegando na música clássica, da pessoa realmente ter que aprender a ler, aprender a solfejar, aprender a tocar um instrumento e não tocar intuitivamente. Você acaba indo mesmo para música erudita (KUNZE, 2017).*

Nessa perspectiva, segundo Marcondes (2018), música erudita é aquela que se manifesta em composições formais, sérias e cultas, priorizando a combinação dos elementos: altura, duração, timbre e intensidade. Utiliza recursos de expressividade e forma, possui instrumentação ampla e clara.

Atualmente são difíceis o distanciamento e a definição separada de música erudita e popular. Ambas possuem fronteiras muito tênues e, segundo Rónai e Frydman (2008-2009), muitas vezes se mesclam, como por exemplo, nas expressões “samba clássico” ou “choro clássico”, significando que são músicas preciosas e de grande qualidade, as quais serão referências por gerações. Ou, quando se relaciona uma música erudita ao fato de ser muito conhecida e então torna-se popular. O que acontece, por exemplo, com a Sinfonia nº 9 de Beethoven, popularmente conhecida como “Ode à Alegria”, presente em propagandas de televisão, toque de chamadas de celular e tantos outros lugares.

Para Rónai e Frydman (2008-2009), ser popular e erudito não deve ser vinculado à dificuldade de execução e nem à qualidade da composição. Há músicas populares muito complexas e que exigem muito estudo e desenvoltura do músico. Assim como encontra-se peças menos complexas de compositores eruditos. Contudo, há diferenças historicamente construídas como: estrutura, formação instrumental, liberdade ou não para improvisação, sucesso e reconhecimento do público etc. Geralmente a música popular é mais aberta à criatividade, dando liberdade ao intérprete para improvisação. A música erudita, por ser consumida por uma parcela menor da população, conota refinamento, exclusividade e até superioridade intelectual. No entanto, para os autores (ibid., p. 08), a história tem mostrado como divertimentos populares de determinadas épocas podem se tornar clássicos para gerações posteriores. Outro ponto a ser levantado é que a música erudita não é apenas coisa de gerações passadas. Há uma geração de compositores eruditos na atualidade, buscando qualidade e formalidade como as encontradas em composições dos grandes nomes da música erudita de períodos anteriores. Por fim, o que se deve compreender é a música como uma rica e variada manifestação sonora, sem colocar um ou outro tipo acima ou abaixo por suas diferenças estruturais.

Santaella (2003), em seu livro “Cultura antes do pós-humano”, faz uma colocação bastante interessante para a diferenciação aqui construída. Até meados do século XIX, dois

tipos de cultura se delineavam nas sociedades ocidentais: de um lado, a cultura erudita das elites, de outro lado, a cultura popular, produzida no seio das classes dominadas. O advento da cultura de massa a partir da explosão dos meios de reprodução técnicos industriais – jornal, foto, cinema, seguido da onipresença dos meios eletrônicos de difusão, rádio e televisão – produziu um impacto até hoje atordoante naquela tradicional divisão da cultura em erudita, de um lado, e cultura popular, de outro.

Contudo, não se pode negar que a realidade do músico, independente de produzir música popular ou erudita, é precária, com contratos parciais ou inexistentes, sem garantias de leis trabalhistas e de difícil estabilidade. Mas, também não se pode minimizar as diferenças de público, de financiamento, de locais de trabalho, dentre outras, entre o músico popular e o músico erudito. Sendo assim, para a pesquisa aqui exposta, é importante compreender que o sujeito estudado é aquele cujas práticas musicais ocorrem em teatros, salas de concertos, a partir da execução de músicas eruditas em ambientes e com projetos específicos para tal e diferentes daqueles onde a prática da música popular geralmente acontece (bares, festas, bailes, shows etc.).

Para a compreensão da realidade desse sujeito de pesquisa, é importante estabelecer as relações trabalhistas nos processos de produção, os perfis e a qualificação dos profissionais da música no contexto social contemporâneo, além de determinar as articulações entre a formação do trabalhador e as demandas do mercado de trabalho na sociedade capitalista atual. Nesse contexto, este estudo, inserido na linha de pesquisa Trabalho, Sociedade e Educação, contribui para o debate sobre o desenvolvimento profissional do músico e as demandas do seu mundo do trabalho, podendo servir de orientação para um tipo de formação que observe a lógica de produção musical e os processos de trabalho aos quais todos os músicos eruditos são submetidos. Afinal, é importante compreender as relações sociais, econômicas, culturais e trabalhistas criadas pelo músico, enquanto ser social e profissional, em sua prática musical. Além disso, é imprescindível entender os sentidos do seu trabalho na sociedade atual, frente às diversas e profundas transformações nas atividades produtivas no sistema capitalista.

Para articular os processos gerais da produção capitalista ao trabalho específico do músico no capitalismo, é importante compreender que os processos de produção musical não são autônomos. É necessário analisar o contexto social, político, econômico e cultural em que estão inseridos, ou seja, a sua totalidade social que,

no sentido marxiano, é um conjunto de fatos articulados ou um contexto de um objeto com suas múltiplas relações ou ainda, um todo estruturado que se desenvolve e se cria como produção social de homem [...] Estudar um objeto

é concebê-lo na totalidade de relações que o determinam, sejam elas de nível econômico, social, cultural etc. (CIAVATTA, 2001, p. 132).

Assim, compreende-se que é imperativo analisar os processos de produção do músico num espectro mais amplo, isto é, sob o capitalismo, no qual estão inseridos. Contudo, frente às transformações nos modos de produção em que o trabalho se encontra “marcado pelo efêmero e o descartável, pela sedução da imagem e o paroxismo da velocidade, pelo consumismo, pela indústria cultural, financeira, de serviços e informação, pela presença de tecnologias em todas as formas de sociabilidade” (ibid., p. 132), o método materialismo histórico dialético de Marx (1978) se impõe. O método da crítica da economia política, ou materialismo histórico, o qual foi desenvolvido por Karl Marx e foi o método de investigação na elaboração de sua obra “O Capital - Crítica à economia política” (ibid., p. 144).

No pensamento marxista o homem e sua produção são produtos do tempo/espaço em que viveu. Para Marx, os indivíduos são formados histórica e socialmente, portanto, a forma de pensar não é fruto de uma escolha absolutamente livre, mas resultado de formas de socialização que dependem da estrutura social (MARX, 2008, p. 122). Por isso, há a necessidade de se historicizar o objeto de estudo e é, portanto, indispensável a análise do contexto histórico onde o objeto de estudo está inserido para chegar à essência do fenômeno. Assim, o materialismo histórico dialético permitirá desvelar o que há por trás dos produtos e das criações da atividade do músico, revelando a operosidade produtiva, permitindo “encontrar a ‘autêntica realidade’ do homem concreto por trás da realidade reificada da cultura dominante” (KOSIK, 2002, p. 25). Entendendo a realidade como um processo histórico, “o caminho entre a ‘caótica representação do todo’ e a ‘rica totalidade da multiplicidade das determinações e das relações’ coincide com a compreensão dessa realidade” (ibid., p. 36). Por tudo isso, não é possível compreender como se estabelecem as relações entre os processos de produção, a atuação e a formação do músico na atual conjuntura. O percurso histórico das relações entre música, trabalho e educação, é que podem determinar as contradições e desvelar sua práxis.

Em conformidade aos objetivos, esta pesquisa pode ser classificada como explicativa. De acordo com Gil (1991, p. 26) as pesquisas explicativas “tem como preocupação central identificar os fatores que determinam ou que contribuem para a ocorrência dos fenômenos”. Assim, encontra-se esta pesquisa, aprofundando o conhecimento sobre a realidade do músico erudito cujos principais meios de trabalho estão relacionados às políticas públicas culturais.

Com relação aos procedimentos técnicos para a coleta de dados, a pesquisa é delineada como bibliográfica e documental. Para Gil (1991, p. 27), a pesquisa bibliográfica é

desenvolvida a partir de livros e artigos científicos, isto é, a partir de fontes bibliográficas onde encontram-se as principais contribuições de diversos autores os quais aproximam-se do assunto central deste estudo: o mundo do trabalho do músico. Esta pesquisa geralmente é

[...] elaborada a partir de material já publicado, constituído principalmente de: livros, revistas, publicações em periódicos e artigos científicos, jornais, boletins, monografias, dissertações, teses, material cartográfico, internet, com o objetivo de colocar o pesquisador em contato direto com todo o material já escrito sobre o assunto da pesquisa (PRODANOV & FREITAS, 2013, p. 54).

As fontes aqui utilizadas foram escolhidas não só a partir do tema do estudo, mas pela relevância das bibliografias e dos autores para a linha de pesquisa Trabalho, Sociedade e Educação, além de buscar relações com a Sociologia da Música e Musicologia.

Combinada à pesquisa bibliográfica está a documental cujas principais fontes aqui apresentadas são tabelas com dados estatísticos de pesquisas do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), legislações referentes às políticas públicas no setor da cultura e revistas dirigidas ao público da música erudita, além de reportagens de outras revistas não especializadas e jornais brasileiros que fazem referência a estas políticas ou a influência destas sob a carreira do músico erudito. Para Sá-Silva et al. (2009, p. 02), o uso de documentos em pesquisas confere riqueza de informações para compreensão do objeto de estudo e, também, contextualiza histórica, social e culturalmente. O documento esclarece o desenvolvimento ou a evolução de objetos, sujeitos, práticas etc.

Para compreender toda essa conjuntura, as fontes de dados desta pesquisa se dividem em duas partes: dados oficiais referentes ao setor da cultura divulgados pelo governo; e a Revista Concerto, Guia Mensal da Música Erudita.

Em relação aos dados oficiais, foram utilizadas informações do Cadastro Central de Empresas, o CEMPRE<sup>1</sup>.

As informações disponíveis referem-se às empresas e às unidades locais que no ano de referência estavam ativas no cadastro. Estão disponíveis as variáveis números de empresa, número de unidades sociais, pessoal ocupado total, pessoal assalariado, salários e outras remuneração e salário médio mensal, que podem ser desagregadas nos diversos níveis da Classificação Nacional de Atividades Econômicas – CNAE, bem como em diferentes níveis geográficos – Grandes Regiões, Unidades de Federação e Municípios (IBGE, on-line).

---

<sup>1</sup> Disponível no site do IBGE: <https://sidra.ibge.gov.br/pesquisa/cempre/quadros/brasil/2019>

Foram encontrados dados de 2006 a 2019. Tais dados estatísticos permitiram observar a dinâmica do setor de atividades culturais, cujos músicos estão vinculados. Pode se observar o crescimento ou não do setor, o número de cidadãos ocupados, os valores captados em programa de incentivo à cultura, quantidade de projetos aprovados, perfil das pessoas ocupadas (gênero, raça, idade e nível de instrução) e o salário médio mensal desses ocupados.

Outra fonte de dados oficiais é o Sistema de Informações e Indicadores Culturais, o SIIC<sup>2</sup>. Esses indicadores, além de disponíveis no site do IBGE, foram publicados em quatro livros e um informativo, trazendo dados demográficos e socioeconômicos do setor cultural de 2003 a 2020. Esses dados referem-se a estudos sobre a produção/oferta de bens e serviços, gastos/demandas familiares e governamentais, além das características da população ocupada do setor.

Também fonte de dados relevante, os livros intitulados “Cultura em números – Anuário de Estatísticas Culturais”, foram publicados em apenas duas edições (BRASIL, 2009 e 2010), nos quais há a compilação dos dados existentes sobre a cultura, reunindo informações de diferentes fontes. A intenção do governo de Lula era “reunir informações sobre as diversas expressões culturais por meio de indicadores quantitativos” (BRASIL, 2009, p. 27). Assim, serviria de base para a gestão das atividades culturais, diagnósticos sobre a realidade cultural brasileira e, portanto, colaborar para “traçar caminhos, buscar instrumentos e consolidar políticas públicas de cultura” que poderiam sanar deficiências na gestão (ibid., p. 25). Esta fonte trouxe para esta pesquisa, indicadores culturais referentes ao governo de Luiz Inácio Lula da Silva, importantes para compreender o trajeto do setor cultural ao longo dos anos de 2003 a 2005, primeiro mandato do ex-presidente.

Na procura de dados oficiais e informações as quais subsidiassem esta pesquisa, a maior dificuldade foi encontrar uma fonte única e contínua, cujos indicadores fossem uniformes e que trouxessem o trajeto do setor cultural com dados quantitativos. Contudo, não há uma única fonte e não há uma padronização para apresentação de tais dados. Assim, procurou-se e delimitou-se quais as publicações, documentos oficiais e plataformas governamentais pudessem fornecer as informações necessárias sem deixar muitas lacunas, nem pendências de dados de um governo ou de outro. Todavia, isso se constituiu um imenso trabalho de coleta de dados e de investigação. É importante relatar que no governo de Michel Temer houve a exclusão de dados importantes de governos anteriores a 2016 após o *impeachment* de Dilma Rousseff no mesmo ano. Muitos dados citados em trabalhos acadêmicos anteriores a esse foram excluídos das

---

<sup>2</sup> Disponível no site: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/multidominio/cultura-recreacao-e-esporte/9388-indicadores-culturais.html?=&t=o-que-e>

páginas do governo, algumas páginas deixaram de ser alimentadas (possuem dados até o ano de 2016), e ainda, algumas plataformas inteiras foram retiradas da rede de internet. Também, infelizmente, no governo de Jair Messias Bolsonaro, além da falta de padrão, alguns sites governamentais importantes foram esvaziados a partir de 2019. Com a extinção do Ministério da Cultura, como será relatado no capítulo 03, sites como o Portal Cultura<sup>3</sup> tiveram seus conteúdos totalmente excluídos e posteriormente preenchido apenas com algumas informações sobre o governo de Bolsonaro, mas todos os demais links disponíveis são encaminhados para uma página de erro.

Desse modo, para acessar alguns dados referentes a esse governo, foi utilizado como fonte de dados o “Boletim Mensal sobre os subsídios da União”<sup>4</sup>, publicado em março de 2020. Nesse boletim, apresenta-se as alterações da Lei nº. 8313/1991 (Lei Rouanet) pela Instrução Normativa nº. 02 de 23 de abril de 2019, gráficos comparativos com valores de projetos aprovados e captados de 2006 a 2019, valor médio dos projetos, a participação em projetos por área cultural, perfil dos proponentes, dentre outros aspectos.

Uma das plataformas mais importantes utilizadas nesta pesquisa, com dados específicos da Lei Rouanet, o Sistema de Acesso às Leis de Incentivo à Cultura (Salic)<sup>5</sup>, é dividido em três plataformas interligadas: a própria Salic na qual os proponentes cadastram, aprovam, executam e prestam conta dos projetos culturais; o portal de visualização do sistema de apoio às Leis de Incentivo à Cultura, conhecido como VERSalic<sup>6</sup>, pelo qual é possível acessar os dados de projetos, proponentes, incentivadores, fornecedores e outros dados referentes aos projetos aprovados pela Secretaria Especial de Cultura; e a plataforma conhecida como COMPARAR<sup>7</sup>, na qual é possível gerar planilhas com indicadores culturais utilizando diversos aspectos como referência (área cultura, região, ano, mês, recursos captados, proponentes, incentivadores etc.). A Salic é uma das poucas plataformas preservadas ao longo de todos os governos, a qual traz dados referentes à cultura desde 1992 até 2022.

Complementando os dados oficiais, a presença da Revista CONCERTO<sup>8</sup> possibilitou observar os principais músicos eruditos, orquestras, projetos e demais grupos musicais envolvidos e financiados pela lei de incentivo. Foram utilizados dados das edições publicadas de outubro de 2005 a julho de 2022. Como uma revista com alta representatividade na

---

<sup>3</sup> <http://portal-cultura.apps.cultura.gov.br/>

<sup>4</sup> <https://www.gov.br/economia/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/boletins/boletim-subsidios>

<sup>5</sup> [salic.cultura.gov.br/autenticacao/index/index](http://salic.cultura.gov.br/autenticacao/index/index)

<sup>6</sup> [versalic.cultura.gov.br/#/home](http://versalic.cultura.gov.br/#/home)

<sup>7</sup> [sistemas.cultura.gov.br/Comparar/Salicnet/salicnet.php](http://sistemas.cultura.gov.br/Comparar/Salicnet/salicnet.php)

<sup>8</sup> <https://concerto.com.br>.



divulgação de eventos na área da música erudita, foi possível observar a publicidade de concertos, recitais e outros eventos promovidos com o financiamento da Lei de Incentivo nos últimos anos. Além disso, ao longo do texto, a cada discussão surgida como desmembramento da temática principal, foi possível permear o texto com citações de trechos das entrevistas com músicos encontradas nas edições utilizadas como fonte de pesquisa.

Com toda a perspectiva apresentada, o presente texto teve como questionamento principal: quais os desdobramentos dos recursos concedidos pela Lei de Incentivo à Cultura no Brasil para o mundo do trabalho do músico erudito? A tese inicial é de que apesar da Lei Rouanet (Lei nº 8.313/1991) ser de grande importância para que boa parte dos músicos tenha recursos para financiar seus trabalhos, esta política colabora para aumentar ainda mais a precarização e flexibilização já presentes historicamente nos contratos de trabalho desses artistas. Como Elisa Freixo coloca em debate

*em que pese as mudanças positivas provocadas na produção cultural brasileira graças aos patrocínios viabilizados pelas leis de incentivo, está mais que na hora de discutirmos as condições de trabalho que elas oferecem aos artistas, as oportunidades de ações que elas proporcionam e o tipo de público que elas podem e devem atingir. As leis apresentam distorções e equívocos, alguns dos quais poderiam ser corrigidos com um pouco de esforço (Revista CONCERTO de janeiro/fevereiro de 2013, p. 22).*

Para construção desse diálogo, apresentam-se neste escrito quatro capítulos. O **primeiro capítulo** traz uma discussão sobre a questão do dom e do talento em confronto com a disciplina, o estudo e a dedicação imposta para a formação do músico. Relata como foi a regulamentação e reconhecimento da profissão do artista e do músico e a constituição da Ordem dos Músicos do Brasil descrevendo seu funcionamento atualmente. Também procura definir o que é ser músico na sociedade capitalista, expondo a música enquanto profissão e o músico como trabalhador, apresentando as configurações das relações de trabalho do artista estudadas por importantes pesquisadores sobre o tema mundo do trabalho da música, além disso traz o trabalho do músico como imaterial nas concepções do Grundrisse de Marx (2011) e autores como Lazzarato & Negri (2001), Coli (2003 e 2006), Gorz (2005), Camargo (2012), Amorim (2013) e Collado (2014).

O **segundo capítulo** traz as conformações e contradições históricas do mecenato, apresentando a influência da nobreza e da Igreja para a concretização do mecenato como fonte de renda principal dos músicos eruditos e como o músico Wolfgang Amadeus Mozart desconstruiu essas relações de trabalho posteriormente, se constituindo como músico autônomo

e assumindo riscos e dificuldades impostas por sua escolha. O *terceiro capítulo* traz importante reconstrução de como o Ministério da Cultura, a Lei de Incentivo à Cultura e as políticas públicas culturais foram implementados no Brasil desde o governo do presidente José Sarney até a situação desses importantes organismos no governo de Jair Bolsonaro. O *quarto capítulo*, revela os dados oficiais do setor da cultura ao longo do período de 1992 a 2022, com análises de tabelas, gráficos e mapas buscando a compreensão do desenvolvimento cultural no Brasil e, mais especificamente, da área da Música. Por fim, após toda a exposição e análise de dados, a pesquisadora constrói suas conclusões e reflexões reveladas pelo encerramento da pesquisa.

## CAPÍTULO I – MÚSICA E CULTURA COMO TRABALHO

### 1.1. Música é questão de dom/talento ou disciplina, estudo e dedicação?

**Figura 01** – Scherzo, por Guilherme Leite Cunha  
(Revista CONCERTO de outubro de 2013, p. 73)



É importante a compreensão da realidade do músico erudito no mundo do trabalho, sem tomar como base as muitas aparências que encobertam as reais condições da atividade musical como: acreditar que o músico está a serviço de uma espécie de divindade; sustentação da ideia de dom e talento; associação do trabalho criativo ao lazer e ao ócio. A figura 01 foi colocada no início desse capítulo para uma reflexão: o músico torna-se um dominador de sua arte porque nasce com esse dom? Ou ele é iniciado no aprendizado musical desde a mais baixa idade e passa sua vida em busca de seu desenvolvimento e de uma forma satisfatória de fazer sua música?

Primeiramente, é necessário compreender que o dom e o talento geralmente são utilizados com sentidos sinônimos e como característica principal de qualquer músico de destaque. Porém, o dom, muitas vezes é relacionado às questões divinas, ligadas à religião (DAMO, 2005, p. 107). Segundo Godelier (2001, p. 23), “o dom é um ato voluntário, individual ou coletivo”. Em outro momento, o autor explica o dom como concepção do divino, algo permitido aos homens pelos deuses, por meio de oferendas, destruição ou sacrifício (GODELIER, 2001, p. 55). Muitas vezes acredita-se que com o dom não se mexe, não se transforma, não se desenvolve. Já o talento, de acordo com Damo (2005, p. 108), pode-se lapidar e melhorar.

Enfim, as expressões muitas vezes se confundem. Contudo, o que é importante apontar é a questão da existência ou não do talento/dom. Para compreensão disso, é relevante citar a perspectiva de um importante educador musical e violinista, cuja filosofia e metodologia de ensino é muito utilizada entre os professores de música. Para Schinichi Suzuki (1983, p. 09), “talento não é um acaso do nascimento [...] Todo ser nasce com tendências naturais [...] Muitas crianças nascem num ambiente que às segura ou até danifica, e em geral se acredita que já nasceram assim danificados”.

Suzuki (1983) sugere que não nascemos com habilidades prontas, na verdade elas são desenvolvidas ao longo da vida por meio de nossas ações e influenciadas pelo contexto em que somos inseridos. O autor acredita no desenvolvimento das aptidões, pois elas não nascem prontas. Para ele, o talento não é hereditário, nem divino. O músico pode desenvolver suas habilidades precocemente, ainda criança, caso seja inserido desde seu nascimento em um ambiente de estimulação da percepção auditiva e condução para aquisição das técnicas necessárias para tocar um instrumento musical.

Contudo, Suzuki (1983), um educador musical reconhecido não só no Japão, mas internacionalmente, acredita que o talento não se desenvolve apenas em crianças. Em sua vida, com sua prática como professor, o autor propaga sua concepção de que a educação pode desenvolver o talento, não só no campo da música, mas em outros campos, em qualquer tempo e idade. Dessa forma, para ele “o homem nasce sem talento. As pessoas são o que são como resultado do seu ambiente próprio e específico” (SUZUKI, 1983, p.17).

De acordo com Ilari (2003), o cérebro controla não só ações e pensamentos, mas também as atividades musicais. A partir do século XIX, a inteligência deixou de ser vista como atributo divino, como talento ou dom e foi considerada atividade humana. São as redes neurais que possibilitam o desenvolvimento das habilidades e elas são formadas antes mesmo do primeiro ano de vida.

Ilari (2003, p. 08) afirma, com bases em pesquisas neurocientíficas, a existência de lateralização do cérebro em dois hemisférios. O hemisfério esquerdo comanda a linguagem, o raciocínio lógico, a memória, o cálculo, a análise e a resolução de problemas. Já o hemisfério direito, comanda as habilidades manuais não-verbais, intuições, imaginação, sentimentos e sínteses. Assim, de acordo com a autora, a percepção da música é realizada predominantemente pelo hemisfério direito do cérebro, porém, o aprendizado musical depende dos dois hemisférios. Portanto, pode-se afirmar que o cérebro de um músico é diferente do cérebro de uma não-músico. O treinamento e aprendizado musical interferem nas atividades cerebrais e na lateralidade do indivíduo que estuda música.

Para Howard Gardner (apud ILARI, 2003), em sua Teoria das Inteligências Múltiplas, existe no cérebro, áreas distintas de cognição. Em cada uma desenvolve-se uma competência, portanto, a inteligência não é unitária, existindo pelo menos oito inteligências distintas para o teórico. Dentre elas, inteligência: linguística/verbal; lógico-matemática; espacial; musical; cinestésica corporal; naturalista; intrapessoal e interpessoal. Cada uma localizada em uma parte distinta do cérebro e presente em todos os seres humanos, porém, cada pessoa desenvolve e tem algumas delas como predominantes.

Ilari (2003) explica o fato de, nas diversas culturas existentes, tomar-se as crianças como aquelas que possuem maiores aptidões, melhor percepção auditiva ou detentoras de um talento musical inato. Para a autora, há uma confusão ao entender inteligência musical como sinônimo de talento. Talento é um adjetivo excluyente, algo que não é comum a todos, característica de alguns privilegiados a qual já nasce fixada e pronta. Já a inteligência é aberta ao desenvolvimento, é compartilhável, é mutável.

Tomando como referência a Teoria de Gardner (ILARI, 2003, p. 13), inteligência musical é caracterizada pela “capacidade de percepção, identificação, classificação de sons diferentes, de nuances de intensidade, direção, andamento, tons e melodias, ritmo, frequência, agrupamentos sonoros, timbres e estilos”. Essa inteligência envolve as diversas formas de fazer musical, como: execução, canto, movimento e representações.

Entretanto, para a autora, não se pode negar a existência das Janelas de Oportunidades, definidas pelos períodos de facilidade de aprendizagem e desenvolvimento de determinadas inteligências pelas crianças. Não se pode afirmar que o desenvolvimento apenas ocorre nesses momentos, pois com estímulo, qualquer inteligência pode se desenvolver ao longo da vida. Todavia, nos períodos das Janelas de Oportunidades, a iniciação musical encontra seu momento ideal de desenvolvimento. O nascimento é o instante de abertura dessa janela para a inteligência musical e se encerra por volta dos dez anos de idades.

Para Hodges (2015, p. 02), tanto instruções genéticas como experiências ambientais influenciam o crescimento e o desenvolvimento do cérebro e, portanto, a musicalidade emergente das crianças. Além disso, para o autor, há fases de crescimento em que a aprendizagem musical ocorre com maior facilidade e rapidez. Assim, complementando essas concepções, Hodges cita que para a aprendizagem musical, mais cedo é melhor do que tarde, por isso, “*elite musicians nearly Always start their musical training at na early age*” (MOORE et. al. apud HODGES, 2015, p. 06). No entanto, “*however, it is never too late to learn music to some degree*” (HOT apu HODGES, ibid.).

Nessa mesma direção, Zanon (2006) como músico concertista que é, um solista da música clássica, afirma que essa carreira é definida e construída quando o músico ainda é um estudante.

Para ele

a carreira de solista define-se quando termina o crescimento corporal, no final da adolescência [...] A técnica tem que crescer junto com as mãos [...] É uma profissão bastante árdua, mas a satisfação pessoal, até o momento é proporcional ao desgaste físico e mental. O rigor da formação musical, para isto, é condição *sine qua non* (ZANON, 2006, p. 103-104).

Assim, segundo o músico, a formação do músico exige mais dedicação no momento de formação da sua identidade social, privando o adolescente de diversas práticas para estudar seu instrumento por longos períodos. Isso perdura no dia a dia da sua carreira, pois é necessário “ter uma concentração de monge, nervos de toureiro e energia de dono de bordel” para ser um músico erudito (ibid.).

Portanto, é relevante deixar clara a concepção tomada nesta pesquisa. Os músicos, comumente tidos como aqueles que possuem um dom divino, na verdade geralmente são inseridos em um ambiente de educação musical muito precocemente. Habitualmente descendem de uma família de músicos e tem contato com instrumentos, percepção e alfabetização musical de forma paralela à alfabetização da língua materna. A exemplo, sobre o compositor brasileiro Villani Côrtes, Júlio Medaglia descreve: “*suas primeiras experiências musicais ocorreram em casa, já que toda a família era composta de músicos amadores e seresteiros, da boa e velha tradição intimista mineira*” (Revista CONCERTO de dezembro de 2020, p. 06). Outro exemplo, citado por João Luiz Sampaio, é do músico Jed Barahal, segundo o qual “*tudo começou na infância. Infância mesmo: Jed Barahal tinha apenas quatro anos de idade, no máximo cinco. Sua mãe era violinista amadora, o que fazia da música presença constante em casa. Em especial quando ela se reunia com seu quarteto*” (Revista CONCERTO de agosto de 2021, p. 10).

Todavia, há caminhos diferenciados, como da cantora Eva Züçik, ela revela:

*Eu sempre amei cantar e desde pequena fazia parte de um coral [...] entrei na faculdade [de medicina], mas, para conseguir esse feito, precisei estudar muito e abandonar todo o resto, inclusive a música. E, quando estava já no curso, me dei conta de que a música e o canto eram meu equilíbrio, minha felicidade. Então abandonei a medicina, para desespero da minha família* (Revista CONCERTO de outubro de 2019, p. 56).

E complementando com o depoimento de Elena Garanca, ela diz: *“falhei em tanta coisa na vida que já estava quase sem opções [...] Mas, para minha surpresa, o canto funcionou”* (Revista CONCERTO de junho de 2019, p. 18). Também, Luiz Fernando Venturelli, violoncelista de 19 anos, afirma: *“mas os maiores fatores que me estimularam a seguir uma carreira foram o incentivo de meus pais e o conforto e a sensação de realização que senti quando subi ao palco pela primeira vez com o violoncelo, aos 9 anos de idade”* (Revista CONCERTO de setembro de 2019, p. 48).

Assim, pode-se afirmar que os caminhos são muitos. Mas há uma certeza: os músicos estudam seu instrumento por um período longo. Seja desde a infância matriculados em cursos de musicalização ou com professores particulares para aprenderem algum instrumento, passam por cursos técnicos e de aperfeiçoamento, ingressam em graduações e pós-graduações. Podem buscar estudos intensos na vida adulta para suprir o que não tiveram acesso quando crianças. Certo é que, toda esta formação, estudo, disciplina e dedicação, e a cada novo concerto, recital ou apresentação, o estudo não para, ao contrário, se intensifica.

Portanto, o movimento é oposto da crença e do senso comum de o músico ter um dom inato, toca seu instrumento por ter nascido com uma habilidade incomum. A vida de um músico é carregada de muito estudo para que ele possa interpretar sua música e apresentá-la para o público.

## 1.2. Ser Músico

O músico desempenha uma atividade artística e cultural de difícil descrição e pouco reconhecida pela sociedade como uma profissão. Além disso, de acordo com o maestro Júlio Medaglia *“a edificação de uma personalidade musical, de intérprete ou compositor, exige por parte do artista em ascensão um empenho fora do comum; mais que isso, uma obstinação emocional e física”* (Revista CONCERTO de maio de 2015, p.10).

Para iniciar a reflexão e definição do que é “ser músico”, a pesquisadora Simões (2011, p. 26) faz os seguintes questionamentos: “quem é o músico? Um instrumentista, um cantor – um intérprete? Ou um compositor, um autor – um artista? [...] seria um trabalhador, um profissional como qualquer outro? Ou qualquer amador também merece o título de músico?”. Além dessas, há outras questões:

O que faz um músico para viver? É possível viver de música? E o que faz de um músico, um músico? O diploma universitário? O pagamento recebido ao final de uma apresentação? A maestria num instrumento? O que diferencia um

amador de um profissional? A auto-definição? Basta declarar-se músico? E qual a diferença entre um pandeirista de fim-de-semana, um saxofonista que toca em casamentos, um violinista de orquestra e um flautista de choro? Seria o tempo dedicado à atividade que faria o profissional? E os músicos que desempenham atividades anexas, extras?

Enfim, definir o que é “ser músico” é tarefa complexa até mesmo para um músico. Trata-se de uma posição ambígua, com graus variados de formação, com modalidades diversas para atuação, sem regulação ou fiscalização de órgão representante de classe, com práticas liberais e autônomas, mas também com concursados, servidores públicos, contratos celetistas, e outras variáveis. Legalmente, o músico é definido como artista. Segundo a Lei nº 6.533 que regulamenta a Arte como profissão, artista é

o profissional que cria, interpreta ou executa obra de caráter cultural de qualquer natureza, para efeito de exibição ou divulgação pública, através de meios de comunicação de massa ou em locais onde realizam espetáculos de diversão pública (BRASIL, 1978).

Para a maestrina Alba Bomfim, “*um músico é um profissional da arte e ele é, nesse sentido, um formador de opinião também, alguém que compartilha com seu público a importância da atividade artística*” (Revista CONCERTO de dezembro de 2020, p. 24). De acordo com o violonista Fábio Zanon (2006, p. 102), “ainda há quem acredite que música não é uma atividade que pode prover o sustento de uma família integralmente, a não ser, claro, que estejamos tratando de estrelas da música popular, do pódio ou das casas de ópera”. Para o pianista Álvaro Siviero

*ninguém aplaude um piano sozinho no palco, ninguém aplaude um instrumento. E é isso que somos como intérpretes. O artista é um envelope, carrega uma mensagem. Você abre a carta e o que faz com o envelope? Normalmente joga fora. Eu passo, todos nós passamos, mas essa mensagem de transformação fica de alguma forma. O verdadeiro artista é como uma vidraça: quanto mais limpa estiver, ou seja, quanto menos você for capaz de vê-la, mais luz vai passar* (Revista CONCERTO de outubro de 2016, p. 26).

Para Segnini (2008), Arte é um trabalho e o artista, um trabalhador. O trabalho de um artista deve ser uma atividade reconhecida, transmitida, aprendida, organizada e, além disso, obedece a regras, inserido numa divisão do trabalho com relações de emprego (BECKER apud SEGNINI, 2008, p. 337). Para a pianista Érica Ribeiro, ser musicista consiste numa carreira profissional “*muito difícil, especialmente para alguém que queira se dedicar à reflexão sobre o repertório a ser interpretado*”. Em consonância com esse pensamento, outro pianista, Pablo



Rossi, complementa que *“o perigo é, na busca por uma carreira, perder sua essência, aquilo que te define como artista. É preciso sempre fugir da artificialidade”* (Revista CONCERTO de abril de 2015, p. 23). Portanto, as definições do ser artista ou ser músico são complexas, abordam diversos aspectos e variam de acordo com autores e músicos/artistas ativos na profissão.

Segundo a SABRA<sup>9</sup> – Sociedade Artística Brasileira, “Arte expressa sentimento, habilidade, conhecimentos e valores, tanto os individuais como os de toda a sociedade” e o artista produz a Arte vista “no Cinema, na Arquitetura, no Teatro, na Dança, pintura, artesanato, Música, Literatura e tantas outras formas”. Para tanto, é importante considerar a Arte como uma representação da cultura, expressando sentimentos, evocando emoções e construindo valores. Assim, Arte e cultura são indissociáveis, pois Arte é dependente da cultura para se expressar. Trabalhar como artista é sinônimo de exercício de uma profissão com a qual se expressa Arte e cultura.

De acordo com a legislação brasileira, o músico é definido como:

- a) compositores de música erudita e popular;
- b) regentes de orquestra sinfônica, óperas, bailados, operetas, orquestras mistas, de salão, ciganas, jazz, jazz-sinfônico, conjuntos corais e bandas de música;
- c) diretores de orquestras ou conjuntos populares;
- d) instrumentistas de todos os gêneros e especialidades;
- e) cantores de todos os gêneros e especialidades;
- f) professores particulares de música;
- g) diretores de cena lírica;
- h) arranjadores e orquestradores;
- i) copistas de música (BRASIL, 1960, art. 29).

Observando o exposto, não é possível separar quem é amador ou profissional como, por exemplo, quem tem e quem não tem formação acadêmica. Para compreender melhor a situação, a Ordem dos Músicos do Brasil (OMB) o qual deveria ser o órgão regulador e fiscalizador da profissão, exige dos músicos que queiram se inscrever na categoria profissional de músico o diploma, ou para os que não possuem, apenas um exame, uma prova com questões teóricas sobre música, para que assim possam adquirir o cartão de identidade de músico do Brasil. Portanto, a carreira de músico é vista de maneira diferente das demais, cujas práticas geralmente são: cursar uma graduação e apresentar o diploma ao órgão regulador da profissão, ou além disso, fazer um exame para poder se registrar. Na maioria das profissões não há como obter licença para exercer sua atividade sem um curso superior ou técnico na área.

---

<sup>9</sup> [www.sabra.org.br](http://www.sabra.org.br)

No entanto, é necessário evidenciar que, mesmo para os que não possuem um diploma para desempenhar sua função, a música requer intensa formação prática em determinado instrumento, ou no canto. Exige-se uma técnica específica e apurada, a qual depende de muita dedicação e estudo, mesmo que de maneira autodidata. De acordo com o pianista Caio Pagano (Revista CONCERTO de setembro de 2015, p. 08),

*[...] o domínio do aparato técnico que envolve a realização musical [...] exige do artista uma dedicação e um empenho físico quase heroicos, que superam os esportistas. Ocorre que, no caso do atleta, tudo se resume à superação de padrões de velocidade. Já no caso do artista, o que o torna diferenciado é [...] um sem-número de componentes culturais que devem fazer parte de sua formação. A infinidade de matérias estudadas nos conservatórios o atesta e, na carreira, elas contribuem para elucidar suas preocupações ao enfrentar o complexo emaranhado artesanal que compõe cada obra. E isso vai bem além da 'brilhante' conquista das dificuldades técnicas das composições.*

Além disso, o tempo de formação musical não se restringe a um curso acadêmico. Tudo isso leva a reflexões como as do pianista Fábio Martino. Segundo ele, “*alguns artistas costumam descrever os sacrifícios de suas carreiras em tintas tão fortes que quem está do lado de fora pergunta-se por que eles escolheram uma profissão tão sofrida*”. E, na verdade, evidencia-se uma paixão pelo prazer do fazer musical, que de acordo com o pianista é o “*combustível que o estimula a uma busca incessante de padrões cada vez mais elevados*” (Revista CONCERTO de maio de 2019, p. 21). Logo, para o músico Marcelo Lehninger,

*a trajetória de uma carreira musical é feita de flores e espinhos. Perdas e ganhos. É uma carreira de dificuldades, mas ao mesmo tempo de oportunidades [...] E tem que haver [...] 100% de entrega, muita dedicação, disciplina, muitas horas de estudos [...] Temos que abdicar de certos prazeres em prol dessa arte que exige tanto* (Revista CONCERTO de abril de 2011, p. 17).

Assim, para conseguir ingressar em um curso de Música numa universidade pública, por exemplo, o candidato passa por uma prova de habilidade específica, na qual deve demonstrar domínio do seu instrumento/canto, da teoria da música, da história da música e de percepção auditiva. Portanto, o tempo de formação musical vai muito além dos quatro ou cinco anos previstos em uma graduação. Mas, de acordo com Freire (1992, p. 137), as graduações em Música pouco têm contribuído para que o aluno compreenda sua realidade social. Há importância em conservar culturas, mas a Universidade também deve ser espaço para renovação. A partir da função social da música de conhecer e transformar o mundo, é preciso

pensar e questionar a formação universitária do músico. É importante considerar a diversidade e riqueza cultural brasileira. Para a autora, a dimensão mais rica do exercício da arte é “a realização plena do homem como ser criador e como ser social, agente de transformação, e portador de rumos para uma sociedade mais aprimorada” (FREIRE, 1992, p. 138).

Em se tratando de músico erudito, ainda deve se conscientizar de que, apesar do público vinculado a esse gênero, é preciso cultivar a relação artista-público e a valorização dessa produção musical. Arthur Nestrovski alerta que

*cada vez mais pessoas cultivam a música de concerto em seu cotidiano. É bem verdade, no entanto, que nossa música, tanto quanto a nossa natureza, vem sendo ameaçada, de muitos modos, nesse período tão complexo. Cuidar da música, como cuidar da natureza, vai-se tornando, mais do que nunca, exercícios de convicção* (Revista CONCERTO de outubro de 2017, p. 08).

E, complementando com a fala do músico Renato Bandel, “há sim, um potencial gigantesco de público, de espaços, mas o músico, que até hoje estava acostumando a chegar, sentar, tocar e ir embora, precisa se dar conta de que ele precisa ajudar a criar e ampliar o mercado” (Revista CONCERTO de dezembro de 2017, p. 24). Enfim, além de todos os aspectos de construção da carreira de um músico aqui já descritas, é necessário ainda a luta por projetos e espaços em que se possa tocar e compartilhar a música erudita com o público. Então, gerenciar uma carreira de músico de concerto não é tarefa simples, mas luta diária de valorização de suas atividades.

### **1.3. A Arte na sociedade capitalista: A Música como trabalho e o Músico como trabalhador**

Segundo Freire (1992), a partir do século XX, a revolução industrial transforma tanto a cultura como a Música, esvaziando-as de seus significados mais expressivos. A partir de então, enquanto bens de consumo, surge a diferenciação entre a música de massa e a música culta. De acordo com Adorno & Horkheimer (1947), isso se dá pela pressão capitalista sob as manifestações culturais, descaracterizando suas dimensões criativas, estéticas e políticas por meio da indústria cultural. A prioridade é obter lucro independente da qualidade do que é produzido. Para Adorno (1947, 1971, 2002a, 2002b), há dois fetiches principais que dominam a Música: o estrelato (virtuosismo técnico); e a característica de mercadoria (para consumo). Assim, pela manipulação comercial, passa-se a priorizar valores de mercado em detrimento aos valores autênticos. Portanto, complementando, de acordo com Callado (1979), no capitalismo o maior problema em relação à Arte é a ponte entre o povo (não-artista) e o artista. Se a reflexão

abordar a música clássica, ainda pode-se esbarrar na falta de popularidade dos seus artistas, ao contrário de uma parcela de artistas da música popular. Pois, como afirma o maestro João Carlos Martins,

*a música clássica, em todo mundo, está longe de figurar entre os gêneros mais populares das artes e do entretenimento. Ainda que tenha suas estrelas internacionais, cujas apresentações são garantia de grande público, a verdade é que são pouquíssimos os artistas que furam a 'bolha' da área. E, ironia do destino, os nomes que conseguem ser reconhecidos para além das fronteiras clássicas em geral são vistos com restrição dentro do seu universo de origem (Revista CONCERTO de agosto de 2017, p. 20).*

Para Freire (1992, p.14), Arte e sociedade são inseparáveis. Não há período histórico sem produção artística. E a Música, como Arte, é socialmente produzida como uma interpretação intuitiva do mundo. Para a autora, sua missão é tanto compreender como transformar homem e mundo. É um instrumento de elaboração do saber crítico, da consciência, da ação social e do aperfeiçoamento ético. Para Marx (1974), a Arte tem o poder de se sobrepôr ao momento histórico. Ela é expressão de uma sociedade e de um tempo, mas ela é capaz de perdurar além desse período. A arte possui uma característica de ser contínua, superando mudanças, revoluções e lutas. Marx, de acordo com Marilena Chauí (2021, p. 142), considerava que “o movimento da história-cultural é realizado pela luta das classes sociais para vencer formas de exploração econômica, opressão social e dominação política”. Assim, para ele, a emergência cultural se deu com o surgimento do trabalho. A cultura surge como desnaturalização da natureza, alterando sua forma e seu movimento. Portanto, no marxismo a natureza torna-se uma mercadoria como outra qualquer, supostamente inesgotável, um conjunto de matérias-primas.

Dentro desse panorama, a Música possui funções sociais e utilizando uma categorização proposta por Allan Merriam (apud FREIRE, 1992, p. 20), Freire expõem dez funções principais: expressão emocional (a música expressa ideias e emoções não possíveis em outras linguagens); prazer estético (tanto para quem cria como para quem contempla); divertimento (proporciona diversão para a sociedade); comunicação (a música sempre comunica algo, de alguma forma, para alguém); representação simbólica (representa coisas, ideias e comportamentos. Ela é considerada um comportamento humano); reação física (as reações são motivadas pelas manifestações culturais); impor conformidade a normas sociais (gera atenção aos comportamentos que são ou não convenientes socialmente); validação das instituições sociais

e dos rituais religiosos; contribuição para a continuidade e estabilidade da cultura; e contribuição para a integração da sociedade (ponto de união entre seus membros).

Mas, para compreender melhor a função da Arte na sociedade capitalista, esta pesquisa toma como base Ernest Fischer (1979), marxista o qual acredita que para compreender qualquer problema histórico é preciso fundamentar-se em Marx. Para Fischer (1979, p. 11), “a Arte não só é necessária e tem sido necessária, mas igualmente que a arte continuará sendo sempre necessária”. Ela é o elo de ligação entre o indivíduo e a sociedade. Nela encontra-se a capacidade de associação e circulação tanto das experiências como das ideias.

Como resultado do trabalho do artista tem-se a obra de arte, fruto de um processo consciente e racional, uma realidade dominada. De acordo com Fischer (1979, p. 14), o processo de trabalho do artista envolve “dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma”. O parâmetro principal é a emoção, tratada e transmitida pelo artista por meio de técnicas e recursos dominados por ele. Como o cantor Atalla Ayan descreve o momento inicial da sua carreira:

*Quando você é pequeno, como eu era na época em que comecei, seu sonho é ser famoso, gravar um disco. Aí você começa a estudar a sério e se pergunta: será que um dia vou conseguir cantar nesses grandes palcos? A oportunidade, então, aparece. E a sensação é diferente. É claro que há a realização do sonho infantil, ingênuo. Mas, na verdade, você primeiro é tomado por um sentimento de gratidão muito grande. Em seguida, se dá conta de que você estar ali é a realização de um sonho de muita gente, da minha família, do meu tio, das pessoas que sempre me ensinaram a ter o pé no chão, a nunca me esquecer de onde eu vim e para onde eu quero ir (Revista CONCERTO de abril de 2017, p. 48).*

Nesse sentido, é possível perceber as contradições impostas ao músico na realização de sua Arte. De um lado, o sentimento de realização e de prazer em cantar ou em tocar seu instrumento, fruto de estudos técnicos incansáveis, de aspectos da história da música para sua interpretação e momento da performance, subindo ao palco e fazendo-se ouvir pela sociedade. Por outro, a realização de um trabalho, com remuneração, com exigências e prazos. Além disso, a transmissão cultural. Levar uma atividade à sociedade tão heterogênea em sua formação e com diferenças não só culturais, mas sociais e econômicas evidentes.

Numa sociedade cuja luta de classe é predominante, a Arte tem como efeito superar os conflitos e remover as diferenças sociais da plateia. Nesse mundo alienado, a Arte apela para a razão, em conflitos com os sentimentos, para provocar ação e decisão. Assim coloca-se a dialética da arte: aguçar aspectos da razão numa sociedade de lutas de classe em contrapartida à função original da arte.

Em sua origem representou uma magia a qual servia para superar a dominação do mundo real. Contudo, a magia cedeu lugar às relações sociais. Sua principal função tornou-se reconhecer e transformar a realidade social, além de esclarecer e incitar ações. Sendo assim, “a Arte é necessária para que o homem se torne capaz de conhecer e mudar o mundo. Mas a Arte também é necessária em virtude da magia que lhe é inerente [...] era uma arma da coletividade humana em sua luta pela sobrevivência” (Fischer, 1979, p. 19-20). Portanto, a Arte sempre foi uma forma de poder e enriquecimento da vida humana.

Na transição da sociedade patriarcal para a sociedade de classes, abandonou-se a aldeia para concretizar-se o Estado, a propriedade privada e as classes sociais. Nessa sociedade, a Arte é serviçal dos propósitos de determinada classe. O artista tem uma função social: “expor ao seu público a significação profunda dos acontecimentos, fazendo-o compreender claramente a necessidade e as relações essenciais entre o homem e a natureza e entre o homem e a sociedade” (ibid., p. 52).

A partir da sociedade de classes, os objetos e as coisas passaram a ser valorizados pela troca, deixando de lado seus valores de uso. O dinheiro passa a ser essencial. Como o artista exprime experiências e condições sociais do seu tempo, espera-se que ele apreenda as novas relações e tome consciência delas, compreendendo esta realidade, suportando ou transformando ela. Nessa perspectiva, “a Arte, ela própria, é uma realidade social. A sociedade precisa do artista” (ibid., p. 57). Dessa forma, o artista tem duas funções: uma imposta pela sociedade; e outra revelada pela sua consciência social. A primeira é imposta pelos padrões, tendências e tradições enraizadas no povo. A segunda revela sua individualidade, a sua percepção do seu tempo. Portanto, com as contradições e conflitos de classes a situação da Arte e do artista torna-se mais complexa pois ela revela a sociedade de maneira fiel, sem ilusões ou mágicas.

No mundo capitalista em que tudo tornou-se mercadoria, a Arte é um produto e o artista um produtor. Com o livre mercado, a obra de arte acabou se subordinando às leis de competição. Com a caracterização de que o artista seria livre, criou-se uma ilusão de liberdade e independência, fazendo da Arte uma ocupação meio romantizada, meio comercial. Segundo Fischer (1979, p. 60), para o capitalismo a Arte não dá lucro, por isso sua indisposição em promovê-la. Contudo, ele depende da Arte para embelezar a vida privada. Com isso libertou novas ideias, novos sentimentos e novos meios de expressão. Aqui impõe-se uma contradição: o capitalismo é hostil à Arte, mas favorece seu desenvolvimento.

A condição agudamente problemática das artes no mundo capitalista não se manifestou com toda clareza enquanto a burguesia era uma classe em ascensão

e enquanto o artista que afirmava as ideias burguesas ainda fazia parte de uma força ativamente progressista (ibid., p. 61).

Na Revolução Francesa, democrático-burguesa, o artista exprimia ideias de liberdade, igualdade e fraternidade. Mas o capitalismo lhe impôs a escravidão assalariada, subordinando suas ideias à competição selvagem. Impondo assim, o fim da produção artística burguesa. O artista e sua Arte são absorvidos pelo mundo capitalista (produção de mercadorias, alienação, divisão do trabalho etc.).

O capitalismo desenvolveu, aos poucos, seu próprio conceito de Arte e cultura, utilizando elementos de valor simbólico como meio de construção de uma sociedade cada vez mais homogênea, destituída de valores e princípios éticos e desconectada de suas realidades e tradições culturais. [...] A Arte figura como principal matéria prima a ser manipulada e ressignificada, gerando simulacros de utopia, capaz de deslocar o ser humano para uma nova dimensão, onde se encontra indefeso, amedrontado e destituído de sua própria subjetividade (BRANT, 2009, p. 80-81).

Para compreender melhor a cultura, é necessário considerar o processo criativo como trabalho (da inteligência, da sensibilidade, da imaginação, da reflexão, da experiência e do debate) e como instituição social. Portanto, de acordo com Chauí (2021, p. 180), trabalho é

ação que produz algo até então inexistente, graças à transformação do existente em algo novo [...] Como trabalho, a cultura opera mudanças em nossas experiências imediatas, abre o tempo com o novo, faz emergir o que ainda não foi feito, pensado e dito [...] enfim, compreender que o resultado cultural (a obra) se oferece aos outros sujeitos sociais, se expõe a eles, oferece-se como algo a ser recebido por eles para fazer parte de sua inteligência, sua sensibilidade e sua imaginação e ser retrabalhada pelos receptores, seja porque a interpretam, seja porque uma obra suscita a criação de outra.

Nessa perspectiva, é importante compreender que para o músico, e assim deveria ser para toda a sociedade, a sua obra é um produto e expressão resultante de processos de trabalho. O músico está imerso na sociedade salarial atual e sua Música representa o produto do seu trabalho. Segnini (2008) identifica o trabalho artístico como os demais trabalhos, de qualquer setor, inserido na lógica do mercado e vinculado às configurações do momento histórico, social e cultural. Porém, sua pesquisa identifica tensões entre a Música, o trabalho e a profissão do músico, alguns dos quais evidenciados a seguir.

O capitalismo atual vem evidenciando novas configurações do trabalho e, por consequência, novas qualificações do trabalhador (SILVA, 1999). Pode-se demonstrar mudanças nas relações de trabalho, tornando-as mais flexíveis e, como afirma Harvey (2002,

p. 143), reduzindo o emprego regular e aumentando o uso de trabalho em tempo parcial, temporário ou subcontratado. E, nesse contexto, inserido no setor de produção capitalista, o músico foi “moldando e adequando seus processos e suas relações de trabalho às necessidades capitalistas de produção e geração de lucro” (REQUIÃO, 2008, p. xii).

Segundo Segnini (2008, p. 553), o mundo do trabalho dos artistas é marcado pelo “trabalho flexível, sem carteira, por conta própria”. Em outro texto, Segnini (2013) reafirma as difíceis condições de trabalho do músico devido à necessidade de produção constante, disciplina, planejamento, alto custo do processo artístico, somados à instável inserção no mercado de trabalho. Assim, a carreira de músico concertista, por exemplo, carrega algumas angústias, como afirma a cantora Luisa Francesconi: “*Muita angústia, na verdade. Porque viver como freelance não é fácil, você faz um trabalho e fica dois, três meses parada, é complicado, é preciso se organizar com cuidado, inclusive financeiramente*” (Revista CONCERTO de dezembro de 2019, p. 16).

O duplo desejo de ser artista e sobreviver financeiramente da sua Arte, leva o artista a múltiplas atividades, rápidas, temporárias, com conteúdo diversificado, locais e horários incomuns. Portanto, artistas são profissionais engajados em múltiplas dimensões de realização da cultura: ensino, produção, curadoria etc. (SEGNINI, 2013). Logo, ao contrário do que geralmente é imaginado, o músico, em sua atividade artística profissional, está imerso nas mesmas condições trabalhistas, geradas pelo capitalismo, assim como os demais trabalhadores. De tal modo, vale a reflexão e o questionamento:

*estamos formando uma quantidade enorme de instrumentistas, de músicos de todos os tipos, gente que não acaba mais. Como o mercado vai absorver tudo isso? O mercado... Ah, o mercado! Dito assim, parece um monstro mecânico, um leviatã-máquina, com leis fixas e estritas, automáticas* (JORGE COLI, Revista CONCERTO de janeiro/fevereiro de 2018, p. 13).

De acordo com Marx (2013, p. 41), o principal objetivo do capitalismo é a acumulação do capital. Desse modo, temos de um lado o trabalhador, aquele que produz a mercadoria a ser vendida para gerar lucro, e de outro lado o capitalista, aquele que tem o poder de governar sobre o trabalhador e a sua produção por ser o proprietário do capital (MARX, 2008, p. 40). Como o capitalista tem a missão de aumentar o lucro, a forma comumente encontrada é o aumento da exploração da força de trabalho humana. Destarte, Antunes (1999) elucida o fato de que na sociedade contemporânea



a lógica do sistema produtor de mercadorias vem convertendo a concorrência e a busca da produtividade num processo destrutivo que tem gerado uma imensa precarização do trabalho e aumento monumental do exército industrial de reserva, do número de desempregados (ANTUNES, 1999, p. 16).

Pode-se questionar e tentar distorcer os fatos buscando excluir o músico desse contexto. Contudo, muitos músicos são financiados por recursos públicos, empresas privadas ou mesmo vinculados a produtores e instituições como orquestras, corais e outros, os quais muitas vezes buscam na Arte a única finalidade de gerar lucro, marketing positivo para determinadas marcas, atração e vendas cada vez mais numerosas de produtos, explorando o artista, o qual se sente ameaçado pelos concorrentes no mercado de trabalho, assim como em outros setores. Há também aqueles que excluem os artistas independentes/autônomos desse sistema, como se esses fossem donos dos seus meios de produção sem vínculo com empresas ou quaisquer tipos de financiamento. Bom, mesmo com essa falsa independência o músico enfrentará concorrência com outros artistas e terá que se submeter a baixos cachês, a estudos exaustivos para dominar a execução de obras desconhecidas e terá que oferecer seu produto diretamente aos consumidores, não deixando de vivenciar instabilidade, tempo prolongado de trabalho, flexibilidade e outros aspectos aqui descritos.

Menger (2005) explica que o artista atual vive numa economia do incerto e está exposto aos riscos da concorrência e às novas inseguranças das trajetórias profissionais provocadas pelas relações de trabalho capitalistas. Assim, as condições tornam-se cada vez mais precárias e as relações mais flexíveis, como qualquer outro profissional inserido no modo de produção capitalista, cuja fase atual, com o crescimento da economia cultural e do entretenimento, impõe formas de contratação nas quais o trabalhador vem perdendo direitos adquiridos anteriormente. Cabe refletir sobre a seguinte questão: *“Como conseguir um lugar ao sol numa carreira cobiçada, com concorrência acirrada e na qual há mais candidatos que postos fixos?”* (CAMILA FRÉSCA, Revista CONCERTO de abril de 2019, p. 44). Alguns músicos como o maestro Leonardo David acreditam em organização da carreira: *“é preciso ter planos, bons resultados musicais, visibilidade, projetos de formação cultural”* (ibid.). No entanto, há aspectos mais profundos a serem examinados os quais vão além do próprio agir e pensar do artista.

No século XX, houve um crescimento da indústria cultural, o qual viabilizou a expansão da Arte como mercadoria, provocando intensificação de flexibilidade e precariedade no mundo do trabalho desse setor. Assim, é importante entender, no contexto atual, os processos de trabalho do músico, a cadeia produtiva da música, a formação desse profissional e seus novos

perfis de acordo com a exigência do mercado. Contexto esse, como elucida Requião (2008), que trouxe grandes transformações no mundo do trabalho: a fusão de grandes empresas, o desemprego em massa, a proliferação de financeiras, o incentivo ao empreendedorismo, a prática da terceirização de serviços, dentre outros fatores. E, apesar de ser comum, é um equívoco crer que a atividade do músico é algo desconectado dessas questões econômicas e políticas impostas pelo capitalismo. O músico, muitas vezes, colocado apenas como artista, é também um trabalhador, e erroneamente entende-se o valor do produto de sua atividade de forma diferenciada das mercadorias comuns, além de perceber a sua lógica de produção de forma distinta de outros produtos. Por consequência, o profissional da música muitas vezes é submetido a condições de trabalho particularizadas<sup>10</sup>, as quais acabam exigindo do músico um amplo leque de atividades para viabilizar seu sustento.

De acordo com Ernest Fischer (1979, p. 21), “a Arte é quase tão antiga quanto o homem. É uma forma de trabalho e o trabalho é característica do homem”. Contudo, o próprio músico percebe seu próprio trabalho com certa diferenciação dos demais setores produtivos. E, por isso, segundo Tolila (2007), o trabalho do músico geralmente não é percebido da mesma forma que os outros trabalhos profissionais. A compreensão da produção cultural como esfera econômica ainda é uma dificuldade, principalmente porque há problemas com a definição de bens e serviços culturais, é difícil produzir indicadores de produção e a própria noção de cultura é ainda muito controversa. Apesar da importante movimentação econômica do setor cultural, há um certo desinteresse dos pesquisadores da economia por esse campo em potencial desenvolvimento.

Nesse contexto, os profissionais da arte, como o músico, por exemplo, precisam

*conciliar duas vidas muito diferentes. O lado não artístico é aquele que ocorre fora do palco, da batalha por um lugar para tocar, a construção de uma carreira, os contratos, as viagens etc. A outra é o fazer musical propriamente dito, a arte em questão. O problema é que, se você não tomar cuidado, é muito fácil o lado não artístico influenciar de forma ruim suas atividades como músico (LEONARDO MARTTINELLI, Revista CONCERTO de novembro de 2012, p. 21).*

Portanto, de acordo com Segnini (2014, p. 76), “o artista no mundo das mercadorias vivencia constantes tensões entre o fazer artístico criativo e a compra e venda do seu trabalho [...]”, isso porque, “o trabalho do artista representa, ao mesmo tempo, a realização de um trabalho, o

---

<sup>10</sup> De acordo com a pesquisa realizada por Requião (2008), o músico trabalha em condições diferenciadas como: contratos informais, sazonais ou dupla/tripla jornada de trabalho, sem reconhecimento e valorização salarial suficiente para sua estabilidade financeira.

exercício de uma profissão, expressão artística" (SEGNINI 2013, p. 02). O valor criado por sua performance ou por sua composição é de difícil mensuração, principalmente pela difícil definição do que é “qualidade artística”. A obra se metamorfoseia em mercadoria e mascara todo o processo do músico. E assim, o trabalho do músico acaba apresentando duas faces: o conhecimento e a formação necessária *versus* a criatividade, uma especificidade imposta pela própria natureza dessa Arte (SEGNINI, 2015, p. 329).

É importante esclarecer que, segundo a SABRA, existem três tipos de artistas: o que produz Arte para si próprio e satisfaz suas necessidades artísticas e emocionais e não como profissão; o que faz da Arte uma profissão e conecta-se com um público por meio da qualidade de sua produção; e ainda há aquele que usa Arte como meio para ganhos financeiros, atingindo grandes massas, sem preocupação com a qualidade, mas apenas com a facilidade de absorção do que foi produzido. E, nesse sentido, cria-se uma contradição em relação ao trabalho artístico: condições precárias de trabalho e a própria Arte. Uma produção a qual exige tanto do artista e, que no caso da música erudita, só é reconhecida caso tenha qualidade, mas com grande desvalorização dos profissionais da área. Há quem diga, como exposto por Segnini (2009, p. 169) que “artista não pode ter contrato estável de trabalho: acomoda-se!”, acreditando na flexibilidade e instabilidade como estímulos para eficiência na produção artística. Além disso, mascararam-se todas essas más condições utilizando termos neutros para designar características do mundo do trabalho do músico, como: adaptabilidade e maleabilidade. Contudo, o que se tem na verdade é degradação dessas condições, como afirma Hirata (2009).

Fischer (1979, p. 42) afirma que “por seu trabalho o homem transforma o mundo como um mágico”, porém essa magia não significa algo sobrenatural. Segundo o autor:

Para conseguir ser um artista, é necessário dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma. A emoção para um artista não é tudo: ele precisa também saber trata-la, transmiti-la, precisa conhecer todas as regras, técnicas e recursos, formas e convenções com que a natureza – esta provocadora – pode ser dominada e sujeitada à concentração da arte (ibid., p. 14).

Nesse sentido, podemos citar o pensamento de Marx (2008) para o qual a Arte é algo vital, é um objeto da vontade e consciência do homem e que quando se transforma em trabalho profissional, passa da esfera da liberdade para a necessidade. Nessa perspectiva, pode-se afirmar que a Arte, na sociedade capitalista, vem se desenvolvendo fora da “magia”, assim como o trabalho, e passa a ser um resultado da alienação. Dessa maneira, Fischer (1979, p.51)

assegura que a Arte se transformou em mercadoria e o trabalho artístico em trabalho profissional.

Apesar do conceito ainda existente na sociedade atual, no qual a Arte é um dom ou um talento delegado a poucos, para Marx e Engels (1986) não deveria haver pintores, mas sim homens que, entre outras coisas, também pintam. Dessa forma, Arte e trabalho no axioma marxista assumem uma paridade cuja separação torna-se muito difícil. A capacidade de criar, de modificar a natureza, estaria na Arte do trabalho e no trabalho da Arte reciprocamente (ibid., p. 27).

O centro do pensamento marxista é o trabalho, o qual define como

Um processo entre o homem e a natureza, um processo em que o homem, por sua própria ação, media, regula e controla seu metabolismo com a natureza. Ele mesmo se defronta com a matéria natural como uma força natural. Ele põe em movimento as forças naturais pertencentes à sua corporeidade, braços, pernas, cabeça e mãos, a fim de se apropriar da matéria natural numa forma útil à própria vida. Ao atuar, por meio desse movimento, sobre a natureza externa a ele e ao modifica-la, ele modifica, ao mesmo tempo, sua própria natureza (MARX, 2013, p. 149).

Em suma, para Marx o trabalho é ação, transformadora e criadora, com finalidade pré-concebida. Na economia capitalista, o sentido de trabalho se adequou à ideia de acúmulo do capital e, portanto, afastou-se do significado de criação e satisfação das necessidades humanas, tornou-se exterior ao homem.

O trabalho é externo ao trabalhador, isto é, não pertence ao seu ser, que ele não se afirma, portanto, em seu trabalho, mas nega-se nele, que não se sente bem, mas infeliz, que não desenvolve nenhuma energia física e espiritual livre, mas notifica sua *physis* e arruína o espírito [...] O seu trabalho não é portanto voluntário, mas forçado, trabalho obrigatório. O trabalho não é, por isso, a satisfação de uma carência, mas somente um meio para satisfazer necessidades fora dele (MARX, 2008, p. 82-83).

Submerso nesse mundo do trabalho sob a perspectiva de Marx, encontra-se o músico, um profissional que, segundo Requião (2008) desenvolve suas atividades com grande instabilidade. É importante ainda perceber que o regime de acumulação capitalista vem transtornando e remodelando o perfil profissional do músico e suas formas de atuação profissional. Para Segnini (2010), o mercado de trabalho no campo da Música vem se transformando, principalmente nos seguintes fatores: expansão da Música como campo econômico; crescimento de oportunidades, porém em formas de trabalho intermitente; aumento do número de músicos cooperadores e produtores; diversidade nas práticas sociais. Portanto, há

uma diversidade de novas formas de produção no campo da Música que abrangem desde empregos formais àqueles complementares à renda fixa.

Segundo pesquisa realizada por Segnini (2013), houve crescimento da porcentagem da população ocupada no mercado de trabalho artístico. Mas esse crescimento traz com ele uma contradição, na qual a Arte é uma mercadoria, que deve agradar seu público e seus financiadores, mas ao mesmo tempo, o artista luta por sua autonomia em seus trabalhos tanto de performance como de composição.

Considerando todas essas transformações do mercado de trabalho e no setor produtivo da Música, Requião (2005) ressalta que os perfis profissionais bem delimitados já não refletem mais a realidade do setor de produção musical. Segundo a autora, quando o músico restringe suas possibilidades profissionais a uma única competência, na maioria das vezes ele não consegue se estabelecer no mercado.

Administrar essa profissão não é tarefa fácil, pois os contratos de trabalho, quando existem formalmente, geralmente são temporários. Segnini (2010, p. 11) lembra que "o trabalho artístico é, por excelência, um trabalho flexível, tanto em termos do conteúdo, locais, horário de trabalho, contratos de trabalho". A carreira artística sempre foi conhecida como instável. Porém, na sociedade atual isso se intensificou devido às formas precárias de trabalho.

Nesse sentido, Malaguti (2000, p. 143) considera o perfil profissional do músico como de "trabalhadores independentes", aqueles que em geral são proprietários de seus meios de produção, eles elaboram produtos completos e geralmente trabalham sozinhos, são *maîtres* de seu tempo e de sua maneira de trabalhar, eles controlam a venda dos bens e dos serviços que produzem, além de ter relações personalizadas com seus colaboradores ou clientes.

Ainda nessa direção, Richard Sennett (2003, p. 68) coloca o músico no que ele chama de *flexitempo*. "Um trabalhador em *flexitempo* controla o local do trabalho, mas não adquire maior controle sobre o processo de trabalho em si". É um trabalho mais prazeroso que o do operário, há certa autonomia, mas de maneira bem relativa.

Nessa perspectiva, podemos citar que

Marx utilizou-se de dois termos distintos (em inglês) para melhor caracterizar essa dimensão ampla do trabalho: *work* e *labour*. O primeiro termo (*work*), mais dotado de positividade, é por isso uma expressão mais aproximada da dimensão concreta do trabalho que cria valores socialmente úteis e necessários. O segundo termo (*labour*) expressa a dimensão cotidiana do trabalho, do trabalho alienado e desprovido de sentido humano e social (ANTUNES, 2005, p. 73-74).

E nesse contexto, Coli (2006, p. 217) explica que a sociedade acaba criando uma ideologia produtiva na qual se associa trabalho criativo (como o do artista, do músico) com lazer. Há sempre aquele que entende a atividade artística como não-trabalho e por isso não-remunerado. Além disso, ainda há aqueles que, por não serem profissionais da área e não dependerem desse trabalho para sua sobrevivência, tocam e realizam suas atividades gratuitamente. Mas, é importante o alerta do cantor Martin Muelhe, segundo o qual *“fazer de graça só reforça [...] um argumento [...] de que o artista faz de graça se precisar. Precisamos proteger nossa profissão, dar valor que as coisas têm, elevar o nível, não o achatar [...] Não é ser elitista, mas tentar delimitar as linhas, os limites”* (Revista CONCERTO de julho de 2021, p. 11).

E assim coloca-se o *work* (atividade criativa e produtora de mercadorias) acima do *labour* (processo genérico, sem utilidade social). Para Coli (2006) o músico, como qualquer operário, só tem sua força de trabalho para vender, portanto é um trabalho relacionado à sua subsistência como qualquer outro. E por não haver compreensão disso cria-se um fetiche que envolve a imagem e a atividade profissional do artista a qual acaba escondendo suas necessidades humanas e sua condição de trabalhador.

Uma contradição muito importante, é a exigência de grande qualificação e estudo permanente do artista, que porém, não garante estabilidade e bons salários. Segundo diversas pesquisas aqui já citadas (Segnini, Coli, Requião e outros), o músico faz parte de um dos grupos profissionais com mais alto nível de escolarização e qualificação, contudo, apesar de muitas vezes ter prestígio e grande relevância cultural, não encontra um mercado contínuo e estável. Enfim, as mesmas pesquisas revelam um baixo número de músico com contratos formais e uma maioria envolvida em múltiplas formas de trabalho instáveis, comprovando o contexto de flexibilidade e precariedade no setor cultural.

Pensando especificamente em música clássica e o fato de que esse setor é pouco rentável para corporações e, que além disso, os ingressos vendidos em salas de concertos ou teatros não são suficientes para manter o salário de nenhum grupo ou orquestra, *“é preciso apoio dos governos”* com políticas públicas que incentivem o investimento nessa área (JORGE COLI, Revista CONCERTO de outubro de 2021, p. 10). Ainda, de acordo com Jorge Coli, quando se fala em governo, quer dizer

*quaisquer ajudas financeiras, oficiais ou privadas, que investem, não pelo lucro, mas pela convicção de que certas formas artísticas, que não conseguem ficar em pé com as próprias pernas – do ponto de vista financeiro, se entende – necessita de apoio. E que esse apoio vale a pena. [...] Nenhuma orquestra sinfônica, nenhuma ópera, nenhum balé, por maior que seja seu sucesso, consegue existir apenas com a bilheteria. [...] Tal como se configura hoje a*

*situação, sem nuançar muito, a música, seja “clássica” ou “contemporânea”, precisa da convicção – ou da crença – de que é necessária, como são necessárias a ciência e as boas condições coletivas de vida (Revista CONCERTO de dezembro de 2021, p. 12).*

O que traz uma última contradição a ser evidenciada e de grande relevância para esta pesquisa: as políticas públicas de incentivo à cultura vêm trazendo mudanças importantes para todo o setor, porém, especialmente para os músicos concertistas.

*As oportunidades de trabalho aumentaram, como aumentou o número de orquestras sinfônicas por todo o país, algumas delas atingindo nível de fato elevado, assim como de corais, grupos de câmara [...] Solistas vivem dignamente de suas artes; são muitas iniciativas – festivais, programas anuais de música de câmara e montagens de óperas [...] têm-se multiplicado (JORGE COLI, Revista CONCERTO de janeiro/fevereiro de 2020, p. 13).*

Contudo, ainda cabe a reflexão sobre os tipos de trabalho (fixo ou temporário), as condições dos contratos e salários proporcionados por essas políticas e a constância na existência dos projetos construídos com base em incentivos privados proporcionados por isenção de impostos. Pontos relevantes que farão parte da discussão durante a construção desta pesquisa.

#### **1.4. O reconhecimento da profissão e a Ordem dos Músicos do Brasil (OMB)**

Para uma melhor compreensão do mundo do trabalho no setor musical, é importante abarcar o órgão regulador da profissão, sua origem, sua atuação e seus objetivos: a Ordem dos Músicos do Brasil (OMB). Buscando entender sua função e suas dificuldades, a seguir apresenta-se sua breve história e alguns apontamentos sobre as ações empreendidas pela OMB destacadas por alguns pesquisadores como: Barros (2018), Crocco (2014), Leite (2007), Mendonça (2008) e Simões (2011). Além de trechos de depoimentos ou entrevistas encontrados nas Revistas CONCERTO.

De acordo com Crocco (2014, p. 58), a OMB “está vinculada ao trabalho do compositor, maestro e um dos grandes mestres da Escola de Música (EM) da UFRJ, o paraibano José Lima Siqueira que idealizou e elaborou um projeto de lei para a criação de uma entidade federal reguladora da profissão de músico”. Primeiramente, criou-se em 1957, a União Nacional dos Músicos (UMB), a qual regulava, valorizava e reconhecia legalmente a profissão do músico. Durante sua existência, foi redigida a lei para criação da OMB, fundada por Siqueira, “insatisfeito com as condições trabalhistas oferecidas aos músicos profissionais, com a falta de reconhecimento, de proteção e sem representatividade” (CROCCO, 2014, p. 54). Assim, com

a lei sancionada (nº. 3.857), em 22 de dezembro de 1960, criou-se a OMB. A lei não só dispõe sobre as atribuições da OMB, como também regulamenta o exercício profissional do músico. De acordo com o art. 16, “os músicos só poderão exercer a profissão depois de regularmente registrado no órgão competente do Ministério da Educação e Cultura e no Conselho Regional dos Músicos sob cuja jurisdição estiver compreendido o local de sua atividade” (BRASIL, 1960). Em seu depoimento sobre a Ordem dos Músicos, Júlio Medaglia relata:

*No início dos anos de 1960, prestes a viajar à Alemanha para estudos, fui surpreendido pela notícia da criação, por Juscelino Kubitschek, da Ordem dos Músicos do Brasil. Achei estranho, pois ‘ordens’ ou instituições dessa natureza – que existem paralelamente aos sindicatos – fazem sentido no caso de profissões que oferecem risco à sociedade (Revista CONCERTO de maio de 2016, p. 10).*

Conforme a legislação, a partir de então, seria obrigatório o registro na OMB para exercer a profissão, assim como em outras categorias (advogados, médicos, dentistas, fisioterapeutas, contadores, dentre outros). Mas a atuação dos representantes da OMB com diversos conflitos políticos, ideológicos e estéticos, tornou o desempenho da autarquia insatisfatório e acabou retirando-lhe o poder de regulação e controle da classe. Política e ideologicamente, a Ordem sofreu repressão e interferência do governo federal após o Golpe Militar de 1964. Ela tornou-se, então, uma ferramenta para o controle dos militares em relação ao trabalho do músico. Longe de fortalecer a categoria, desmobilizou e desuniu ainda mais a classe de profissionais da música. Após a ditadura militar, segundo Crocco (2014), a OMB ficou conhecida por suas irregularidades financeiras, falta de registro de reuniões, falta de documentações etc. Tornou-se uma entidade burocrática, desqualificada pela própria classe, cujo único atributo era a obrigatoriedade do registro para poder atuar como músico profissional. Em suma, de acordo com o mesmo autor (Crocco, 2014, p. 64), a entidade perdeu “sua legitimidade política enquanto representante de classe devido a sua atuação histórica marcada pela impopularidade, irregularidades administrativas, autoritarismo, truculência e patrimonialismo de seus dirigentes”.

Segundo Mendonça (2003, p. 08)

a obrigatoriedade da filiação dos músicos à instituição para exercer a profissão ou simplesmente executar qualquer instrumento musical tem sido alvo de inúmeros questionamentos feitos atualmente pelos músicos, advogados, juízes, parlamentares e produtores culturais. Estes questionamentos incluem desde denúncias de abuso de autoridade, a ausência de eleições e acúmulos de



cargos por parte do presidente nacional da instituição, no cargo desde 1968. Essas práticas sociais têm resultado em liminares, mandados de segurança e ações populares.

Para uma compreensão melhor da falta de confiabilidade do órgão, de acordo com Leite (2007, p. 13), em sua pesquisa sobre a formação profissional em cursos técnicos de música,

tanto empregos formais e informais geralmente não solicitam nenhuma documentação ou registro e quando isso acontece, aceita-se declaração conferida pela Ordem dos Músicos do Brasil (OMB), que certifica instrumentistas e regentes sem declaração de qualquer formação escolar, apenas através de um exame muito simples.

A falta de exigências dos empregadores dos músicos da identidade registrada na Ordem para que pudessem exercer suas atividades, somada as irregularidades e a falta de credibilidade da OMB, levaram a decrescente procura pelo registro dos atuantes na área. De acordo com o compositor Ricardo Tacuchian (Revista CONCERTO de novembro de 2009, p. 16),

*a OMB está prestando um desserviço para a música do país. Ela não defende a classe, sendo um verdadeiro estorvo na vida dos músicos. Falo isso com profunda dor, pois ela foi originalmente concebida para dignificar os músicos, que na época de sua criação eram tidos como párias da sociedade.*

E, posteriormente, a Ordem foi impedida de exigir a identidade de músico daqueles que exercem a profissão. Isso desde uma decisão judicial de agosto de 2011. Segundo a ex-ministra Ellen Gracie, relatora do processo no Supremo Tribunal Federal (STF), a liberdade do exercício da profissão é garantida pela Constituição Federal, devendo haver restrições apenas quando constatar risco ou dano social. Ainda, para o ministro Celso de Mello, não há sentindo na imposição e na intervenção da OMB na liberdade artística. Assim sendo, hoje não há mais a exigência de registro na Ordem para que se exerça a profissão de músico (CONJUR, 2011). O maestro Júlio Medaglia ajuda na compreensão de tal decisão:

*Apesar de a profissão musical representar hoje [2016] a segunda maior movimentação financeira do mundo – uma monumental indústria, portanto – perdendo apenas para o petróleo [...], ela possui características sensíveis em sua atuação, dificilmente explicáveis ou manipuláveis, que vão muito além das contidas num currículo ou diploma [...]* (Revista CONCERTO de maio de 2016, p. 10).

Diante da situação exposta, fica claro o quão confuso encontra-se a atuação do músico como profissional ou como amador. Tais problemáticas aclaradas pela pesquisa demonstram

que a falta de credibilidade e de valorização dos trabalhadores da música iniciam ainda dentro da própria classe. Não há órgão regulador e fiscalizador atuante. Não há mobilização da classe para que haja valorização e reconhecimento da profissão pela sociedade. Contudo, estão inseridos no mundo do trabalho, passando por processos cada vez mais intensos de exploração, irregularidades de contrato, descontinuidade de trabalhos, falta de direitos trabalhistas, flexibilidade de horários e de remuneração, perpetuando assim, ainda mais, os problemas sociais e econômicos enfrentados pelo músico trabalhador.

### 1.5. Música: trabalho imaterial

Marx, referência central dessa pesquisa, não aborda diretamente o conceito de trabalho imaterial, mas fez previsões sobre o desenvolvimento das forças produtivas que levaram outros autores à compreensão dessa categoria. Utilizando Grundrisse<sup>11</sup> de Marx (2011) e autores como Lazzarato & Negri (2001), Coli (2003 e 2006), Gorz (2005), Camargo (2012), Amorim (2013) e Collado (2014), procura-se nesse trecho do texto, explanar e evidenciar a música como um trabalho imaterial, uma “atividade que produz conteúdo cultural” (CORSANI, LAZZARATO E NEGRI apud CAMARGO, 2012, p. 44).

No trabalho material é possível mensurar as unidades do produto produzidos em determinado tempo. Já o trabalho imaterial tem seu valor na inteligência e na imaginação. Portanto, o homem carrega seu próprio capital (GORZ, 2005, p. 16). Ele carrega saberes (experiências, práticas e hábitos) e inteligência (capacidades e aptidões)<sup>12</sup>. Além disso, possui qualidades de comportamento, expressão e imaginação. Com esse conjunto de características, pode fornecer o chamado trabalho imaterial, cuja mercadoria não pode ser quantificada, estocada ou objetivada.

O saber em princípio não aceita ser manipulado como mercadoria. Os custos de sua produção muitas vezes não podem ser determinados, e seu valor mercantil não pode ser auferido de acordo com o tempo de trabalho necessário

<sup>11</sup> Manuscritos econômicos de 1857-1858: esboços da crítica da economia política, conhecido como versão inicial ou rascunho de O Capital de Karl Marx (2013).

<sup>12</sup> Para Gorz (2005) é importante a distinção do saber e do conhecimento. O saber vem da prática, do costume. A pessoa assimila o saber e esquece como e quando o aprendeu. Como no esporte, nas habilidades manuais e artísticas. Nem a profissionalização consegue postular esses procedimentos. Ao contrário, o conhecimento é algo da cultura comum, partilhado com todos, absorvido pela inteligência geral. É interessante aqui evidenciar que o músico provavelmente adquire as duas modalidades. Cada indivíduo adquire em uma ordem, como colocado em item anterior nesse mesmo capítulo. Muitos vivenciam o processo de produção musical em família, desde a mais tenra idade e depois procuram conhecimentos acadêmicos, técnicos e profissionalizantes. E outros o inverso. Entram em contato com a produção musical por meio de cursos, adquirem conhecimentos e ao longo de suas carreiras agregam saberes que apenas a prática pode fornecer.

que foi gasto em sua criação [...]. Todo saber pode valer por um valor particular único e incomparável (GORZ, 2005, p. 10-11).

O lugar do indivíduo não pode ser socialmente dado. Só ele mesmo quem pode aprender, apropriar de conhecimentos e se constituir como ser social. Nenhuma instituição pode dispensá-lo ou obrigá-lo a tal tarefa.

Para Camargo (2012, p. 12), a categoria trabalho imaterial é historicamente central no processo de produção de riqueza capitalista. O autor afirma que no atual estágio do capitalismo, a dominação e a sociabilidade se dão pela junção dialética entre cultura e trabalho imaterial. Assim, para compreender essa categoria do trabalho, é primordial compreender o capitalismo e suas mutações, além do papel do conhecimento da informação no mundo do trabalho e na cultura contemporânea.

Segundo Camargo (2012, p. 17-18), o trabalho imaterial é inseparável da esfera cultural. Para tanto, é preciso compreender três eixos de ligação entre eles: a centralidade da comunicação da informação, da cooperação e do uso do intelecto no processo produtivo; a subjetividade humana como determinante dos padrões culturais; e a redução do tempo de trabalho.

Recapitulando o pensamento de Marx (2011), o trabalho é categoria central no entendimento do modo de produção capitalista, pois é ela que elucida os modos pelos quais os homens produzem suas vidas e suas relações sociais. Nesse sentido, ao longo de suas mutações, houve a redução da dependência do tempo de trabalho para produção de riqueza. Antes a dominação de classe era manifestada como exploração e o valor era obtido pelo tempo de trabalho dispendido. Esse era o núcleo da riqueza capitalista. Mas Marx (2011) já sugere a diminuição do tempo de trabalho humano, mudando a forma do capital valorizar-se. O que não muda é a expansão do capital mediante a apropriação de trabalho alheio. O trabalho assalariado é inseparável da valorização do capital. A mutação acontece na centralidade: antes do trabalho assalariado, agora da ciência e da técnica. Assim, por meio do desenvolvimento científico e tecnológico, a tendência atual do capitalismo é “produzir riqueza com uma quantidade menor de trabalho vivo” (CAMARGO, 2012, p. 33). Em suma, no regime do imaterial, o acúmulo de riqueza ocorre pela capacidade de dispor informações e conhecimentos.

De acordo com Camargo (2012, p. 45), os teóricos Negri e Hardt acreditam que “a produção de serviços não resulta em bem material e durável”. Por isso definem como trabalho imaterial todo serviço, produto cultural, conhecimento ou comunicação. Ainda de acordo com os autores, há três tipos de trabalho imaterial: aquele envolvido na produção industrial que incorporou tecnologia da comunicação no processo de produção; o que envolve tarefas

analíticas e simbólicas, além da criatividade; e o trabalho cuja produção envolve afetos e contato humano. Todas situações “em que a apropriação do tempo de trabalho alheio já não se encontra mais na base de sustentação da riqueza capitalista” (ibid., p. 46).

Nesse sentido, pode-se aproximar do que Marx (2011) caracteriza como *general intellect*: a dimensão coletiva e social das atividades intelectuais na produção de riqueza. Assim, o trabalhador lida com uma multiplicidade de funções e sua produção é caracterizada por criatividade, iniciativa, conhecimentos diferenciados, capacidade de comunicação e cooperação (NEGRI & LAZZARATO, 2001).

Para Gorz (2005), na fase atual do capitalismo há uma hegemonia do trabalho imaterial consubstanciado no saber, no conhecimento e na informação. E ainda, para o autor, esse trabalhador torna-se empreendedor de si mesmo, pois seu investimento, qualificações e participação no mercado, dependem de suas próprias ações. Aqui revela-se uma contradição entre o trabalho e autonomia, pois a racionalidade do trabalho, seja ele assalariado ou não, possui finalidade econômica, é voltado para o mercado, possui valor de troca.

Para Camargo (2012), o trabalho imaterial ocorre de duas formas: na já existente forma assalariada; e na forma de auto exploração. Essa última envolve a formação, a qualificação, a mobilização de recursos simbólicos e culturais, correspondendo à absorção de saberes para constituição da posse de propriedades e riquezas. Observa-se aqui a impossível distinção das esferas econômica e cultural. De acordo com Gorz (2005), investir em si mesmo, em sua formação e qualificação, para os donos do capital é uma motivação. Contudo, esse investimento ocorre pela pressão da concorrência, pela lógica da obtenção do máximo de proveito. Segundo o autor, é como se a pessoa fosse uma empresa, a qual precisa de investimento na formação, no aperfeiçoamento etc. Dando lugar não só a auto exploração, mas também a auto comercialização. O trabalho imaterial apropria-se de todas as capacidades pessoais, até mesmo aquelas desenvolvidas no tempo livre, as afetivas, o talento, o virtuosismo. Nele o trabalhador produz a si mesmo. Segundo Gorz (2005, p. 23), a pessoa “deve ser sua própria produtora, sua própria empregadora e sua própria vendedora, obrigando-se a impor a si mesma constrangimentos necessários para assegurar a viabilidade e a competitividade da empresa que ela é”. Torna-se então, empreendedora. Responsável por sua saúde, mobilidade, adaptação de horários, atualização de conhecimentos e pelos serviços prestados. E a concorrência determina o volume de trabalho. Agora não há mais diferenciação de vida dentro e fora do trabalho. A própria vida tem seu valor econômico. Aqui pode-se observar a visão neoliberal do trabalho, fundada no auto empreendimento, ignorando precariedade, descontinuidade, flexibilidade e outros aspectos que passam a pesar sobre o trabalhador.

O centro da vida humana em sociedade sempre foi o metabolismo entre o homem e a natureza, ou seja, o trabalho. E o trabalho imaterial identifica-se com a própria humanidade. Nessa perspectiva, surge a problemática não só acerca da diminuição do tempo de trabalho, mas do tempo de não trabalho para produção de valor e riqueza.

O tempo passa a ser visto não apenas interligado à produção de valor. Para Gorz (2005) há uma diferenciação de categorias impostas pelo trabalho imaterial: tempo no trabalho e tempo livre (ou de não trabalho). A princípio, o primeiro aprisionaria enquanto o segundo abriria possibilidades para uma vida dotada de sentido com atividades de lazer ou atividades laborativas sem finalidade de criação de valor. Contudo, no trabalho imaterial “o tempo livre, as experiências culturais e cotidianas que formam o chamado mundo da vida, são também produtores de certo tipo de valor ou riqueza” (CAMARGO, 2012, p 59).

Segundo Gorz (2005), no trabalho imaterial o conhecimento e o saber são elementos centrais. Assim, eles tornam-se fonte produtora de valor e, portanto, o valor-trabalho é substituído pelo valor-conhecimento. Assim, para Camargo (2012, p. 94),

o imaterial não se reduz apenas ao resultado do trabalho, como bem material ou imaterial, mas se refere ao conteúdo da atividade do trabalho que passa a determinar o aspecto principal de valorização da mercadoria. São as atividades cognitivas, simbólicas e intelectuais, que contribuem.

Para Marx (2011), a subjetividade humana está ligada à produção da consciência. No conceito imaterial, há uma dupla dimensão da subjetividade: a própria base produtiva da riqueza; e na presença do marketing e publicidade em momentos de não trabalho e de lazer. De acordo com Corsani (apud CAMARGO, 2012, p. 104), “o trabalho imaterial dá forma às necessidades, aos gostos, ao imaginário do público/consumidor e os materializa nos produtos”.

Segundo Collado (2014), há produtos humanos que assumem valor de troca caracterizando a coisificação das capacidades humanas, como: conhecimento, informação, afetos, emoções, relações, linguagens. O sujeito produtor se confronta com sua própria subjetividade. Essa se torna estranha ao trabalhador. Assim se comportam os produtores imateriais: são “fruto da mercantilização de múltiplos aspectos do mundo subjetivo e social” (COLLADO, 2014, p. 100). Para a autora, conhecimento e informação tem se tornado mercadorias cada vez mais colonizadas pelo capital.

Contudo, as condições de venda dessa força de trabalho são cada vez mais precarizadas, desfavoráveis ao trabalhador, com intercambialidade e substituição constantes, além do aumento de ritmos, cargas e exigências. Segundo Wolff (apud COLLADO, 2014, p. 101), a

cognição humana tornou-se um insumo importante para o trabalho na sociedade atual. E a captura do fazer humano se expande às diversas capacidades: afeto, emoções e relações. Assim, se constitui uma nova cultura de trabalho, na qual o capital explora as capacidades de trabalho, coisificando as mesmas.

Nessa perspectiva, Collado (2014) qualifica o trabalho imaterial como humanizado, o qual promove mais autonomia e criatividade dos sujeitos. Seus componentes são adquiridos por meio de educação, convivência familiar, trajetórias e outros aspectos. Esses aspectos de socialização e características adquiridas assumem um valor de troca e se concretizam em forma de renda e salário nas situações de trabalho, quando são vendidos e trocados por renda. Para tanto, a autora afirma que os indivíduos, trabalhadores, os quais produzem mercadorias imateriais, precisam ser autorresponsáveis e empresários de si mesmos. E, parafraseando Marx, Collado (2014, p. 104) complementa: “os diversos e múltiplos modos como as capacidades ‘humanas’ se coisificam, longe de humanizar as relações entre as pessoas, tornam-nas relações entre coisas”.

No mesmo sentido de Collado (2014), Amorim (2013) afirma que as formas atuais de exploração do trabalho, constituem um trabalhador polivalente, subcontratado e com flexibilidade em seus direitos trabalhistas. O capital aprofunda suas bases de dominação, subordinando a classe trabalhadora em sua dimensão política, pois os mesmos acumulam funções e contratos, diminuindo assim seus meios de organização e de luta. Nessa reestruturação produtiva, alarga-se o quadro de competências imposto pelo capital aos trabalhadores. Esses procuram se (re)qualificar para tornarem-se cada vez mais funcionais e enfrentarem a pressão do aumento do desemprego e da concorrência. Essas novas qualificações e acúmulo de funções estão “relacionadas a uma ideologia meritocrática que prega dedicação, iniciativa e comprometimento profissionais” (AMORIM, 2013, p. 106).

Interpretando parâmetros expostos por Gorz (2005), Amorim (2016, p. 110), afirma que surge com o trabalho imaterial, uma negação da produção tipicamente capitalista, pois ele extravasa a lógica de exploração do tempo de trabalho que gera mais-valor. A principal questão é como mensurar esse trabalho, pois ele demonstra outra forma de produção e, portanto, outra forma de exploração pelo capital. Para o autor, o trabalho imaterial é social, mas dependente da qualificação individual. E, assim, apesar de não poder ser restringido pelo capital, acaba se circunscrevendo à sua lógica. Nessa condição, “trabalho e trabalhador seriam uma única e mesma coisa. Ele é o que é seu trabalho” (AMORIM, 2016, p. 110-111). Sua subjetividade é colocada à serviço do capital. Mas o capital também se torna refém do trabalho imaterial, do saber-fazer do trabalhador, por ser livre em sua essência. Contudo,

o capital aprendeu a controlar as formas de trabalho cognitivo. Aprofundou sua dominação política e econômica na produção quando passou a utilizar de modo mais adequado, dentro de limites preestabelecidos por ele mesmo, as capacidades intelectuais do trabalhador (ibid., p. 116).

Em suma, de acordo com Gorz (2005), apesar da difícil mensuração econômica dos saberes e conhecimento, “o capital tudo fará para capitalizar o conhecimento, portanto, para gerar riqueza, o conhecimento deve economizar mais trabalho do que originalmente custou, deve submeter ao seu controle [do capital] a utilização que dele é feita” (Gorz, 2005, p. 31).

De acordo com Lazzarato & Negri (2001, p. 25), o trabalho imaterial está relacionado à uma atividade abstrata ligada à subjetividade. É um trabalho social e autônomo o qual estabelece sua própria organização e suas relações. Esse trabalho envolve formação, desenvolvimento artístico e científico.

Nesse contexto, então, o que produz o trabalho imaterial?

Ele produz emissões de televisão, moda, organização de nossas cidades, as mercadorias que nós consumimos, os jornais e revistas que nós lemos. Mais fundamentalmente, ele produz o modo de ver e de sentir, de pensar, de consumir; ele produz as formas de vida e as subjetividades que estão se tornando os novos setores da acumulação capitalista (CORSANI apud CAMARGO, 2012, p. 124).

A subjetividade transforma radicalmente o sujeito ligado à produção, traz independência em conformidade ao tempo de trabalho, além de autonomia em relação à exploração (MARX apud LAZZARATO & NEGRI, 2001, p. 30). No trabalho imaterial é difícil a distinção entre tempo de trabalho, de produção e tempo livre. Além disso, é um trabalho que não se reproduz com base na exploração, mas sim na reprodução da subjetividade.

No trabalho imaterial há o entrelaçamento entre produção e consumo. Ele transforma o tempo livre em momento de produção e consumo das mercadorias imateriais. Há uma nova dominação: a da própria vida do trabalhador, do seu tempo livre. Dessa maneira, a subjetividade promove dois elementos que distinguem o trabalho imaterial do material (ibid., p. 31): promove independência na atividade produtiva e autonomia intelectual; e torna a função de controle e vigilância externa ao processo produtivo. Portanto, constitui-se uma autonomia relativa em relação ao capital, pois segundo Lazzarato & Negri (2001, p. 38), esse trabalho não precisa do capital de sua ordem social para ser desenvolvido. Ele é livre e constitutivo. Assim, traz nova qualidade para o trabalho e para o prazer, novas relações de poder, além de novos processos.

O trabalho imaterial coloca o intelectual dentro do processo produtivo, promovendo ação crítica e libertadora no interior do mundo do trabalho. Exemplos desse trabalho são: produções artísticas, produções audiovisuais, publicidade, moda, produção de softwares, dentre outras atividades. Nelas ocorre a integração do consumo na produção. Também são elas que dão forma e materializam as necessidades, o imaginário e os gostos do consumidor, conforme Lazzarato & Negri (2001, p. 46). Seu valor de uso é o próprio conteúdo informativo e cultural, pois não se reproduz uma capacidade física de força de trabalho, mas sim uma relação social. Portanto, “os trabalhadores imateriais [...] satisfazem uma demanda do consumidor e ao mesmo tempo a constituem” (ibid., p. 47). Esse trabalho produz tanto subjetividade como valor econômico.

A produção estética, cultural ou artística envolve o autor/compositor, a reprodução e a recepção para dar forma e conteúdo aos seus produtos. Nesse processo, o autor perde sua dimensão individual pois envolve um público, seu cliente. A reprodução é organizada conforme sua rentabilidade. E a recepção é feita pelo público, o qual é tanto consumidor como um comunicador. Dessa forma, de acordo com Lazzarato & Negri (2001, p. 49), o ciclo do trabalho imaterial une criatividade, imaginação, trabalho técnico e manual. E, apesar de submisso à lógica capitalista, sua cooperação e valor de uso “não tolhe a autonomia e a independência da sua constituição e do seu sentido” (ibid., p. 50).

O produto do trabalho imaterial promove novos modos de ver e de sentir, pois se constitui no ambiente mental do homem. Seus consumidores, o público, tem sentido fruidor. São os leitores, ouvintes da música, apreciadores das artes, os quais passam a ser elemento constitutivo da própria obra. A recepção também é um ato criativo e integrante do produto. Portanto, segundo Lazzarato & Negri (2001), há uma diferente relação entre produção e consumo, pois não pode ser determinada pelo fator econômico, apesar de ser apropriada, normatizada e padronizada pelo capital.

É importante ressaltar que, apesar de autônomos, os trabalhadores imateriais acabam sendo mais explorados do que os operários ligados ao trabalho material. Também é relevante evidenciar a diferença de autônomo produtor artesanal e esse autônomo pós-fordista cujo trabalho se intensificou nos níveis de cooperação dos saberes, das subjetividades, dos dispositivos tecnológicos e organizativos (ibid., p. 93). Enfim, constitui-se como uma nova concepção de autônomo, pois há descontinuidade no seu processo de trabalho e na sua constituição de renda; o controle financeiro é exercido de maneira indireta pelos seus credores, e não mais pelo patrão; há descontinuidade na produção, de acordo com encomendas; é preciso ter capacidade empreendedora para gerir seu próprio trabalho; o fluxo de trabalho não tem



terminalidade, coincide com o tempo de vida; há uma intensificação da exploração; constitui-se por formas pré-capitalistas do trabalho; além de desterritorializar o processo.

Segundo Lazzarato & Negri (2001), o trabalho imaterial abrange atividades muitas vezes não reconhecidas como trabalho. Envolve a constituição de saberes e conhecimentos, entrelaça cultura e trabalho. Ao sentido de cultura aqui abordado compreende-se ao universo dos bens culturais, à dimensão da arte, da literatura, da pintura e atividade similares.

É importante aqui fazer um complemento, conforme Camargo (2012), sobre a teorização de Adorno sobre a indústria cultural, a qual tem suas bases nas categorias marxianas e que para essa pesquisa é fundamental, cujo objeto central é a produção musical. De acordo com Adorno (1971), essa indústria é calcada no consumo e na comercialização. Seu produto não surge espontaneamente da massa. Não há autonomia do artista e nem das obras. Os produtos são pensados com conteúdos facilitadores da comercialização e os quais motivem os lucros. O consumidor é domesticado e se torna um objeto. Há consentimento generalizado. A arte deixa de ser crítica, passa a ser de fácil assimilação e distribuição. A demanda é pré-estipulada pela própria indústria e a reprodução é mecânica. Para Adorno (1971, p. 292), a música de massa, por exemplo, é futilidade e “os padrões de comportamento são desavergonhadamente conformista”. O verdadeiro conceito de cultura, expressão da identidade de uma sociedade, é deixado de lado em nome do lucro. E, assim, o conformismo substitui a consciência. Se consome os produtos da Indústria Cultural sem objeção e sem análise. A cultura de massa “impede a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e de decidir conscientemente [...] impede de atingir a emancipação” (ADORNO, 1971, p. 295). Nesse sentido, de acordo com João Marcos Coelho (Revista CONCERTO de junho de 2014, p. 18),

*os trabalhadores criativos devem ter dificuldades enormes para se inserir num mundo cada vez mais administrado, na expressão de Theodor Adorno, ou consumerista, massificado como o nosso. Regem-se sobre outra lógica, a de uma contabilidade sempre negativa [...]. Uma das conclusões mais acachapantes de Menger é que a precariedade em que vive o pobre trabalhador criativo virou regra, não é mais exceção. Por isso, nenhum profissional envolvido na criação, viabilização econômica e comunicação cultural e artística deve esperar tempos melhores do que os atuais, vividos sob o arriscado manto dos trabalhos em regime de freelance e da insegurança em termos de proteção legal ou perspectiva de uma situação de trabalho institucionalizada.*

A Indústria Cultural tem como principal método a reprodução. Os produtos são feitos de maneira padronizada a partir de um modelo. A música acaba sempre contendo clichês, como se fosse uma unidade do sistema, para que seja aceita sem oposição (ADORNO &

HORKHEIMER, 2002a, p. 03). Portanto, a música de massa é produzida em série. Os artistas devem se adaptar à essa produção. E assim, há um empobrecimento dos materiais estéticos. Enfim, para Adorno & Horkheimer (2002<sup>a</sup>, p. 05), na música de massa “o ouvido acostumado consegue, desde os primeiros acordes, adivinhar a continuação, e sentir-se feliz quando ela ocorre”. A Indústria Cultural põe fim à expressão autônoma e sujeita a música à fórmula, então atrofia-se a imaginação e a espontaneidade, estereotipa e reproduz mecanicamente.

Por fim, para Adorno & Horkheimer (2002a, p. 08), o estilo da Indústria Cultural “é negação do estilo [...] caricatura do estilo”. Esse estilo é inflexível: “ou pensas como eu ou morres” (ibid., p. 10). Quem não se adapta é excluído e massacrado pela indústria. Portanto, acaba dando a falsa impressão de denominador comum entre cultura, arte e divertimento. Mas na verdade, triunfa sobre estes aspectos, exercendo poder sobre o homem em seu tempo livre e liquidando a arte. A cultura torna-se uma mercadoria. Os valores culturais se destilam e o modelo de cultura reproduzido traz “uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem” (ADORNO & HORKHEIMER, 1947, p. 57).

Observando os parâmetros tratados por Adorno, para Carmargo (2012) há uma grande transformação na produção musical não ligada diretamente à questão estética. Há uma mudança fundamental na maneira de escutar-se música. Há hoje a possibilidade de produção musical sem o uso de instrumentos musicais, apenas com o uso de recursos tecnológicos. Além disso, mudou-se o modo de divulgação: muitas vezes gratuita na internet. O que caracteriza uma desmaterialização do produto. Não é necessário sair de casa para consumir música, nem mesmo comprar discos ou outras mídias para ter acesso às produções.

Envolto nesse contexto, encontra-se o processo de trabalho musical erudito. O músico vende seu trabalho, produzindo um material abstrato: o som. Mas que muitas vezes toma forma de matéria concreta, como: gravações, partituras etc. Sendo assim, possui características mercantis, perdendo valor de uso e ganhando valor de troca. De acordo com Coli (2003), o trabalho musical acaba sintetizado no processo de produção-difusão-consumo. Assim, para a autora, é importante compreender que as manifestações artístico-musicais podem ser administradas tanto pelo poder público, como patrocinada por empresas privadas (COLI, 2006). E nessa perspectiva, é necessário compreender suas particularidades e que a mercadoria final desse processo possui alto grau de conteúdo cultural. A música erudita pode ser considerada um produto especial, o qual abrange esferas emocionais por meio dos sentidos da visão e da audição. Além disso, depende do estado psicológico, o qual é insólito e volátil. É um produto ligado ao tempo livre do consumidor (COLI, 2006, p. 298).

A atividade musical erudita está interligada à ideia de mediação. Sua força produtiva não está restrita ao senso musical. O trabalho artístico envolve reprodução, técnica, composição e outras atividades que dependem de condições ideológicas e econômicas. E, complementando, “a mentalidade musical e o gosto dos espectadores são aspectos das relações de produção” (COLI, 2006, p. 299).

Para Coli (2003 e 2006), as relações de trabalho na música erudita ainda hoje apresentam condições de exploração similares às do período pré-capitalista, com situações de trabalho instáveis, com configurações híbridas de trabalho formal e informal, precarização etc. Porém, houve uma reestruturação produtiva no campo musical após a consolidação do neoliberalismo, flexibilizando ainda mais a força de trabalho e a subordinando ao capital por meio de pressão, medo e sujeição. De acordo com Coli (2006, p. 302), o mercado da música erudita é ainda mais instável a partir da constituição do neoliberalismo, tornando os músicos cada vez mais polivalentes para poderem ter uma renda digna de seu sustento. Além disso, com a crise do capitalismo, houve grande aumento na concorrência, gerando grande imigração de músicos europeus e da América Latina para o Brasil em busca de trabalho, a maioria com grande capacidade musical. E ainda, segundo a autora, a “lei da concorrência no mercado musical erudito passa muitas vezes pela consagração restrita às instâncias mais limitadas das academias, conservatórios, teatros e crítica musical” (COLI, 2006, p. 302).

Para compreender melhor o trabalho nesse campo, é importante ressaltar que o músico, apesar de dono da sua produção, seja no seu instrumento ou com sua voz, não possui as condições objetivas do trabalho. Portanto, não tem controle da sua própria música. De acordo com Coli (2003 e 2006), ele possui os meios primários, mas não os secundários. Daí a dependência do capital, do salário para os estudos, cursos, acesso aos bons professores, além de condições para se manter com vida minimamente digna (alimentação, transporte, vestuário etc.). E, assim, a sujeição do trabalho artístico, a informalização e hiperflexibilização pode afetar até mesmo a criação estética, sua performance, sua produção. Pode torná-lo mecânico e sem sentido, alienando o músico em relação ao próprio trabalho (COLI, 2006, p. 308).

A música é uma mercadoria imaterial. O som é consumido ao mesmo tempo em que é produzido. A apresentação do músico mediante um pagamento, caracteriza venda de um serviço, equivale a uma atividade comercial. Segundo Marx (1986, p. 118), “[...] serviço não é em geral mais do que uma expressão para o valor de uso particular do trabalho, na medida em que este não é útil como coisa mas como atividade”. De acordo com o exposto por Marx (1986), o serviço não produz algo palpável, um produto materializado, e sim uma atividade consumida imediatamente após, ou simultaneamente, a sua produção. Assim, o bem imaterial, como a

música, se estabelece em forma de prestação de serviço, no qual a produção e a distribuição ocorrem ao mesmo tempo (COLI, 2003, p. 114). Não se constitui como produto a ser estocado ou transportado.

## CAPÍTULO II – O MECENATO E A MÚSICA: Construções e Contradições Históricas

### 2.1. O Mecenato

O mecenato, provavelmente, é a forma mais antiga de sobrevivência do músico erudito dentro das relações de trabalho. Ele sofreu algumas modificações devido à reestruturação produtiva, contudo, não perdeu suas características essenciais as quais fundamentam as relações entre Música e mecenas desde o Império Romano até os dias atuais.

No Brasil, a Lei de Incentivo à Cultura, n. 8.313 de 23 de dezembro de 1991, mais conhecida como Lei Rouanet ou Lei do Mecenato, é a maior expressão da existência dessas relações pré-capitalistas ainda no século XXI e de maneira muito relevante cuja movimentação anual de recursos públicos geridos por empresas privadas é de cerca de 115 milhões de reais só na música erudita e de 1,5 bilhões de reais para as artes em geral<sup>13</sup>.

“O mecenato é originariamente uma prática de estímulo à produção cultural e artística, que consiste no financiamento de artistas e suas obras” (PINTO, s.d.). Além disso, historicamente, o mecenato tem como objetivo a projeção política de quem destina seus recursos financeiros às produções culturais. Assim, há grande relação de poder político, social e econômico com o incentivo cultural. Envolve a projeção social do mecenas (nobreza, Igreja ou burguesia).

No “início da civilização europeia, a partir das Cidades-Estado da Antiguidade Grega, a cultura oficial do estado era rigidamente regulamentada e imposta a todos os cidadãos, ficando toda tendência inovadora [...] sujeita a uma severa marginalização” (SCHURMANN apud FREIRE, 1992, p. 45). Mas a posição do músico inicia sua alteração a partir do período Barroco. Antes eram empregados com muitos deveres e poucos direitos. Mas apenas após o Classicismo e início do Romantismo, a posição do músico consolidou-se de forma diferente. Beethoven foi o primeiro a preocupar-se apenas com sua arte, sem a apreensão em satisfazer a corte ou a Igreja.

De acordo com Coli (2003), a história da arte é marcada pelo mecenatismo, ou seja, ações significativas de patrocínios e promoção das artes, cujo consumo eleva o *status* social e cultural. As instituições cristãs foram os grandes mecenas e, provavelmente, as mais relevantes

---

<sup>13</sup> Dados do ano de 2019 no âmbito federal, disponíveis em <http://sistemas.cultura.gov.br/Comparar>. As informações contidas nesta plataforma serão exploradas de maneira mais detalhada no capítulo IV. Há ainda outro montante de recursos investidos por estados e municípios.

para a evolução da música. Ser músico era considerado uma profissão religiosa (COLI, 2003, p. 45). De forma particular, a Igreja Católica foi a principal instituição em que se desenvolveu o mecenato e, assim, a profissionalização dos músicos. O Renascimento foi o período basilar de desenvolvimento tanto desse mecenato e do músico nos padrões do catolicismo.

É importante ressaltar a diferença do mecenato católico do mecenato da corte, cuja atividade, de acordo com Coli (2003), é doméstica e restrita à satisfação do príncipe. Era como uma servidão. Enquanto os músicos financiados pela Igreja organizavam todas as atividades musicais das celebrações e dos cultos, o músico da corte servia aos desejos e gostos musicais do seu príncipe.

Todo esse contexto é transformado a partir do surgimento da burguesia e, paralelamente, do mercado agora pautado na concorrência e não na individualidade e exclusividade. A música institucionaliza-se como mercadoria, com estatuto autônomo e com valor de troca, um valor que representa o trabalho de criação e interpretação em troca de dinheiro (COLI, 2003, p. 48). O consumo passa a acontecer fora da Igreja e das cortes.

Com o surgimento do capitalismo, “a música enquanto nova mercadoria, assume os contornos da racionalidade burguesa capitalista e sugere inicialmente a autonomia do artista em relação às estruturas tradicionais que limitavam suas formas de expressão” (ibid., p. 49). Para Coli (2003), a verdadeira profissionalização do músico somente é afluída com o capitalismo, no qual o músico tem a possibilidade de sobreviver da sua atividade, sem a colaboração de um mecenas.

De acordo com a autora, não se pode declarar o fim do mecenato nesse período de transição do Classicismo para o Romantismo, porém, pode-se perceber a modernização e a adaptação dele. Assim, para compreender quais características do mecenato anterior ainda vigoram no mundo do trabalho da Música vinculado à Lei de Incentivo à Cultura, quais as contradições e pontos divergentes, é necessário tomar como exemplo um músico e compositor, aclamado como gênio por muitos historiadores e musicólogos, Wolfgang Amadeus Mozart<sup>14</sup>. Esse será aqui retomado não pela sua desenvoltura fora dos padrões no campo de conhecimento da Música, mas pelas relações sociais de trabalho construídas e desconstruídas por ele, e de muita importância para os músicos (de sucesso ou não) que vieram após sua curta vida musical, porém

---

<sup>14</sup> Nasceu em 27 de janeiro de 1756, Salzburgo - Áustria; e faleceu em 5 de dezembro de 1791, Viena – Áustria. Compôs mais de 600 músicas, com diversas estruturas e formações instrumentais (GROUT & PALISCA, 2007, p. 528).

muito produtiva para a Música e relevante para o mundo do trabalho nas artes após sua morte precoce.

A Arte, em especial a Música, é uma “atividade produzida para o tempo livre do espectador e consumida por ele durante esse mesmo tempo” (COLI, 2006, p. 298), ou seja, é um produto cultural. Em sua história, até o século XIX, era atividade oficial de entretenimento da corte, das classes mais elevadas e tidas como cultas. Nessas condições, o músico era considerado um serviçal do rei e da Igreja. Suas composições e interpretações eram trocadas por uma renda paga pelo seu mecenas com o objetivo de suprir suas necessidades. Assim, sua forma originária era o trabalho serviçal, o músico era um “prestador de serviço” da corte (COLI, 2006).

Para Marx e Engels (1974), a arte torna-se um trabalho como qualquer outro, transformado em dinheiro. A força de trabalho é colocada à venda como mercadoria. Entretanto, para Marx (1986), mesmo no modo de produção capitalista, ainda encontramos algumas atividades que são executadas de maneira similar a outros modos de produção precedentes, isto é, de forma pré-capitalista, cuja “relação entre o capital e o trabalho assalariado ainda não existe de fato” (MARX, 1986, p. 311). Assim encontra-se o músico, numa forma de transição, em uma atividade autônoma em que oferece sua mercadoria diretamente ao consumidor, na maioria das vezes, sem um agenciador intermediário, como um “assalariado de si mesmo”. O que para Marx é posição ambígua e contraditória, uma transição para o assalariamento.

O movimento histórico revela contradições nas relações de trabalho construídas no mundo da Música. Ao observar pesquisas de alguns autores, como Segnini (2000, 2002, 2003/2007, 2004, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2013, 2014, 2015), Coli (2003), Ludovico (2007) e outros, constata-se que a maior parte dos profissionais da Música, hoje, trabalham de maneira informal, autônoma, por projetos de período determinado, sem estabilidade e garantias, incluindo aqueles vinculados à Lei de Incentivo à Cultura. Boa parte deles vive à procura de concursos públicos, vagas em corpo permanente de orquestras e coros, em busca de tranquilidade financeira e de direitos trabalhistas. Contudo, ao observar músicos de tempos anteriores como W. A. Mozart, se percebe o movimento contrário do mercado de trabalho, além da luta do próprio músico por condições antagônicas ao que se deseja hoje.

## **2.2. Mozart: a constituição do músico autônomo**

W. A. Mozart era um músico e compositor que possui uma trajetória de altos e baixos, com desenvolvimento musical precoce e diversos outros aspectos com os quais qualquer músico

provavelmente se identificaria. Claro que era um músico com capacidades extraordinárias pelas quais é considerado um gênio, porém, não será esse o foco deste estudo. A ideia também não é trazer suas relações para nosso tempo. É fato que no século XVIII a sociedade, a política, a economia se caracterizavam de maneira diferente das atuais. O que é necessário observar, na verdade, são as transformações no mercado de trabalho, a passagem da estabilidade, da renda fixa e das garantias que o músico tinha em seu trabalho como serviçal da corte, para a autonomia, hiperflexibilização, o assalariado de si mesmo, e tantos outros termos, condições pelas quais W. A. Mozart lutou durante sua curta vida e não usufruiu, mas com as quais Ludwig Van Beethoven<sup>15</sup> posteriormente, por exemplo, desfrutou de maneira mais naturalizada.

Beethoven entrou em cena, por assim dizer, num momento histórico particularmente favorável. Viveu numa época em que novas e poderosas forças começavam a manifestar-se na sociedade, forças que o afetaram profundamente e se repercutiram na sua obra (GROUT & PALISCA, 2007, p. 546)

Mozart conviveu com um conflito o qual perpassou toda sua existência social: de um lado os valores e ideais das classes aristocráticas da corte, dos quais era dependente para o financiamento de sua Música, os *establishment*<sup>16</sup>; e de outro o estrato burguês do qual era integrante *outsiders*<sup>17</sup> (ELIAS, 1995, p. 16). Nesse embate entre os *establishments* e os *outsiders*<sup>18</sup>, encontra-se Mozart, um burguês a serviço da corte, lutando por sua liberdade e autonomia em relação ao seu patrono e senhor (ibid., p. 16). Nesse contexto, o gosto estético musical que predominava e que regia o desenvolvimento das composições era o gosto da nobreza. A corte, enquanto mecenas dos artistas, estabelecia os padrões das criações artísticas. Portanto, um músico a serviço da corte e da Igreja, possuía uma estabilidade, uma renda fixa, usufruía de boa parte das regalias da corte, contudo não tinha liberdade de criação. Sua arte era subordinada ao gosto da aristocracia. A dependência de seu patrono tirava a liberdade e a autonomia do artista. Se um músico desejasse ser socialmente reconhecido, viveria a serviço da

---

<sup>15</sup> Nasceu em dezembro de 1770, Bonn - Alemanha; e faleceu em 26 de março de 1827, Viena – Áustria. Segundo Grout e Palisca (2007, p. 546), Beethoven recebeu sua formação musical por meio do pai, também músico, assim como W. A. Mozart. O objetivo era fazer de Beethoven um novo Mozart. Apesar do talento e de seu grande significado para a história da música erudita, não é considerado um gênio como Mozart, principalmente pelo baixo número de composições em relação a este.

<sup>16</sup> Elias (1995) considera esse grupo como dos estabelecidos, no qual seus membros se autodenominam poderosos e superiores, além de sentirem necessidade em repelir e subjugar a classe oposta, os *outsiders* (ELIAS & SCOTSON, 2000).

<sup>17</sup> Grupo cujos membros se colocam em condição inferior, com baixo valor, e acaba cedendo aos desejos e caprichos dos *establishments*.

<sup>18</sup> O estudo sobre *establishments* e *outsiders* realizado por Elias & Scotson (2000), não será abordado como referencial teórico desta pesquisa, já que a mesma é construída por meio do materialismo histórico dialético de Marx.



corte ou de suas ramificações (ibid.). Um cargo permanente na corte, geralmente era o único destino do músico profissional nesse momento da história.

Como serviçais da corte, “os músicos eram tão indispensáveis nestes grandes palácios quanto os pasteleiros, os cozinheiros e os criados, e normalmente tinham o mesmo status na hierarquia da corte” (ibid., p. 18). O músico Leopold Mozart, pai de W. A. Mozart, entendia e era, até certo ponto, satisfeito com essa colocação a qual lhe garantia subsistência, assim como diversos outros artistas na mesma condição. Ao contrário, W. A. Mozart pediu dispensa de seu cargo na corte de Salzburgo para buscar sua autonomia e independência em Munique. Não queria ser subordinado, apesar de que dessa maneira podia ter estabilidade e rendimentos fixos.

O indivíduo, no topo do poder, cujo gosto estético deveria ser satisfeito, muitas vezes não compreendia a criação artística da qual era o mecenas. O maior exercício para o artista era regular suas criações de acordo com os padrões da corte. Mas em troca de sua arte conseguia usufruir de hospedagem em palácios, jantares luxuosos e outros benefícios de ser um músico da corte. Dessa maneira, vivenciava dois mundos opostos: o gosto musical e os padrões de comportamento da corte e, ao mesmo tempo, convivía no círculo de empregados e serviçais da corte (ibid., p. 22). Assim, eram bem tratados pelos nobres, mas não deixavam de ser considerados como pertencentes a uma classe inferior.

Mozart era um músico burguês, subordinado e socialmente dependente dos aristocratas, apesar de ele, pelo seu talento musical extraordinário, sentir-se igual ou até superior a eles. Como o príncipe-arcebispo de Salzburgo ditava o tipo de Música a escrever e tocar. Mozart se sentia humilhado, numa prisão e, assim, vivia em constante conflito tentando por diversas vezes sair dessa dependência e controle da aristocracia. Nesse papel de subordinado, serviçal de um senhor absoluto, sua Música deveria ter como objetivo principal “louvar ao príncipe por sua gentileza e generosidade” (ibid., p. 27).

Nas sociedades aristocratas, o governo tinha em sua organização, como um dos principais itens, músicos e orquestras permanentes, com remuneração fixa. Era um caminho comum aos músicos profissionais ocuparem o cargo de músico da corte e subordinar sua arte aos desejos da corte e da igreja. Caminho não diferente ao de Mozart. Porém, seu desejo era ganhar a vida como artista autônomo, “vendendo seu talento como músico e suas obras no mercado livre” (ibid., p. 32). Algo muito difícil, assim como nos tempos atuais. Complicado manter a si e a família sem a ajuda financeira de um patrono. No século XVIII, com a estrutura social colocada, as oportunidades de sobrevivência para artistas autônomos eram ainda mais escassas. O mercado da Música, as instituições, os concertos para público pagante, as atividades editoriais ainda estavam no início do desenvolvimento. Portanto, o mecenato era a única

posição segura. Mas Mozart decidiu correr o risco caminhou de maneira oposta à prática vigente.

Segundo Elias (1995, p. 34), Mozart antecipou as atitudes e os sentimentos de um tipo de artista posterior: o artista livre, o qual segue suas inspirações e desejos individuais, ganhando a vida com aulas de Música, concertos, composições etc. Mas para Mozart era necessário desbravar um mercado fechado e limitado ao que era oferecido pela corte, além da influência que o público sofria do imperador para gostar ou não de um músico.

O maior desejo de Mozart, como o de qualquer artista, era o de reconhecimento e aceitação, divulgar suas obras e ganhar seu dinheiro com elas, sem subordinar sua arte aos anseios de terceiros. Ele não se opunha ao trabalho permanente, mas não queria ser subordinado, abrindo caminho para a constituição de um artista livre, autônomo.

Enfim, apesar de não conquistar o que desejava, abriu caminho para músicos posteriores. Beethoven, quinze anos mais novo, obteve mais liberdade composicional em relação ao patronato da corte, conseguiu ser um artista mais autônomo sem enfrentar os mesmos conflitos que Mozart (*ibid.*, p.43).

### **2.3. A arte do artesão e a arte do artista: diferenciações**

Mozart, de certa maneira, quebra o padrão das relações de trabalho de sua época: músico sem emprego estável era algo incomum. O comum era ter um empregador o qual impunha suas necessidades e cujas instruções deveriam ser seguidas sem questionamento. No novo padrão, pelo qual Mozart lutou durante sua curta vida, o artista é relativamente livre e compete pelo seu público, algo difícil e arrojado para o músico da sociedade aristocrática.

Nessa mudança de padrões surge uma diferenciação importante entre: a arte do artesão, cuja produção artística era encomendada por seus mecenas e deveria seguir o gosto musical da classe tida como superior e estabelecida; e arte do artista dirigida ao mercado de pessoas anônimas e de mesma classe do músico (ELIAS, 1995, p. 45). Essa divisão não aborda o fato de uma ser melhor ou pior que a outra, mas sim, diz respeito à posição do artista, à transição do artista empregado para o artista livre. Assim, mudam-se as relações de quem produz, o músico trabalhador, com quem precisa e compra a Música, os consumidores. O artesão canaliza sua criação ao gosto de seu mecenas, da classe dominante. Já o artista livre é socialmente igual ao seu público.

Portanto, modificam-se as relações entre mercado e músico, por consequência a estrutura de produção da arte. Também se modifica, até certo ponto, a função da obra de arte. Enquanto

serviçal da corte, o músico produz para a alta classe se exibir e se divertir. Era uma arte utilitária. Agora é apenas arte, pelo prazer de sua criação de acordo com o sentimento criador, a experimentação, a expressividade e a compreensão pessoal livre do artista. Pode-se considerar que houve uma democratização e uma ampliação do mercado da arte. No entanto, os rumos posteriores desse mercado demonstram contradições as quais ainda se busca compreensão como na pesquisa aqui apresentada.

#### 2.4. Contradições Históricas

Segundo Menger (2005), atualmente as formas dominantes da organização do trabalho artístico são o autoemprego, o *freelancing*, os contratos intermitentes, os vários cachês, enfim, formas instáveis e sem garantias de continuidade. Estas formas configuram o artista livre e autônomo da sociedade atual. Contudo, de acordo com Segnini (2009b), inserido na lógica de mercado, o trabalho do músico ainda é subordinado, não à corte ou à Igreja, mas à esfera de produção de valor, a qual controla em nome da qualidade, e na verdade, é regida pela lógica do lucro.

A contradição coloca-se no fato de por muito tempo o músico possuir como principal modo de atuação o emprego fixo e estável como serviçal da corte, cujo padrão estético a seguir era vinculado ao gosto de seu mecenas. Mozart, insatisfeito com a subordinação, enfrentou conflitos sociais e emocionais, dificuldades econômicas, para conquistar autonomia, para ser um artista livre que ganhava a vida realizando diversos trabalhos (aulas, concertos, composições etc.), porém guiando ele próprio sua expressão e criação artística. Contudo, chegamos ao mais alto nível de flexibilidade, o que Menger (2005) chama de hiperflexibilidade, com a grande maioria de músicos no mercado informal de trabalho, teoricamente autônomos e livres, como mostra a pesquisa realizada por Segnini & Souza (2003/2007). No entanto, muitos desses trabalhadores continuam vinculados e dependentes de um mecenas, o que será demonstrado posteriormente por meio de dados disponibilizados pelo governo brasileiro na plataforma COMPARAR<sup>19</sup> da secretaria de cultura.

Para Menger (2005, p. 08), o artista possui certa rebeldia em relação a enquadramentos constrangedores, “rejeita regras comuns do mundo do assalariado, tais como a subordinação a

---

<sup>19</sup> COMPARAR é a plataforma da Secretaria de Cultura na qual se encontram os principais indicadores da Lei de Incentivo à cultura. Possui dados dos projetos apresentados e aprovados por ano e por mês, por estado e por região, por área de conhecimento em artes, além dos valores previstos e captados. Disponível em: <http://sistemas.cultura.gov.br/Comparar/Salicnet/salicnet.php>

um padrão”. Além disso, para o autor, as atividades de criação possuem uma dupla face de incerteza: de um lado o encantamento da arte e de outro a concorrência e as desigualdades. Esta incerteza, para Menger (2005) e Elias (1995), é o centro do ato de criação artística. Ela necessita de distanciamento de tarefas controláveis e repetitivas. E isso foi a motivação para que Mozart caminhasse para a vida autônoma e livre, independente da corte. Por essência, o artista possui um comportamento não unívoco e não monolítico, isto é, não constitui apenas uma significação, nem é rígido, inflexível, homogêneo (MENGER, 2005, p. 13).

Ao contrário do músico da sociedade aristocrática, o músico de hoje tem como principais formas de trabalho as ocupações instáveis e descontínuas. É comum nas relações de trabalho do artista a “alternância de períodos de trabalho, de procura de atividade, de gestão de redes de interconhecimento e de sociabilidade fornecedora de informações e de compromissos, e de multi-atividade na ou fora da esfera artística” (ibid., p. 18). O conflito interno do músico, muitas vezes é a alternância entre vocação e remuneração. Há o desejo do emprego fixo e mesmo a necessidade da estabilidade para que tenha tranquilidade financeira, contudo também há o desejo de liberdade e autonomia. E até que ponto, ser um músico vivendo de incertezas, traz esta liberdade criativa? Nessa perspectiva, Menger (2005, p.23) expõe a principal contradição do músico enquanto um trabalhador. Há duas aspirações:

[...] à livre expressão de cada personalidade criativa singular, de forma a exaltar o potencial de inovação e de originalidade da criatividade artística individual  
[...] a um emprego a tempo inteiro dos artistas, ao abrigo de mecanismos considerados socialmente nocivos para a concorrência inter-individual, o que anularia a crise endêmica do excesso de oferta.

Para o autor pode se considerar que o artista dentro da estrutura do capitalismo desenvolveu modos de gerir suas incertezas e as relações de trabalho surgidas nessa dimensão. Ainda complementa que, para muitos, esse aspecto é aquilo que garante o alto nível de desenvolvimento artístico, além da competitividade.

Retomando Mozart em seus conflitos e relações de trabalho, podem-se observar aspectos os quais se modificaram devido às transformações na sociedade em sua estrutura econômica, política e de classes. Contudo, também podem-se perceber aspectos que permaneceram e se fortaleceram. Há a persistência do modelo artesanal. O mecenato ainda é uma das principais fontes de financiamento das artes, o qual movimenta em média 1,5 bilhões de reais no Brasil anualmente, apenas na esfera federal (há um volume maior de recursos estaduais e municipais). Todavia, modificou-se e intensificou-se a incerteza, a instabilidade, constituindo uma

hiperflexibilidade no mundo do trabalho artístico. Surgindo uma nova figura do trabalhador o qual faz uma gestão de si, um assalariado de si mesmo, cuja principal fonte de renda são projetos os quais trazem a ilusão de independência e liberdade.

Enfim, em nosso tempo não há a representação de determinados aspectos comuns às sociedades como a em que Mozart viveu. Mas conserva o estigma do prestígio social de ser músico, de ser um profissional livre, além da incerteza do sucesso, o risco de não conseguir trabalho, as baixas remunerações, dentre outros aspectos.

**CAPÍTULO III –  
A MUDANÇA NO PAPEL DO ESTADO NO FINANCIAMENTO DAS ARTES:  
O Neoliberalismo, o extinto Ministério da Cultura e as Leis de Incentivo à cultura**

**3.1. Cultura como atividade econômica**

Para entender as diretrizes e propostas para a cultura no Brasil, é necessário compartilhar e buscar respostas para alguns questionamentos apontados por Brant (2009, p. 05):

O que é cultura? Qual a sua função pública? Existe uma relação direta entre cultura e desenvolvimento? [...] Para que serve uma política cultural? Qual a sua relação com o mercado? Como o poder público pode investir na dinâmica cultural de uma sociedade? Como o artista e o agente cultural enfrentam os desafios da pós-modernidade?

Primeiramente é necessário abarcar o poder da cultura. Cultura é elemento fundamental para o desenvolvimento humano. Contudo, é preciso excitar a compreensão de todos os cidadãos e o do poder público de que a cultura precisa ser estimulada e ser priorizada, de que é importante construir estratégias comprometidas com sua valorização. Ela tem que fazer parte do projeto de uma nação, como aspecto primordial no desenvolvimento social e econômico de um país. Porém, o que se observa, em vários períodos e lugares, é uma disfunção política da cultura, a qual é tomada como princípio de controle e domínio de classes menos favorecidas pelas mais influentes, como promotora de imagem empresarial e a serviço do consumo.

*A cultura é um enorme panorama, uma paisagem maravilhosa, mas que deve ser vista através de janelas; dez janelas, nove fechadas e uma aberta [...] seria bom se todas elas pudessem se abrir mais frequentemente, porque a cultura é infinita, é grande (SIDNEY MOLINA, Revista CONCERTO de março de 2019, p. 18)*

Para Brant (2009, p. 10), o termo cultura é algo complexo de dimensionar. É importante conjugar as perspectivas artística, econômica e social com sua inserção em projetos governamentais, mais o investimento realizado pelo setor privado. De acordo com a Organização das Nações Unidas - UNESCO (apud BRANT, 2009, p. 10), cultura é “um conjunto de características distintas espirituais, materiais, intelectuais e afetivas que caracterizam uma sociedade ou um grupo social. Abarca, além das artes e das letras, os modos de vida, os sistemas de valores, as tradições e as crenças”. Complementando, seria um conjunto ideias. Além disso,

A cultura é essencialmente dialética. Informa uma dupla intensão: a de descobrir e a de transformar; a de refletir fatos e projetar utopias; a de ser, ao mesmo tempo, reflexa e tensional. A cultura é também fato político. Supõe opções, atitudes, posições. O ato de pensar é, até certo ponto, um ato de vontade política; para ver é preciso querer ver e acreditar no próprio poder de ver (MENDES apud FREIRE, 1992, p. 138).

Assim, Brant (2009), ao construir o conceito de cultura, afirma ser primordial compreender as três categorias que ela abarca: desenvolvimento humano (intelecto, espírito e estética); costumes e referências de um povo; e atividades artísticas. Além disso, o termo precisa ser entendido em três dimensões (MORIN apud BRANT, 2009): antropológica (construção social apreendida pelo indivíduo); social e histórica (costumes passados de geração para geração); e de ciência humana (artes, filosofia e letras). Em suma, para Brant (2009, p. 12), a cultura

funciona como uma chave capaz de trancar o indivíduo em torno de códigos e simbologias controladas: pelo Estado, por uma religião ou mesmo por corporações e através dos instrumentos gerados pela sociedade de consumo, como a publicidade, a promoção e o patrocínio cultural.

Todavia, de acordo com Nuccio Ordine (Revista CONCERTO de agosto de 2016, p. 22), para a sociedade e para os governantes, só é útil o que produz lucro. Para ele, o jogo de palavras reduz o conhecimento como inútil e o que dá lucro como útil. Assim,

*no universo do utilitarismo, um martelo vale mais que uma sinfonia; uma faca, mais que uma poesia; uma chave-inglesa, mais que um quadro: porque é fácil entender a eficiência de uma ferramenta, mas vem se tornando cada vez mais difícil entender para que serve a música, a literatura ou a arte. [...] Existem saberes que são fins em si mesmos e que – por sua natureza gratuita e desinteressada, alheia a qualquer vínculo prático e comercial – podem exercer papel fundamental no cultivo do espírito e do desenvolvimento civil e cultural da humanidade.*

Mas, é importante ressaltar que, as atividades culturais fazem parte de um dos segmentos mais massacrados, marginalizados e hostilizados, mesmo quando praticam criação ou pesquisa. E ainda, complementando com o pensamento de George Steiner (Revista CONCERTO de agosto de 2016, p. 22), hoje

*a cultura, no sentido das ‘artes’, está estancada, ao contrário dos avanços científicos, que não param de acontecer. [...] Não teremos amanhã nenhum novo Shakespeare, tampouco um novo Mozart ou outro Beethoven, nem um*

*Michelangelo, um Dante ou um Cervantes [...]. Isso me assusta, porque uma cultura desprovida de grandes obras estéticas é uma cultura pobre.*

A verdadeira função da cultura, a qual deveria ser estimulada pelas políticas públicas, relaciona-se com a transformação da realidade sociais, além de contribuir para o desenvolvimento dos cidadãos. Portanto, quando se pensa em políticas culturais, elas abrangem tanto setores públicos como privados, os quais provêm o acesso aos conteúdos e processos artísticos, estimulam o espírito crítico e desenvolve o protagonismo do cidadão e seus direitos. O problema principal de como a cultura é abordada hoje, é o fato dela ficar como pano de fundo para promoção de marcas e incentivo de consumo de produtos, tornando sua função principal a de estipular um modo de vida, um costume, uma moda ou um modismo. Ela passa a ser um mecanismo de controle dos comportamentos humanos. Os direitos geralmente são pouco reconhecidos e muito pouco respeitados.

A cultura não é universal, mas na sociedade do consumo, o objetivo é padronizar. A função que cabe ao Estado de proteger, conservar e valorizar a cultura, acaba sendo distorcida pelas práticas geradas pelas políticas culturais atuais. Isso porque ele abre mão do controle dos processos, entregando esses ao mercado. De acordo com o ex-ministro da cultura, Gilberto Gil (2003), “o Estado não deve deixar de agir. Não deve optar pela omissão. Não deve atirar fora de seus ombros a responsabilidade pela formulação e execução de políticas públicas”. Todavia, o que se tem observado, de acordo com Chauí (1995, p. 81), é que o “modo tradicional de relação com os órgãos públicos de cultura é o clientelismo individual ou das corporações artísticas que encaram o Estado sob a perspectiva do grande balcão de subsídios e patrocínios financeiros”.

Assim, após entender o conceito de cultura e como ela é tratada nos tempos atuais, é preciso compreender que a cultura como atividade econômica é algo recente, data o início do século XX. Nesse período, a Arte passa a ser vista como meio de produção e seu produto como objeto de consumo, trazendo à superfície sua principal contradição: servir ao mercado sem deixar de revelar e traduzir os sentimentos e emoções humanas. No Brasil, na primeira década do século XXI, a cultura deu um salto quantitativo nos trabalhos da área cultural, influenciada pelo sistema de financiamento do governo. Mas para que o avanço fosse também qualitativo, seria necessário

saber balancear uma formação humanística ampla e consciente, necessários para compreender melhor a teia de relações e interesses onde está inserido, em especial os políticos e econômicos, com o conhecimento técnico, que o



habilite a dialogar com todas as instâncias da sociedade (BRANT, 2009, p. 62).

Como atividade econômica, a cultura possui sua própria cadeia produtiva, suas funções e suas especificidades. Pode-se afirmar que a atividade cultural é composta por três partes principais: a produção, as organizações culturais e os departamentos de cultura e patrocínio das empresas investidoras. Na produção encontramos os artistas, criadores e técnicos. São os profissionais, geralmente liberais e informais, os quais migram de projeto em projeto, convivendo “com a insegurança do trabalho eventual” (BRANT, 2009, p. 64). Já as organizações culturais abrangem as fundações e os centros culturais, tanto públicos como privados, os quais possuem grande profissionalização na área cultural, mas que não oferecem segurança e contratos formais de trabalho aos artistas. E, por fim, os departamentos de cultura e patrocínio dentro das empresas, cujos profissionais alocados possuem grande especialização nas leis de incentivo à cultura e geram os investimentos culturais promovidos de acordo com as políticas culturais vigentes. A maioria dessas empresas, geralmente, se preocupam “em como o social poderá agregar valor à sua marca, enquanto deveria estar empenhada em como sua marca poderia agregar valor à sociedade” (MARTINEZ apud BRANT, 2009, p. 66-67).

Assim, tomando cultura como “múltiplos e diversos pontos de vista sociais, estéticos, políticos e econômicos que expressam profissões, valores e significados que vão além da arte” (SEGNINI, 2008, p. 547), há diversos documentos nacionais e internacionais em que se coloca sua importância para a sociedade. No artigo 27º da Declaração dos Direitos Humanos (PARIS, 1948) apresenta-se o direito que todo homem tem de participar livremente da vida cultural da sua comunidade. Também, no artigo 15º do Pacto Internacional dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais (BRASIL, 1992), se reconhece o direito de cada indivíduo a participar da vida cultural do seu Estado. E, complementando, o artigo 215º da Constituição Federal determina que o poder público garanta “a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura”, além de incentivar e apoiar a valorização e difusão das manifestações culturais (BRASIL, 1988).

Segundo Domingues & Lopes (2015), apesar das relações de troca econômica de bens e serviços culturais sejam anteriores ao capitalismo, esse impôs padrões de reprodução da força de trabalho os quais revelaram as duas dimensões dos produtos culturais: a simbólica e a econômica. Esses produtos são constituídos apenas a partir do trabalho e, na dimensão simbólica, eles perpassam por valores e identidades fundamentais à formação da sociedade.

Assim, no setor cultural, “tanto os investimentos privados quanto os públicos são hoje operacionalizados sob relações empregatícias parciais” (DOMINGUES & LOPES, 2015, p. 210). Segundo os autores, os trabalhadores do setor acabam aceitando contratos de curto período, que exigem muito trabalho e oferecem baixa remuneração. Também procuram subsídios do poder público. Muitos trabalhadores se especializaram de maneira autônoma no processo de financiamento da cultura, como proponentes de projetos, captadores de recursos e produtores de bens culturais (ibid., p. 210). Nesse contexto, flexível, temporário e competitivo, o Estado não se preocupa com pisos salariais e com as remunerações individuais, nem com questões da legislação trabalhista.

Esse cenário de instabilidade no mundo do trabalho do setor cultural é cada vez mais rotineiro, pois o governo de diversos países tem estimulado a produção cultural por meio de incentivos fiscais, com os quais o dinheiro de impostos é canalizado para o investimento em arte e cultura. Segundo Cesnik (2007, p.01), tal política teve sua origem na Roma Antiga com Cais Cilnius Mecenas, o qual era ministro do Imperador Caio Júlio Augusto e tornou indissociáveis as questões de poder e cultura com objetivo principal do governo proteger as diversas manifestações artísticas. Segundo o autor, o que se fez no Império Romano foi uma intermediação entre ideais, ações imperiais e população. Na verdade, os artistas eram divulgadores da política imperial, ou seja, legitimava o poder e o pensamento oficial por meio de sua arte (CESNIK, 2007, p. 102).

Em países como a Inglaterra e os Estados Unidos ampliou-se o sistema de incentivos à cultura após a 2ª Guerra Mundial. Segundo Chin-Tao Wu (2006, p. 12), isso ocorreu porque se observou que a imagem é estratégia para desenvolvimento e crescimento industrial e econômico, e a cultura e a arte colaboram para o marketing das empresas, dando visibilidade àquelas que investem nesse setor. Além disso, os governos de Margaret Thatcher (Grã-Bretanha) e de Ronald Reagan (Estados Unidos), gestões políticas conservadoras, retraíram o financiamento público em cultura e fortaleceram o patrocínio das corporações e empresas privadas na década de 1980.

Sendo assim, é importante compreender que as políticas públicas de incentivo à cultura por meio de isenção e descontos fiscais surgiram sob a regência do neoliberalismo. Portanto, é relevante entender o reaganismo e o thatcherismo, o contexto desses países (Grã-Bretanha e Estados Unidos) onde foram iniciadas estas políticas e, depois, como estas políticas se consolidaram no Brasil, desde 1986 no governo Sarney no qual foi promulgada a primeira lei de incentivo à cultura, passando pelos governos posteriores, e chegando ao contexto atual de recuo das políticas públicas do setor cultural no governo de Jair Bolsonaro.

### 3.2. A Lei Rouanet e as Políticas Culturais Neoliberais

O termo neoliberalismo foi criado em 1938 por Alexander Rüstow. Ficou mais conhecido com o livro “O caminho da servidão” de Friedrich Hayek em 1944, como justificativa de que todos os sistemas, inclusive o socialismo, supriam a liberdade social. Segundo Negrão (1998), no projeto neoliberal o mercado livre de restrições “é o novo Deus”, porém revela sua incapacidade de solucionar a exclusão política, econômica e social. Mas se instalou com forte presença ideológica e, principalmente, como saída para os governos autoritários.

Políticas neoliberais se estabelecem por meio de forte controle do dinheiro e combate aos sindicatos, porém com insuficiência do Estado nas intervenções econômicas e gastos sociais. A prioridade, segundo Augustin (2011) são os cortes nos gastos públicos, principalmente na área social. O neoliberalismo, de acordo com Harvey (2008), possui bases conservadoras e contrárias ao que se entende por liberdade e provoca uma série de ações como: implementação do livre mercado; processo de recolonização com a dilatação das fronteiras dos países subdesenvolvidos para suprir necessidades dos países centrais; fortalecimento de ações coercitivas do Estado (imperialismo sustentado por forças militares); e financeirização (reestruturação produtiva como base para acumulação flexível). Em suma, não se caracteriza pela ausência do Estado, ao contrário, o poder e a política realizada por ele buscam restaurar o poder da elite, legitimando seus interesses e revitalizando condições para o acúmulo de capital.

De acordo com Negrão (1998, p.11), o neoliberalismo tornou-se relevante a partir do reaganismo e do thatcherismo, os quais transformaram as políticas sociais do Estado em símbolos de paternalismo, gerando indolência e conformismo. Com a ascensão de Thatcher e Reagan ao poder, na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos respectivamente, a arte foi submetida a um tipo de política cultural na qual se instigou o processo de privatização. O que, segundo Wu (2006, p. 26), intensificou o poder do mundo corporativo sobre a cultura de forma universal e abrangente, “como se a arte tivesse de fato se tornado parte das atividades normais de seus negócios”. As empresas passam a influenciar tanto a produção como a disseminação e recepção da arte.

E assim, a partir de 1980, Reagan e Thatcher promovem uma nova relação entre política pública e patrocínio empresarial, com bases na economia de livre mercado, incentivando a ascensão do poder corporativo e em consonância com as enxutas finanças impostas por governos conservadores. Daí surgem as leis de incentivo ao patrocínio empresarial, com as

quais recursos de impostos são direcionados pelas próprias corporações ao investimento em projetos culturais e artísticos aprovados pelo governo.

Segundo Wu (2006, p.32), as companhias encontram no patrocínio da arte uma estratégia de propaganda, de relações públicas ou mesmo um nicho de marketing. Já o governo, consegue ao mesmo tempo reduzir o investimento público em cultura e aumentar o patrocínio privado (AUGUSTIN, 2011, p. 07). Existem duas formas de o Estado administrar os recursos destinados à cultura: de forma direta, no qual o Estado tem papel central, em que o investimento é direto e com bom orçamento público; e de forma indireta, cujo investimento é feito por meio de incentivos fiscais concedidos às empresas privadas, ou seja, o Estado dá autonomia para que elas administrem e promovam cultura com esses recursos. No discurso de Thatcher e Reagan, as pessoas no mundo da arte precisam se desvincular do Estado (WU, 2006, p. 79). Nesse sentido, o mundo das artes deixa de esperar recursos vindos diretamente do governo, para buscar financiamento e patrocínio privado. Assim, de acordo com Augustin (2011, p.10)

Reagan e Thatcher reduziram os investimentos diretos do governo e fizeram esforços para aumentar o investimento privado, ou melhor, pseudoprivado, já que na maioria dos casos são oriundos de isenções fiscais. Foi esse modelo que serviu de inspiração para o governo brasileiro alterar sua política cultural, criando as leis de incentivo.

Portanto, as artes precisaram se ajustar à cultura empresarial e o governo implementar incentivos suficientes para atrair dinheiro para as artes. E dessa maneira, de acordo com Barron (apud WU, 2006 p.74), houve grande redução dos financiamentos públicos o que refletiu diretamente nos incentivos e benefícios para o setor privado, buscando uma contribuição cada vez maior da esfera privada nas atividades culturais. O Estado passa agir como captador de recursos e não financiador. Portanto, ao final do governo de Thatcher, por exemplo, o empresariado passou a ocupar posição dominante. Assim, iniciou-se um novo ciclo no financiamento das artes: o financiamento por incentivo, colocando as artes à mercê do mercado.

Wu (2006, p. 82) alerta para dois fatores importantes. Primeiro:

Toda doação à caridade que dê direito a incentivo fiscal é uma forma de subsídio público disfarçado, pois o governo realmente contribui com uma parte do dinheiro doado ao permitir que o doador (indivíduo ou corporação) deduz a contribuição do cálculo de sua renda tributável.

Ou seja, um pseudo investimento privado, na verdade são subsídios públicos indiretos. Segundo:

A renúncia fiscal é oculta do escrutínio público e não é passível de controle pelo governo, pois vai para qualquer instituição que o doador indique e endosse [...]. Assim, a possibilidade de fazer deduções nos Estados Unidos aumenta o poder de decisão que os mais ricos já tem (ibid., p. 83).

De tal modo, há duas origens de recursos: o que vai diretamente do doador e o que vem do governo em forma de imposto perdido. Este último beneficia o patrocinador, pois o governo coloca dinheiro público nas mãos de empresas privadas para que essas se utilizem dele com arte e cultura usadas como campanha publicitária. Assim, as necessidades e lógicas do capital privado penetram a instituição pública (ibid., p. 137) e, portanto, esse é o modelo de política pública cultural norte-americano e britânico a partir da década de 1980.

É necessário aqui duas distinções importantes para compreender melhor esse modelo de política: a dicotomia público *versus* privado e a diferenciação (em termos tributários) de patrocínio e patronato.

A primeira dicotomia envolve questões políticas, sociais e ideológicas. No público o Estado é a instituição soberana, no qual o serviço ou a mercadoria fica à disposição de todos. Segundo Habermas (1979, p. 49), há o acesso garantido a todos os cidadãos. No privado há o privilégio, a participação ou acesso limitado. O público representa a coletividade, enquanto o privado não é democrático, é particular. A criação do incentivo fiscal cria uma natureza ambígua, dando a entender que o financiamento é privado, contudo, os recursos são públicos. São impostos renunciados pelo governo e administrados por empresas privadas.

Na segunda diferenciação, Thatcher defende o patrocínio como uma iniciativa comercial, uma despesa, um acordo comercial entre a empresa e quem recebe a doação. Enquanto o patronato é feito pela dedução tributária, o recurso público é utilizado de acordo com o interesse da corporação. Para ambos os tipos de financiamento cultural e artístico, campanhas publicitárias são essenciais e a principal via de retorno para as empresas. Segundo Wu (2006, p. 155), a arte melhora a imagem da empresa diante do público em geral. Assim, “o evento patrocinado é uma promoção de venda, ainda que mal disfarçada”. Enfim, o financiamento cultural coloca o poder público a serviço dos interesses privados.

Em suma, para Wu (2006) e Augustin (2011), a ideologia pró-negócios de Reagan e Thatcher por meio da política de incentivo corporativo e privado passou a caracterizar a paisagem cultural a partir de 1980. Portanto, a fundação de impérios corporativos da arte foi endossada pelo poder público. Alguns países, como a França, resistiram e lutaram contra essa

privatização da arte, porém, países como o Brasil tornaram o incentivo fiscal uma das únicas formas de financiamento da arte e seguem à risca a cartilha de Reagan e Thatcher.

Como reflexo do reaganismo e do thatcherismo, nos quais as ideias principais são a primazia do mercado e a diminuição do Estado, de acordo com Negrão (1998), há três princípios bases para definir o neoliberalismo brasileiro: a de que nele a população deve sacrificar seus direitos básicos, sociais e políticos; a distância da democracia; e um substrato ideológico o qual diminui o espaço do trabalhador por meio de precarização, do desemprego e da despolitização das políticas sociais.

O neoliberalismo chega ao Brasil com a globalização da economia, a qual aprofunda as diferenças entre o Primeiro e o Terceiro Mundo, ou seja, entre aqueles com capacidade de consumo e os excluídos do consumo, ocasionando a ampliação da diferença entre ricos e pobres (NEGRÃO, 1998, p. 14). Além disso, a democracia pauta-se na igualdade, na liberdade, na fraternidade e na justiça entre os homens. Porém, o neoliberalismo deixa de lado a igualdade para exaltar o liberalismo econômico. Portanto, a política neoliberal é regida sob a perspectiva de que “a concorrência é a melhor forma de coordenação de tal sociedade” (ibid., p. 21). Contudo, as forças impessoais do mercado não garantem economicamente ninguém, o que entra em conflito com a ideia de democracia. De acordo com Negrão, aqui a concepção de homem perpassa a ideia de “um indivíduo lançado num mundo cruel que luta por todos os meios para se impor e sobreviver” (ibid., p. 23). Tal concepção gera o contraponto entre liberalismo econômico e democracia, pois na democracia o homem se insere num espaço partilhado.

Assim, o pensamento neoliberal tem como princípio o liberalismo econômico ou a chamada livre iniciativa, na qual o mercado é o mecanismo considerado eficiente para alocar recursos, e não o Estado. Sob essa visão, acredita-se na competência da iniciativa privada e na ineficiência da gestão de recursos pelo Estado. “Eficiência. Esse é um dos substantivos destituídos de qualquer conteúdo, em torno dos quais passa a circular o discurso neoliberal” (ibid., p. 32). Outras palavras surgem em combinação ao discurso da eficiência: competência, eficácia e especialização. Em suma, mesmo não sendo verdade, a aparência é de que o neoliberalismo se torna a solução para os problemas. E, nesse sentido, surgem o eixo fundamental para tal política: a privatização das empresas e dos serviços públicos. Como o Estado é considerado ineficiente, a ideia é reduzi-lo, para assim, aparentemente, ter eficiência nos serviços e funções.

No Brasil, o neoliberalismo surge como salvação da democracia e da economia ao final do regime militar, em 1985, o qual veio propor a quebra da intervenção estatal, o fim de subsídios e o aprofundamento dos mecanismos de mercado (ibid., p. 46). Além disso, houve a

adesão à divisão internacional do trabalho e a concentração de ações do Estado em políticas sociais compensatórias. Contudo, apenas no período Collor (presidente de 1990 a 1992) o neoliberalismo tornou-se realmente a ideologia dominante, centrando-se no discurso da modernidade, o que significava “abertura da economia ao capital externo; reforma do Estado com diminuição de seu papel e ampliação do espaço das relações de mercado através da privatização de empresas estatais e liberalização do comércio exterior” (ibid., p. 50).

Apesar de negar seu conservadorismo e se declarar social-liberal, o papel do Estado proposto por Collor - em artigos e propostas plagiadas de José Guilherme Merquior, um intelectual anti-marxista - é idêntico ao dos neoliberais: um Estado mínimo, reduzido, não produtor e não intervencionista. Para Negrão (1998, p. 63), Fernando Collor representou um projeto político cuja base, o programa neoliberal, colaborou para inserir o Brasil na divisão internacional do trabalho. Mesmo com toda corrupção e *impeachment* de Collor, o neoliberalismo não caiu e nem se enfraqueceu após seu curto governo, pois o projeto político não se restringia a ele, mas o encaminha para o governo de Fernando Henrique Cardoso (FHC).

Após o impedimento de Collor, Itamar Franco assume o governo como um salvador, buscando unir todas as forças políticas, inclusive com o Partido dos Trabalhadores (PT). Mostrando-se eficiente no combate à inflação, redução dos gastos públicos, controlando a concessão de crédito dos bancos federais e estaduais, combatendo sonegação, além de acelerar privatizações. Com a ajuda de FHC, então Ministro da Fazenda, estabeleceu o Programa de Estabilização Econômica. Itamar foi trilhando o caminho que abriria as portas da eleição para seu ministro em 1994.

Após a implementação do Plano Real, o qual gerou queda da inflação e estabilização da economia, FHC, tido como intelectual comprometido com as lutas democráticas, recebeu apoio da grande burguesia, dos ruralistas e dos meios de comunicação em sua candidatura à presidência da república. Segundo Negrão (1998), o eixo do seu plano de governo foi a estabilização da nova moeda, o Real, e o controle da inflação. A partir disso iriam se somar as reformas estruturais as quais tornariam o Estado mais enxuto, como a da previdência social, a administrativa e a fiscal.

Como consequência da globalização e da reformulação do Estado, o mundo do trabalho também passa por modificações: o desemprego, a flexibilidade das regras nas relações de trabalho, livre negociação entre patrão e empregado etc. E assim encontra-se o trabalhador brasileiro após o primeiro governo de FHC, após as reformas e a economia mais globalizada. Segundo Negrão (1998, p. 80), enfraqueceu-se o papel regulador do Estado, acelerou a privatização e a desregulamentação e precarização das relações de trabalho, beneficiando

capital e enfraquecendo o movimento dos trabalhadores. Nessa perspectiva, o projeto desse governo fortaleceu o capital, retomou a acumulação de maneira ampla, sacrificando direitos dos trabalhadores e se caracterizando dentro da lógica neoliberal.

Em suma,

o neoliberalismo é a ideologia de um capital que se move incessantemente contra o trabalho organizado sindical e politicamente [...] mesmo contra setores mais fragilizados e menos globalizados do próprio capitalismo [...] provocando reconcentração de capitais e renda em todo o mundo (NEGRÃO, 1998, p. 87).

Para Hill (2003), as políticas neoliberais são sinônimos de crescimento da desigualdade social, educacional e econômica. Nesse contexto, a prioridade é a demanda pelo lucro, a apropriação do trabalho excedente, a ideia de mercado livre, que beneficia apenas as grandes corporações, as multi e transnacionais. As consequências dessa política são a perda de equidade, de justiça econômica e social, de democracia e de pensamento crítico. Ainda segundo o autor, no projeto neoliberal há uma rejeição das funções sociais do Estado, pois os valores e interesses empresariais substituem a responsabilidade democrática e a voz da coletividade, e as demandas do capital não coincidem com as demandas sociais.

Para Newman & Clarke (2012), o neoliberalismo traz consigo um novo modelo de gestão pública, o Gerencialismo. Com ele tem-se um processo de transformação social, cultural e política, cujos pressupostos são: liberar o mercado do controle do Estado e reduzir o tamanho e os gastos do Estado. Assim, nesse projeto político impõe-se a retração do setor público e o transforma numa série de serviços prestados por organizações e empresas privadas, ocasionando perdas na racionalidade e nos bens públicos.

E nessa perspectiva neoliberal, encontra-se a Lei Rouanet (BRASIL, 1991). Empresas deixam de pagar tributos à União e utilizam esses recursos em atividades culturais para divulgação de seus produtos e marcas. Surge com uma justificativa para a melhor distribuição de renda, para vitalizar a economia ou como correção de um desequilíbrio orçamentário. Assim, o Estado acaba estimulando ações privadas, alavancando a imagem e por consequência o lucro das empresas, além de moderar a presença da União no gerenciamento de recursos que são públicos.

Certo é, como afirma Júlio Medaglia (Revista CONCERTO de janeiro/fevereiro de 2017, p. 08), que *“dada a inexistência do chamado ‘valor de mercado’ do ensino e da autossustentação profissional da música erudita, os incentivos fiscais com os quais contamos no Brasil são essenciais para que se desenvolvam projetos particulares, fora das emperradas máquinas públicas”*. É preciso cuidado para não colaborarmos com o que Medaglia chama de



“*processo de demonização*” da Lei Rouanet. O poder público considera a cultura como uma “*dispensável perfumaria*”, utilizando ínfimos recursos no setor. Todavia, esses recursos são de grande importância para os trabalhadores culturais.

Há autores, como Cesnik (2007, p. XVII), que não consideram “acertadas as críticas dos produtores culturais de que as verbas da cultura estão na mão da iniciativa privada”. Todavia, há outros importantes pesquisadores, dentre eles Liliane Segnini (2000, 2002, 2003/2007, 2004, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2013, 2014, 2015), Chin-Tao Wu (2006), André Augustin (2011) e Antônio Rubim (2007, 2010, 2012, 2015), cujos textos e dados evidenciam uma posição contrária: a de que a gestão de nosso patrimônio artístico e cultural, a qual é dever do Estado, está nas mãos das corporações e empresas privadas. Importante aqui relatar a contradição imposta: as leis de incentivos fiscais utilizadas para financiamento da cultura devem ser revistas e reformuladas, contudo, não deixam de ser importantes mecanismos para que trabalhadores do setor consigam produzir arte e, ao mesmo tempo, terem renda para seu sustento. Além disso é importante atentar-se para o que Camila Fresca (Revista CONCERTO de maio de 2014, p. 24) alerta:

*No modelo de financiamento das diversas iniciativas [culturais e artísticas], quase todas elas são apoiadas fortemente em verbas públicas – se não por subvenção direta do Estado, por meio de leis de incentivo que funcionam via isenção fiscal. Não se discute que é obrigação do Estado fomentar atividades culturais e artísticas e cuidar sobretudo daquelas que possuem menor apelo comercial. Mas esta dependência em larga escala acaba por deixar as iniciativas em posição um tanto frágil e vulnerável a decisões políticas que muitas vezes nada têm a ver com questões inerentes ao meio musical [e demais atividades artísticas e culturais]. [...] É certamente um desafio para nossas instituições e nossos promotores mostrar à iniciativa privada que a música clássica no Brasil é hoje uma atividade que reúne público expressivo e que tem grande potencial de crescimento.*

A Lei Rouanet prevê duas formas de investimento na cultura: uma de natureza tributária e outra de natureza financeira (CESNIK, 2007, p. 11). A tributária, conhecida como mecenato (AGUSTIN, 2011, p. 12), é feita com a renúncia fiscal. O governo busca atrair investidores, deixa de captar tributos devidos por elas, e as mesmas investem nos projetos culturais avaliados e selecionados pelo Conselho Nacional Incentivo à Cultura. Nessa modalidade, artistas propõem e submetem seus projetos de produção cultural ao Ministério da Cultura (ou Secretaria Especial de Cultura, como no governo atual). Após aprovação do projeto pela União, o proponente deve contactar empresas, que preencham os requisitos exigidos pelo governo, para captação de recursos e financiamento de seu projeto. Portanto, o proponente precisa encontrar

uma empresa que ache interessante investir em seu projeto deixando de pagar o imposto diretamente ao governo. Esse interesse é gerado principalmente pelo fato de o projeto ajudar ou não a promover a imagem da empresa e, por consequência, incrementar seus lucros. Assim, o foco final da produção cultural utilizada é o marketing. A proposta é tomar a arte como um subsídio para um bom negócio e, assim, obter mais e mais lucro, como apresentado na cartilha “Cultura é um Bom Negócio” lançada pelo governo federal brasileiro em 1995. No livreto (BRASIL, 1995) o governo mostra que esse tipo de incentivo fiscal é uma tendência mundial, explica em detalhes como a Lei Rouanet funciona e quais os procedimentos para participar e, principalmente, os benefícios que podem ser alcançados ao participar como empresa e também como artista proponente de projeto.

Todavia, de acordo com Jorge Coli (Revista CONCERTO de outubro de 2018, p. 10), essa lei acaba fazendo com que os artistas se declinem a obedecer aos caprichos dos seus patrocinadores. Para ele, o investimento em cultura

*não pode ser cosmético. É preciso ter seriedade e conhecimento para que o resultado seja, de fato, digno do interesse que provoca. [Portanto,] a cultura não pode ficar entregue nas mãos de quem paga. A seriedade e a autonomia das realizações dependem de competências, não de interesses imediatos nem de caprichos mais ou menos amadores.*

Na prática há diversos percalços e problemas nas distribuições de recursos os quais prejudicam artistas e tornam os investimentos mal distribuídos entre as regiões do país, conforme dados que serão demonstrados e analisados no capítulo quatro, fundamentando em materiais disponibilizados pelo próprio governo e também por meio da análise das entrevistas encontradas nas Revistas CONCERTO, colocando como foco o músico erudito, objeto desta pesquisa.

No investimento de natureza financeira, proposta também pela Lei Rouanet, a colaboração ocorre diretamente entre o poder público e o cidadão por meio do Fundo Nacional de Cultura (FNC). Contudo, de acordo com o Portal de Transparência do Governo<sup>20</sup>, esses recursos representam hoje cerca de 0,16% do que é investido em projetos culturais. Portanto, a maior parte dos projetos precisam da captação junto às empresas para serem executados.

---

<sup>20</sup> [www.portaltransparencia.gov.br/orgaos/34902-fundo-nacional-de-cultura](http://www.portaltransparencia.gov.br/orgaos/34902-fundo-nacional-de-cultura): pagamentos realizados com recursos próprios R\$4.738.605,84 (0,16%) e pagamentos referentes ao orçamento de terceiros R\$3.000.111.049,25 (99,84%)

De acordo com Júlio Medaglia (Revista CONCERTO de outubro de 2018, p. 08), muito se fala da Lei Rouanet,

*criticam-se seus mecanismos, alguns a querem extinta por possíveis 'malefícios' e coisa assim. Pouco se diz, porém, sobre os benefícios acarretados à produção cultural independente [...]. A Lei Rouanet é a 'prima pobre' das benesses oferecidas pelo governo. Dessa montanha de dinheiro dada como 'incentivo' a empresas, apenas 0,4% vai para a cultura pela lei. [Mas,] ela incentiva a produção independente e motiva empresários e pessoas físicas a colocarem a mão no bolso para participar de produções que, em geral, têm a ver com a comunidade que os cerca.*

Há de se mencionar e analisar, então, o papel contraditório da lei em questão. Não se pode desconsiderar a quantidade de artistas beneficiada por esses recursos e ocupadas profissionalmente devido o investimento de empresas em seus projetos. De acordo com dados levantados por Cesnik (2007) em 1997 eram 500 mil pessoas. Em 2001 já eram 2,6 milhões de pessoas ocupadas no setor. O que fez da Lei Rouanet atualmente fundamental para as atividades culturais no Brasil. Portanto, o investimento desses recursos públicos gera emprego e renda. Todavia, ainda se deve analisar as condições desses empregos e que tipo de renda é adquirida pelo trabalhador. Com certeza é um trabalho instável, o qual anualmente depende de aprovação de seu projeto pela União e de interesse das empresas privadas para captação de recursos. O que torna o mundo do trabalho do músico erudito, por exemplo, o qual historicamente já é penoso e difícil pelas condições do próprio setor dentro do mercado, ainda mais cheio de obstáculos e instabilidades.

### **3.3. A política cultural brasileira: implementações e modificações da Lei Rouanet e do Ministério da Cultura**

De acordo com Brant (2009, p. 39), a colonização portuguesa no Brasil foi marcada por diferentes manifestações culturais, mas também pela falta de mecanismos de formação da população. Para o Império Português, essa ausência era vantajosa, pois sem desenvolvimento intelectual, a colônia aceitava o domínio imperial de maneira menos crítica e mais passiva. Essa forma de colonização gerou atrasos ao Brasil: precariedade e miséria cultural, intelectual e tecnológica. A formação de uma identidade nacional Brasileira ocorreu apenas a partir do século XIX, pois anteriormente as expressões artísticas e culturais brasileiras eram apenas reflexos dos moldes europeus. Mesmo assim, até o século XX, as produções brasileiras ainda

eram bastante influenciadas pela Europa, enquanto manifestações populares, mais ligadas à cultura verdadeiramente brasileira, eram desprezadas e excluídas pela elite do país.

O Brasil Colônia herdou o mecenato europeu do final do período Barroco, com predominância da Igreja Católica. Assim, o sistema de mecenato brasileiro submeteu as atividades musicais principalmente à Igreja, à corte portuguesa e aos grandes senhores de terras. A principal figura desse período foi D. Pedro II, “generoso e culto patrono das artes”. Contudo, não significou mais do que “uma política cultural baseada na disseminação de um personalismo paternal, parte integrante dos serviços na esfera privada do monarca” (COLI, 2003, p. 61-62). Assim, D. Pedro II tinha como principal objetivo, o fortalecimento de sua imagem como “governante ‘comprometido com a nação liberta do colonialismo português’”. Entretanto, devido aos padrões estéticos europeus que guiavam as elites brasileiras, o trabalho artístico afirmava-se com seus interesses políticos e comerciais” (BRANT, 2009, p. 72). É importante destacar que, por suas raízes escravocratas, no Brasil, o mecenato não tinha ares de liberdade, prazer e virtude do músico como na Europa, mas sim de “servidão patrocinada e trabalho indigno, como qualquer outro tipo de trabalho, voltado inicialmente para os despossuídos de dinheiro e de *status* étnico-social” (COLI, 2003, p. 63).

Para Cesnik (2007), após o mecenato de D. Pedro II, o principal investimento público em cultura no Brasil teve como autor D. João VI, o qual construiu a Biblioteca Nacional, em 1813, apenas com recursos públicos, como medida

para suprir a deficiência cultural e científica da precária colônia [...]. Em 1816, ocorreu a Missão Francesa, que trouxe diversos artistas para fortalecer o cenário cultural brasileiro, além de encorpar o quadro da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, em 1816, e o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB), criado em 1838 (BRANT, 2009, p. 71).

Para Augustin (2011), as políticas culturais brasileiras são marcadas pela instabilidade, com criação e extinção de instituições e cargos a cada novo governo, o que será detalhado a seguir. Passando um pouco à frente do período imperial, segundo Rubim (2007, p.15), uma tentativa de políticas culturais mais efetivas foi realizada por Mário de Andrade (um importante poeta, escritor, crítico literário, musicólogo, folclorista, ensaísta e fotógrafo brasileiro) nos anos de 1930, no Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, o qual tinha como principais objetivos:

- 1- estabelecer uma intervenção estatal sistemática abrangendo diferentes áreas da cultura;
- 2- pensar cultura como algo “tão vital como o pão”;
- 3- propor uma definição ampla de cultura que extrapola as belas artes [...];
- 4- assumir o patrimônio [...] como imaterial, intangível e pertinente aos diferentes estratos da sociedade;
- 5- patrocinar duas missões etnográficas às regiões amazônica e nordestina para pesquisar suas populações [...] acervos culturais.

Contudo, foi muito criticado por sua visão iluminista, além de imposição da cultura de elite. Não deixa de ser o marco inicial das políticas culturais brasileiras. Gustavo Capanema, ministro na Era Vargas, também articulou, paralelamente a iniciativa de Mário de Andrade, um movimento inovador no setor da Cultura. Apesar da guinada autoritária, acolheu nomes importantes da nossa cultura como Carlos Drummond de Andrade, Cândido Portinari e Oscar Niemeyer (ibid., p. 16).

No governo Vargas e no período militar, o Estado iniciou algumas políticas culturais mais sistematizadas. Apesar da perseguição, censura e autoritarismo dos militares, eles criaram o Conselho Federal de Cultura (1966), o Instituto Nacional de Cinema (1966), a Empresa Brasileira de Filmes S.A. - Embrafilme (1969), a Fundação Nacional de Artes - Funarte (1975), a Empresa Brasileira de Comunicação - Radiobrás (1976) e o Conselho Nacional de Cinema - Concine (1976). Além disso, foi formulado o primeiro Plano Nacional de Cultura em 1975.

A ditadura reafirmou a triste tradição do vínculo entre políticas culturais e autoritarismo. Os militares reprimiram, censuraram, perseguiram, prenderam, assassinaram, exilaram intelectuais, artistas, cientistas e criadores populares, mas ao mesmo tempo, construíram uma agenda de ‘realizações’ nada desprezível para a (re)configuração da cultura no Brasil (RUBIM, 2012, p. 34).

Nesse período houve a instalação de uma infraestrutura para as telecomunicações. A lógica da indústria cultural começa a ser imposta, porém com um cunho ideológico claro, relacionado à ditadura, mas camuflada pela “segurança nacional” (ibid., p. 35).

Enfim, nas décadas de 1960-1970, percebeu-se a necessidade de diminuição nos custos das produções artísticas. Nesse contexto, o Estado tomou o papel de viabilizadores dos mecanismos de financiamento da cultura, sem estagnar salários dos trabalhadores e ao mesmo tempo aumentando a oferta de bens no setor (BENHAMOU apud DOMINGUES & LOPES, 2015). Então, no período militar, esses recursos para a cultura foram importantes para dar estabilidade e legitimidade à ideologia imposta.

**Figura 02** – Quadro com linha do tempo de eventos relacionados à cultura, de 1953 a 1976.  
Confeccionado de acordo com dados disponíveis em <http://sites.funarte.gov.br>

25 de julho de 1953	Ministério da Educação e Saúde e foi criado o Ministério da Educação e Cultura (MEC).
21 de novembro de 1966	Presidente Castelo Branco criou o Conselho Federal de Cultura (Decreto-Lei nº. 74/1966).
27 de julho de 1970	General Médici criou o Departamento de Assuntos Culturais.
24 de agosto de 1970	Brasil propôs o Plano de Ação Cultural (PAC) em conferência com a Unesco (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura).
1973	Ministro da Educação e Cultura, Jarbas Passarinho, lançou o PAC.
15 de março de 1974	Ney Braga assumiu o MEC.
12 a 14 de abril de 1976	Encontro de Secretários da Cultura em Brasília.
05 a 09 de julho de 1976	Primeiro Encontro Nacional de Cultura em Salvador – BA.

### 3.3.1 José Sarney, Fernando Collor De Melo e Itamar Franco

Após o período militar, parecia claro a necessidade de dar independência e autonomia à cultura, criando um ministério próprio para o setor, contudo foi uma implementação conturbada. Na transição para o regime democrático, o setor cultural precisou fazer adaptações, principalmente pelo novo ciclo do capital em que se reconfiguram as forças produtivas e se estabelece flexibilidade de processos, mercados e trabalho (DOMINGUES & LOPES, 2015, p. 206). Segundo Salgado et al. (2010, p. 87), as políticas culturais no Brasil, na década de 80, passaram pela contraposição do projeto neoliberal com o projeto democratizante. Assim, de um lado tem-se o Estado mínimo que transfere suas responsabilidades, defendido pela política neoliberal, e, de outro, a crescente participação da sociedade nas decisões sobre as políticas públicas. Portanto, a cultura é pensada por meio de uma nova forma de acesso aos recursos públicos: as leis de incentivo fiscal. A renúncia fiscal retirou responsabilidades do Estado, principalmente de organizar e gerir os recursos da cultura. A partir de então, contradições intensas se impõem.

E é nesse contexto que o Ministério da Cultura (MinC) é fundado, cuja cultura fica à mercê do setor privado. Ele esteve vinculado ao Ministério da Educação de 1953 à 1985 (MEC). Apenas em 1985, pelo Decreto nº 91.144, José Sarney desmembrou os Ministérios, dando autonomia e independência à Cultura (BRASIL, 1985). Assim, criado o MinC, no período de cinco anos de governo Sarney, o ministério foi administrado por cinco ministros diferentes.

A lei percussora dos incentivos fiscais para financiamento da cultura foi promulgada em 1986. Chamada de Lei Sarney (BRASIL, 1986), a Lei nº 7.505, infelizmente consistiu em

apenas cadastramento de proponentes, com desencontro de informações no qual o governo não sabia ao certo onde foram investidos R\$110 milhões em 4 anos. Mas, segundo Cesnik (2007) o MinC conseguiu cadastrar na época 4700 entidades e abatia 100% do imposto de renda dos doadores, 80% dos patrocinadores e 50% dos investidores.

Segundo Costa et al. (2010, p. 67), “uma política pública é feita de presenças e ausências. Uma vez que o Estado não atua sobre determinada área, imagina-se que ela é secundária, não fazendo parte das prioridades das políticas implantadas”. As leis de incentivo à cultura, criadas na década de 80, injetaram recursos no setor, aumentando a oferta de produtos artísticos culturais. Apesar desse aumento, não houve investimento e organização para capacitar a mão de obra no setor, principalmente de produtores e gestores de projetos, o que gerou um grande descompasso.

Pode-se afirmar que no governo Sarney houve uma ruptura com os modos de investimento na cultura, reduzindo o financiamento direto do governo e propondo a busca de recursos no mercado. Com o mecanismo de renúncia fiscal, o dinheiro ainda é público, contudo, as decisões passam a ser do setor privado (RUBIM, 2012, p. 37). Também foi no governo Sarney o início do reconhecimento dos profissionais e do trabalho com a intermediação e a gestão de projetos artísticos. Produção cultural tem como função organizar e elaborar projetos, gerir recursos captados e administrar os eventos. Esta denominação foi oficializada posteriormente com a política neoliberal estampada no folheto “Cultura é um bom negócio” (BRASIL, 1995), quando o Estado reduz sua responsabilidade na gestão do setor.

Posteriormente, durante o governo de Fernando Collor de Mello, o MinC foi extinto e transformado em Secretaria da Cultura, em 12 de abril de 1990, por meio da Lei nº 8.028. A cultura, desmantelada nesse período, teve dois secretários diferentes à frente da secretaria. Collor revogou todos os incentivos fiscais federais e desmontou os órgãos públicos ligados à cultura. O orçamento foi cortado (AUGUSTIN, 2011).

Contudo, foi no governo Collor que o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) foi implementado, por meio da Lei Rouanet (Lei 8.313/1991). Sua finalidade era estimular a produção, a distribuição e o acesso aos produtos culturais, protegendo e conservando o patrimônio histórico e artístico, além de promover a difusão da cultura brasileira e a diversidade regional (BRASIL, 1991).

Itamar Franco reverteu a extinção do MinC dois anos mais tarde (BRASIL, 1992), assim que o processo *impeachment* foi iniciado no Senado e Collor afastado da presidência. Pelo ministério passaram três ministros à frente da cultura. Nesse contexto, de acordo com Rubim (2012) houve grande instabilidade de comando e de responsabilidade com a cultura, além de

pouco investimento no setor. Porém, é importante aclarar a diferença que a Lei Rouanet (nº 8.313 de 1991) estabeleceu em relação à Lei Sarney (Lei nº 7.505 de 1986), implantando maior rigor no cadastramento de projetos, análise dos conteúdos, prestação de contas e proponentes. Entre 1992 e 1994, cerca de 72 empresas investiram em cultura (CESNIK, 2007), além de uma melhor organização e transparência dos dados referentes aos recursos investidos pelas empresas por meio da proposição de projetos aprovados na Lei Rouanet. Contudo, todas essas ações eram muito isoladas e tímidas e, segundo Augustin (2011), apesar da primeira lei de incentivo à cultura ter sido promulgada em 1986 no governo de José Sarney e a Lei Rouanet no governo de Fernando Collor de Mello, as políticas públicas do setor da cultura baseadas em incentivos fiscais, só começaram a ser mais efetivas e a receberem altos investimentos a partir de 1998, no governo de Fernando Henrique Cardoso.

**Figura 03** – Quadro com linha do tempo de eventos relacionados à cultura, de 1985 a 1993.  
Confeccionado de acordo com dados disponíveis em <http://sites.funarte.gov.br>

15 de março de 1985	José Sarney criou o Ministério da Cultura (Decreto nº. 91.144/1985) e José Aparecido Oliveira foi nomeado ministro do MinC.
30 de maio de 1985	Aluíso Pimenta foi nomeado Ministro da Cultura.
Julho de 1985	Governo Federal criou o primeiro Plano Nacional de Desenvolvimento da Nova República para o setor cultural.
24 de agosto de 1985	Primeiro Seminário de Políticas Culturais do Ministério da Cultura.
Dezembro de 1985	Segundo Seminário de Políticas Culturais do Ministério da Cultura.
14 de fevereiro de 1986	Celso Furtado foi nomeado Ministro da Cultura
02 de julho de 1986	Decretada a Lei Sarney (nº. 7.505) como primeira lei de incentivo fiscal para financiamento de projetos culturais.
28 de julho de 1988	Hugo Napoleão do Rego Neto foi nomeado Ministro da Cultura.
14 de março de 1990	Ipojuca Pontes foi nomeado Ministro da Cultura
12 de abril de 1990	Fernando Collor de Mello extinguiu o Ministério da Cultura e criou a Secretaria da Cultura (Lei nº. 8.028)
10 de março de 1990	Sérgio Paulo Rouanet assume a Secretaria Especial de Cultura.
23 de dezembro de 1991	Criou a Lei Federal de Incentivo à Cultura, denominada Lei Rouanet (Lei nº. 8.313).
1º de outubro de 1992	Processo de <i>impeachment</i> de Collor é instaurado no Senado.
02 de outubro de 1992	Collor é afastado da presidência da república
19 de novembro de 1992	Ainda durante o processo de <i>impeachment</i> , Itamar Franco (vice presidente) recria o Ministério da Cultura (Lei nº. 8.490)
2 de outubro de 1992	Antônio Houaiss é nomeado Ministro da Cultura.
1º de setembro de 1993	Jerônimo Moscardo é nomeado Ministro da Cultura.
15 de dezembro de 1993	Luiz Roberto Nascimento Silva é nomeado Ministro da Cultura.



### 3.3.2. Fernando Henrique Cardoso

O ponto culminante de ausência de políticas públicas com investimentos diretos em cultura, foi o governo de Fernando Henrique Cardoso. Com ênfase no projeto neoliberal, o Estado se retraiu em quase todos os setores. Esta política estabeleceu como parâmetros:

1. O poder de deliberação de políticas culturais passa do Estado para as empresas e seus departamentos de marketing;
2. Uso quase exclusivo de recursos públicos;
3. Ausência de contrapartidas;
4. Incapacidade de alavancar recursos privados novos;
5. Concentração de recursos [...];
6. Projetos votados para institutos criados pelas próprias empresas;
7. Apoio equivocado à cultura mercantil que tem retorno comercial;
8. Concentração regional dos recursos (RUBIM, 2012, p. 39).

Apesar da Lei Rouanet já promulgada durante o governo Collor, a principal lei que consolida as políticas públicas brasileiras nos moldes de Reagan e Thatcher foi a de nº 9.649 promulgada por Fernando Henrique Cardoso (FHC) em 1998, cujo texto amplia recursos e reestrutura a cultura, colocando o Estado como incentivador e patrocinador de diversos projetos culturais (BRASIL, 1998). “A lógica das leis de incentivo torna-se componente vital do financiamento à cultura no Brasil” (RUBIM, 2007, p. 25). Segue os padrões da americana e britânica dos anos 1980, privilegiando o mercado, mas com recursos públicos.

De acordo com Silva et al. (2018), as políticas públicas para o setor da cultura no governo de FHC basearam-se em eventos e ações descontínuas. Além disso, foi um período em que a responsabilidade com o setor ficou a cargo de estados e municípios. Foi um momento pouco democrático, sem participação popular nas decisões e não houve debate público sobre as questões culturais. Sobre FHC os autores afirmam que

sua gestão apresentou um caráter essencialmente neoliberal traduzida em ações governamentais como: privatização de empresas públicas [...]; reordenamento institucional e administrativo dos serviços públicos e a flexibilização de leis trabalhistas (Silva et al., 2018, p. 09).

Seu governo teve enfoque gerencial. Na cultura a prioridade foi o incentivo fiscal.

Houve, nesse período, uma grande concentração de projetos culturais na Região Sudeste (Rio de Janeiro e São Paulo) e priorizou-se grandes empresas no patrocínio desses projetos. Mas foi em seu governo que se implementou o investimento maciço em cultura, além de desburocratizar o recebimento de projeto. A partir de então houve a profissionalização da

atividade de proponente de projetos culturais, além da legalização da figura do captador de recursos, aquele mediador entre o proponente do projeto e a empresa patrocinadora.

Contudo, o foco do seu governo foi deixar a cultura à mercê do mercado. O mercado escolhia o projeto que era mais rentável e que iria ser sucesso. Deixando o Estado apenas com o papel de mediador dos interesses do mercado e da sociedade. “A exuberância, no varejo, não redime uma grande omissão, no atacado: em 8 anos de governo, FHC não formulou nem implementou nenhuma política cultural” (SARKOVAS, 2003, *on-line*). Houve grande oferta cultural, uma efervescência durante seu governo, mas sem nenhuma ação coordenada, são projetos frutos de improvisação. Não houve a proposição de um projeto de desenvolvimento cultural. “Tornou as leis de incentivo repassadoras perdulárias do numerário público, condenando o meio cultural a peregrinar pelas empresas em busca de recursos do erário que deveriam estar disponíveis em fundos de financiamento direto” (*ibid.*).

O Programa Nacional de Apoio à Cultura possui três pilares: o Fundo Nacional de Cultura (FNC), o Incentivo Fiscal (Mecenato) e o Fundo de Investimento Cultural e Artístico (Ficart). De acordo com Salgado et al. (2010, p. 88), o FNC foi criado com o intuito de destinar “recursos diretamente a projetos culturais, sob as formas de apoio a fundo perdido ou de empréstimos reembolsáveis. Cada projeto, aprovado no FNC, recebe até 80% do seu valor total”. No Incentivo Fiscal, “pessoas físicas ou jurídicas podem aplicar parte do Imposto de Renda a título de doações ou patrocínios tanto no apoio direto a projetos culturais, como através de contribuições ao FNC” (*ibid.*, p. 88-89). E o Ficart “é um fundo sujeito às regulamentações da Comissão de Valores Imobiliários (CVM) e ao regime tributário definido pela Secretaria da Receita Federal” (*ibid.*, p. 90).

São os fatores do mercado que conduzem uma empresa a associar sua marca a um projeto cultural ou não, pois o patrocínio virou estratégia para promoção e relacionamento empresarial. A Lei Rouanet deveria ser sustentada pelo seu tripé: FNC, Ficart e incentivo fiscais. Mas no governo de FHC, o Ficart foi mantido paralisado e o FNC não foi regulamentado. Portanto, apenas o incentivo fiscal manteve-se como instrumento para promoção cultural. Então, “foi na área da cultura que, no governo FHC, a concepção neoliberal de Estado mínimo mais avançou [e, assim, a tese central] é a de que FHC e os tucanos relegaram ao mercado a função de elaborar políticas culturais”, como se privatizassem a gestão dos projetos (ZANINI, 2010, *on-line*).

**Figura 04** – Quadro com linha do tempo de eventos relacionados à cultura, de 1995 a 1998.  
Confeccionado de acordo com dados disponíveis em <http://sites.funarte.gov.br>

1º de janeiro de 1995	Francisco Weffort é nomeado Ministro da Cultura.
27 de maio de 1998	Lei nº. 9.649 que reorganizou os ministérios, suas competências e recursos.

### 3.3.3. Luiz Inácio Lula da Silva

Segundo Rubim (2010, p. 11), há três problemas tradicionais enfrentados pelos governos nas políticas culturais nacionais brasileiras: *ausências*, *autoritarismos* e *instabilidades*. O primeiro problema, a *ausência*, refere-se à inexistência ou à substituição do Estado pelo mercado, tendência neoliberal. No governo de Luiz Inácio Lula da Silva, tanto o ministro Gilberto Gil (no primeiro mandato do presidente) como Juca Ferreira (no segundo mandato), tentaram amenizar estas ausências, enfatizando o papel ativo do Estado, enquanto no governo anterior, FHC com seu Ministro Francisco Weffort, retraiu a atuação e o poder de deliberação do Estado, pois as empresas detinham a competência e a licença para gestão dos recursos, mesmo sendo de origem pública (Gil, 2003).

No governo Lula houve a elaboração de uma revisão da Lei Rouanet, na qual buscava-se uma redefinição do papel do Estado, apesar de permanecer com a prioridade nos financiamentos por meio dos incentivos fiscais. Em 2003, Lula reestruturou o MinC por meio do Decreto nº 4805 (BRASIL, 2003). Tendo como ministro Gilberto Gil, o governo ampliou o incentivo fiscal e a soberania nas ações promovidas pelo ministério. Para se ter ideia com dados oficiais, em 1999 eram 1040 empresas participando em projetos culturais, já em 2005 esse número passou para 1829. O volume de recursos que eram R\$482 milhões quando FHC terminou seu governo, passou para R\$700 milhões em 2005 (CESNIK, 2007). No entanto, o governo dos trabalhadores não debateu a questão do papel da cultura no Estado, algo de real importância para sociedade brasileira após passar pelo período de ditadura, em que o Estado era soberano e poderoso, e após o neoliberalismo exacerbado de Collor e FHC, no qual caminhamos para o Estado mínimo.

O segundo problema, o *autoritarismo*, refere-se ao “desafio de formular e implantar políticas culturais em circunstâncias democráticas” (RUBIM, 2010, p. 13). Os ministros da cultura no governo Lula, buscaram construir essas circunstâncias por meio de: encontros, seminários, câmaras setoriais, consultas públicas e conferências nacionais. Dessa maneira, conseguiram envolver a sociedade nas discussões e nas deliberações sobre as políticas culturais.

Lula assumiu a presidência em 2002. Seu Ministro da Cultura era Gilberto Gil, junto do qual encontrou alguns desafios. Rubim (2007, p. 29) os descreve:

relações históricas entre autoritarismo e intervenções do estado na cultura; fragilidade institucional; políticas de financiamento da cultura distorcidas pelos poucos recursos orçamentário e pela lógica das leis de incentivo; centralização do Ministério em determinadas áreas culturais e regiões do país; concentração dos recursos utilizados; incapacidade de elaboração de políticas culturais em momentos democráticos etc.

Gilberto Gil procurou em seu ministério, ampliar o conceito de cultura, além de dar ênfase em seu discurso de retomada do papel ativo do Estado nas políticas culturais:

quero o Ministério presente em todos os cantos e recantos de nosso País [...]. Cultura como tudo aquilo que, no uso de qualquer coisa, se manifesta para além do mero valor de uso [...] que transcende o meramente técnico [...]. O Estado não deve deixar de agir [...] suprir as nossas grandes e fundamentais carências (GIL, 2003).

Assim, outra forma de enfrentamento à questão do autoritarismo, foi esta ampliação do conceito de cultura abrangendo culturas populares, afro-brasileiras, indígenas, de gênero, de orientação sexual, de periferia, audiovisuais, das redes e tecnologias digitais, dentre outras. Esta abertura, segundo Rubim (2010, p.15), “significa o abandono da visão elitista e discriminadora de cultura”. Contudo, com essa nova abordagem surgiram outras limitações como não conseguir uma total parceria com a sociedade em sua atuação, além de não voltar os olhares do governo para os criadores, artistas e cientistas culturais.

O terceiro problema apontado por Rubim (2010), a *instabilidade*, foi enfrentada pelos ministros da cultura de Lula com parcerias entre o Ministério da Cultura (MinC), o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) e o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), produzindo indicadores culturais que subsidiassem as ações do governo relacionadas ao setor. Além disso, essa parceria colaborou para a criação do Sistema Nacional de Cultura (SNC), do Plano Nacional de Cultura (PNC), além da aprovação do Projeto de Emenda Constitucional (PEC) nº. 150. O SNC envolvia parceria entre governos federais, estaduais, municipais e sociedade para viabilizar programas culturais. Buscava articular o trabalho no campo da cultura de maneira colaborativa entre os entes da federação, assim como já acontecia no Sistema Único de Saúde (SUS) e na Educação. Já o PNC, com duração prevista de 10 anos, também procura superar a tradição de instabilidade na cultura, adotando um planejamento com metas permanentes e a longo prazo. Contudo, segundo Rubim (2010), o governo não conseguiu

articular e colocar em sintonia o SNC e o PNC para a constituição de políticas culturais menos instáveis.

A PEC nº. 150 era destinada à ampliação de recursos à cultura, além de inscrever na Constituição Federal um “recurso permanente e persistente para o campo cultural” (ibid., p. 18). E, realmente, houve um aumento expressivo de recursos para a cultura enquanto Lula foi presidente. Contudo, a PEC não foi aprovada em seu governo. E o que destinaria anualmente 2% dos impostos do orçamento federal, 1,5% dos estados e 1% dos municípios, diretamente aplicados à cultura, não foi possível enquanto Lula foi presidente. Sendo assim, os três movimentos (SNC, PNC e PEC) dos quais o MinC precisaria para articular e alavancar a cultura, não se concretizou, perpetuando um dos problemas tradicionais enfrentadas pelo setor: a instabilidade.

Durante o governo de Lula (CESNIK, 2007, P. 19), o MinC era dividido entre uma secretaria-executiva e mais seis outras secretarias: Secretaria de Políticas Culturais, Secretaria de Programas e Projeto Culturais, Secretaria de Articulação Institucional, Secretaria de Audiovisual, Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural e Secretaria de Fomento e Incentivo à Cultural. O ministério incentivou de diversas formas a cultura digital e, também, teve uma atuação internacional bem alargada, principalmente no que se refere à luta pela diversidade cultural, como em encontros da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura - UNESCO (RUBIM, 2007).

Algo marcante, nesse governo, foi a atenção à economia cultural, além da construção e publicação de indicadores culturais, fontes de dados desta pesquisa. O Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) produziu informações de maneira sólida e coerente, fazendo uma divulgação relevante não só para conhecimento da sociedade como também para a orientação das políticas públicas.

Segundo Soares (2018), a política cultural do Partido dos Trabalhadores (PT) tinha como princípio garantir a democracia, a liberdade e a diversidade. De acordo com João Marcos Coelho (Revista CONCERTO de junho de 2011, p. 20), “*ao Ministério da Cultura cabe zelar para que todos os vários níveis da arte e da cultura do país cheguem a grande parte da população, senão a toda*”. E assim, toda a estrutura e importância dada ao setor da cultura nesse governo, modificou a relação entre sociedade e políticas públicas para cultura, corrigiu alguns poucos desequilíbrios regionais, contudo não foi possível solucionar todos os problemas do setor. É interessante perceber a descentralização das atividades do MinC durante o governo petista.

De acordo com Soto et al. (2010, p. 25), com essas novas relações entre sociedade e políticas públicas, surgiu a demanda pela inclusão da sociedade civil nas decisões e, assim, a participação social e a governabilidade social viraram pontos centrais no discurso político. A participação vai além de ir às urnas em período eleitoral, envolve estar presente nos movimentos sociais e em decisões tomadas pelo governo, fortalecendo o diálogo entre o poder público e o povo (ibid., p. 26). Para que um indivíduo exerça seus direitos cívicos, sociais e políticos, e para que se sinta cidadão, é necessário ter acesso à saúde, educação, emprego, moradia e cultura. Contudo, com o costume do autoritarismo herdado tanto do período colonial, como do regime militar, há dificuldade de aceitação da participação popular em decisões do poder público por aqueles que representam as classes dominantes (ibid., p. 28).

Assim, após o primeiro presidente eleito democraticamente, Fernando Collor de Mello (1990-1992), o qual sofreu impeachment e renunciou em 1992, e os demais presidentes que seguiram a linha neoliberal e vieram em seguida – Itamar Franco (1992-1994) e Fernando Henrique Cardoso (1994-2002) – o Brasil elegeu o primeiro governo de esquerda com Lula. Um militante em lutas sociais e que implementou uma gestão com mecanismos de diálogo com a população. Com a participação social nas políticas públicas culturais em foco, as principais mudanças propagadas e instaladas pelo MinC no governo Lula foram:

- 1) o alargamento do conceito de cultura e a inclusão do direito à cultura, como um dos princípios basilares da cidadania [...];
- 2) o público-alvo das ações governamentais é deslocado do artista para a população em geral; e
- 3) o Estado, então, retoma seu lugar como agente principal na execução das políticas culturais; ressaltando a importância
- 4) da participação da sociedade na elaboração dessas políticas; e
- 5) da divisão de responsabilidade entre os diferentes níveis do governo, as organizações sociais e a sociedade, para a gestão das ações (SOTO et al., 2010, p. 30).

O governo realizou 20 encontros chamados Seminário “Cultura para todos”. O objetivo deles era promover a participação dos artistas na construção de metas e ações, mantendo diálogo com aqueles que promovem artes. Além disso, promoveu os chamados “Diálogos Culturais”, buscando participação social numa possível reforma da Lei Rouanet. Complementando essas ações, Lula criou uma ouvidoria do MinC em 2009, cujo foco era receber denúncias, críticas e sugestões referentes às políticas públicas do setor cultural.

Nesse período, o MinC promoveu Conferências Nacionais de Cultura (CNC) no qual se discutiam propostas e objetivos, avaliavam-se metas cumpridas e estabeleciam-se novas metas

por meio da participação da sociedade. Além disso, nas CNCs estabeleceram-se subsídios para a construção do PNC e da SNC. A primeira CNC ocorreu em 2005 e apontou alguns problemas cruciais que deveriam ser solucionados para que se alavancassem as políticas públicas culturais: a questão da infraestrutura, sendo a dimensão territorial do Brasil muito extensa e a escassez de recursos do MinC (ibid., p. 35). A segunda CNC, em 2009, conseguiu abranger uma maior participação dos municípios. As CNCs foram um marco em relação à participação social nas decisões a respeito de políticas públicas no setor da cultura, buscando superar o que Rubim (2010) estabeleceu como tradição do setor (ausência, autoritarismo e instabilidade), articulando os três níveis de governo, superando elaborações autoritárias de planejamentos, além de reunir sociedade civil e governantes em prol de ações benéficas às artes (SOTO et al., 2010, p. 37).

Outro ponto de articulação entre sociedade e poder público no governo Lula é o Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC). Esse, segundo Soto et al. (2010, p. 38) “é uma instância permanente de natureza consultiva, normativa e deliberativa, integrado por representantes do governo e da sociedade”. Seu principal objetivo é formular políticas públicas, desenvolver e fomentar atividades culturais. O primeiro Conselho foi criado em 1938 no governo Vargas. No regime militar foi extinto e criado o Conselho Federal de Cultura em 1966, mas no governo Lula foi colocado como prioridade e ponto de destaque para o setor cultural.

“O Plano Nacional de Cultura (PNC) foi colocado como prioridade para área da cultura durante a campanha presidencial de Lula em 2002” (REIS, 2010, p. 49). Contudo, em seu governo, houve grandes dificuldades para implementação do PNC. Isso devido a velha visão de que cultura não é tema relevante para políticas públicas e pela compreensão de que ela é supérflua. A Proposta de Emenda à Constituição nº. 360, de novembro de 2000, a qual propunha a criação da PNC, demorou 5 anos para ser aprovada. Acredita-se que não houve inicialmente esforços dos governos anteriores para sua aprovação nos quais o princípio fundamental era de redução das responsabilidades do Estado.

Como governo neoliberal, é importante ressaltar que na gestão de FHC a cultura seguia a lógica do mercado. Então, o Plano Nacional de Cultura não era prioridade. Além disso, o PNC era projeto proposto por um deputado petista, oposição a FHC. Somada a esses fatores, havia falta de articulação do MinC com demais setores do governo e com a sociedade na época. Havia também a limitação do conceito de cultura nas políticas neoliberais, ligadas apenas às artes, cinema e patrimônio. Na proposta do PNC era prioridade a ampliação dessa abordagem. Portanto, apenas com o mandato de Gilberto Gil no MinC houve o compromisso com o plano e aprovação do mesmo como Emenda nº 45 da Constituição Federal em 2005.

O PNC foi de grande importância para dar estabilidade às metas na área da cultura, mesmo com mudanças no comando do governo, pois sua duração é plurianual e visa a:

I – defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro; II – produção, promoção e difusão de bens culturais; III – formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões; IV – democratização do acesso aos bens de cultura; V – valorização da diversidade étnica e regional (BRASIL, 2005).

Não foi algo inédito para o Brasil ter um Plano Nacional para a Cultura, porém, esse plano foi diferenciado por ter sido o primeiro elaborado em um período democrático. Os planos anteriores foram constituídos durante a ditadura militar: 1973 pelo presidente Médici, as Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura; e 1975 pelo governo Geisel, o Plano Nacional de Cultura.

Contudo, segundo Reis (2010, p. 62-63), a fragilidade desse PNC “está na incapacidade de propor e visualizar mudanças efetivas para o setor cultural, após sua implementação [...] não consegue traçar metas e objetivos claros para os dez anos de sua vigência”. Seus desafios são históricos e antecedem o governo Lula. Falta reconhecimento da importância do setor, além disso, há uma concentração e prioridade cultural que permanece na região Sudeste do país.

Para o setor da música de concerto, houveram ações importantes no início de 2006 os quais indicariam fortalecimento da área, como: encontros entre a OMB e o governo; e a luta pela implantação do ensino da música nas escolas. Todavia, para João Luiz Sampaio, ao final de 2006, houve a infeliz constatação: “o ministro Gilberto Gil reconheceu no início de dezembro aquilo que já se sabia – a inexistência de uma política cultural específica para o setor” (Revista CONCERTO de janeiro/fevereiro de 2007, p. 61). Para o setor da música, em depoimento sobre o último ano do governo, a musicista Lilian Barreto afirma que a classe artística da área de concertos “ainda espera ansiosamente pelo reconhecimento de sua importância histórica e seu lugar no lazer do povo. Já está mais do que na hora de o Brasil investir na arte clássica, no conhecimento e no resgate da obra de seus grandes intérpretes e compositores” (Revista CONCERTO de janeiro/fevereiro de 2011, p. 40). Mesmo com a expansão do setor cultural durante os dois mandatos de Lula, alguns aspectos não foram prioridade para as políticas públicas e muitos não foram aprimorados nesse período.

Uma ação relevante e realizada pela classe de músicos eruditos brasileiros, em dezembro de 2005 e em dezembro de 2006, foi o “Encontro Nacional para uma Política Cultural da Música Clássica Brasileira”, ocorridos no Rio de Janeiro. Ambos com a presença do Ministro da Cultura, promovidos pela empresa, já extinta, Philharmonia Brasileira Produções Artísticas e



idealizado por Gil Jardim, um pesquisador, instrumentista, arranjador, compositor e docente, considerado um grande artista que transita muito bem entre as músicas popular brasileira (MPB) e erudita. De acordo com ele, o Encontro tinha como objetivo *“trocar ideias para ver se é possível articular uma política pública que possa ajudar na difusão da música clássica brasileira, no Brasil e no exterior”* (Revista CONCERTO de janeiro/fevereiro de 2006, p. 09).

Conforme o documento de divulgação do evento:

A história da música clássica brasileira, do período colonial aos dias de hoje, constitui um segmento fundamental do patrimônio cultural nacional, porém são raríssimas as oportunidades em que seu universo de produção é discutido com profundidade. Esse 1º Encontro Nacional pretende concentrar a discussão de questões relevantes como acervo, edição, difusão, legislação, direitos autorais, sistematização de apoios e incentivos, avaliação de outros acervos históricos e contemporâneos, além de fortalecer as bases para processo contínuo de diálogo visando a construção de uma política de internacionalização da música clássica brasileira. O 1º Encontro Nacional prevê vários painéis de discussão dirigida e conta com personalidades que representam os mais importantes organismos do universo da música clássica brasileira. Sua metodologia prevê discussões e encaminhamentos para a formalização de um documento nacional sobre os assuntos apresentados que irá estimular o processo de implantação das propostas públicas e particulares, visando o estabelecimento de uma política de internacionalização para a música clássica brasileira em 2006 (PHILARMONIA BRASILEIRA, 2005, p. 01).

O primeiro encontro conseguiu reunir mais de 45 profissionais do mundo da música, enquanto o segundo reuniu cerca de 30 representantes os quais *“debateram e estabeleceram diretrizes estratégicas para valorização e desenvolvimento do setor”* (Revista CONCERTO de janeiro/fevereiro de 2007, p. 09). Além disso, foi formulado um documento intitulado *“Música em Ação”*, apresentado posteriormente ao MinC, integrando a minuta do PNC. Não há registros de encontros posteriores aos de 2005 e 2006. O site da empresa promotora do evento está desativado e apenas um documento da organização do primeiro evento foi encontrado pela pesquisadora. Nas Revistas CONCERTO, de janeiro/fevereiro de 2006 e 2007, há somente o registro dos dois eventos promovidos e da insatisfação de Juca Ferreira, posteriormente ministro da cultura, sobre algumas discussões e descontentamentos dos músicos que participaram do Encontro em relação a política pública cultural no que se refere à Lei Rouanet.

Algum tempo depois, João Luiz Sampaio divulgou uma fala do Ministro em que prometeu *“criar uma política mais ampla para a música sinfônica e a ópera é um objetivo a ser cumprido antes do fim de sua gestão”* (Revista CONCERTO de janeiro/fevereiro de 2010, p. 45). Realmente, em novembro de 2009, o MinC lançou a Companhia Brasileira de Ópera, com

o primeiro espetáculo itinerante, “O Barbeiro de Sevilha”, de Gioachino Rossini. De acordo com o ministro,

*é uma ação importante. É um esforço de democratização para abrir o acesso à cultura para milhões de brasileiros. Alguns pensam que esse esforço é contraditório com a excelência. Pelo contrário, um movimento tem a ver com o outro. No caso da Cia Brasileira de Ópera será um esforço de democratização integrado com o acesso à excelência na área da ópera”* (CONTRAPONTO, Revista CONCERTO de dezembro de 2009, p. 12).

Uma das metas dessa organização era, não apenas criar vagas de trabalho para técnicos e artistas, mas construir um local de formação para esses profissionais. O orçamento da primeira produção foi de R\$ 14 milhões, recurso captado por meio da Lei Rouanet, com empresas estatais e privadas. Infelizmente, o projeto não teve prosseguimento. “O Barbeiro de Sevilha” foi o único espetáculo produzido, com 89 apresentações em todo o Brasil. Mas, com a contínua burocracia estatal da lei de incentivos e com a saída de Juca Ferreira do MinC, a companhia foi fechada em janeiro de 2011, quando Dilma tomou posse como presidenta.

Assim, no governo Lula pouco foi mudado em relação às leis de incentivo fiscal. Apesar de superar o sistema de balcão para a política de editais, era necessário a existência de profissionais capacitados para a proposição e execução dos projetos inseridos/selecionados por meio de editais do MinC. Todavia, não são enfatizadas ações para a formação e qualificação de pessoal para o mercado cultural. Por isso, as fragilidades da política cultural persistem. Na Emenda Constitucional nº. 48 (BRASIL, 2005) inclui a “formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões”. Apesar disso, essa formação não é prioridade do governo petista. O que se encontra nesse campo são cursos de extensão, com curta duração, promovidos pelas secretarias vinculadas ao MinC, cujo principal conteúdo era relacionado aos editais propostos pelo Ministério (COSTA et al., 2010, p. 77). Não houve ações a longo prazo para a capacitação de gestores culturais. Ainda hoje há carência de profissionais nessa área de atuação, mesmo com a implementação posterior de uma “Política Nacional de Formação na Área da Cultura”, em 2009. Todavia, foram grandes os avanços no orçamento relacionado às leis de incentivo no governo Lula, o qual foi quase triplicado.

O governo Lula propôs mudanças na Lei Rouanet com “o fortalecimento do FNC e uma ampliação dos recursos orçamentários oriundos da arrecadação de impostos federais, estaduais e municipais” (Salgado et al., 2010, p. 90). O FNC movimentaria melhor a economia e democratizaria o acesso à cultura, ao contrário do incentivo fiscal com o qual a empresa privada investe para divulgar sua marca, fortalecendo um ideário anti-estatal, pois a decisão sobre a

utilização dos recursos fica nas mãos do setor privado (ibid., p. 95). Embora tenha implementado uma nova política cultural, Lula praticamente manteve o modelo de financiamento à cultura. “Um modelo no qual prevalece o incentivo fiscal e a dedução de 100%. Este fato evidencia a fragilidade da política de financiamento à cultura do país, que foi herdada pelo governo de Luiz Inácio Lula da Silva” e perpetuado durante seus dois mandatos (ibid., p. 95).

Assim, a maior parte dos recursos destinados à cultura, continuou sendo de incentivos fiscais conquistados por meio de empresas privadas. Além disso, apesar do grande número de projetos aprovados em seu governo, nem todos conseguiam captar recursos para sua execução. Apenas cerca de 30% captavam devido à falta de contrapartida interessante para o mercado nos projetos aprovados pelo MinC. O acesso não foi democratizado, manteve boa parte da população sem acesso à cultura. E ainda, segundo Salgado et al. (2010), a proposição dos projetos com maiores captações de recursos manteve-se dentro de um conjunto de dez empresas: Itaú Cultura; Fundação Orquestra Sinfônica Brasileira; Fundação Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo; TV Cultura; Museu de Arte Moderna de São Paulo; Instituto Tomie Ohtake; Petrobrás; Eletrobrás; Banco do Brasil e Banco Nacional do Desenvolvimento, o BNDES. Os recursos captados também se concentraram em algumas empresas como: AMBEV, HSBC, Bradesco, Nestlé, Coca-Cola, Telefônica e Gessy Lever.

O governo Lula tinha consciência de que “as leis de incentivo geram produção cultural porque injetam dinheiro no setor e não porque são uma boa forma de financiamento [...] não formam patrocinadores-investidores reais” (SALGADO et al., 2010, p. 98). Cria-se um jogo no qual o dinheiro público circula; cria uma relação de interesse para que as empresas destinem os recursos para determinados projetos; estabelece uma promoção da cultura de acordo com interesses privados. Assim, o incentivo fiscal é mero repasse de recursos públicos de acordo com interesse de empresas privadas, por meio de isenção de 100% de impostos devidos. Lula tinha como objetivo fortalecer o FNC e finalizar com a opção de renúncia fiscal de 100%. Um projeto de lei foi apresentado pelo seu governo em 2009, no qual a ênfase para fomento cultural passar a ser o Fundo, cujo recurso deveria corresponder no mínimo a 40% do MinC. Contudo, tal projeto não foi aprovado durante seu governo.

Em suma, de acordo com Barbalho (2007), principalmente o primeiro governo de Lula foi marcado pela ênfase na pluralidade da identidade cultural brasileira. O autor explica: “a preocupação da gestão Gilberto Gil está em revelar os brasis, trabalhar com as múltiplas manifestações culturais [...]” (p. 52). Também, para os artistas, ter Gilberto Gil como ministro da cultura no governo Lula, foi um momento importante pelo que o próprio músico Gil

representa: artista negro, emergido de camadas populares, ativista da era da Tropicália, engajado em questões de diversidade cultural (ALBUQUERQUER, 2007). Além disso, Lula buscou um papel mais ativo do Estado, além da conexão entre poder público e sociedade. Pautou suas medidas contra as tradicionais questões: autoritarismos e elitismo cultural (RUBIM, 2012, p. 40). Todavia, não conseguiu fortalecer o FNC, teve dificuldades para aprovar o PNC e continuou a priorizar o incentivo fiscal como forma de investimento no setor cultural.

**Figura 05** – Quadro com linha do tempo de eventos relacionados à cultura, de 2003 a 2010.  
Confeccionado de acordo com dados disponíveis em <http://sites.funarte.gov.br>

1º de janeiro de 2003	Gilberto Gil é nomeado Ministro da Cultura. Reformulação do MinC.
20 de outubro de 2005	Brasil adota a Convenção sobre Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais proposta pela UNESCO.
30 de julho de 2008	Juca Ferreira é nomeado Ministro da Cultura

### 3.3.4. Dilma Rousseff

Os governos de Lula e Dilma trouxeram à classe artística a esperança de ruptura com o projeto neoliberal. Segundo Domingues & Lopes (2015), a partir de então, a cultura passa a ser pensada pelos princípios do direito à cultura, da ampliação das percepções e de novas formas de produção, valorizando principalmente as expressões nacionais e focando na inclusão cultural das classes economicamente menos favorecidas. De acordo com Júlio Medaglia (Revista CONCERTO de março de 2014, p. 12), as atividades artísticas e culturais, nesse período, alcançaram avanços e, principalmente, promoção social. No âmbito da política de incentivo fiscal, podia-se perceber o que o maestro julga positivo:

*em nosso país, grande parte [dos projetos culturais] contam com o apoio de empresas privadas [...] os empresários brasileiros estão se dando conta de que investir em iniciativas dessa natureza gera importante retorno institucional à imagem da firma. Estão vendo que existem muitas formas positivas de relacionar-se com a comunidade do qual vive a empresa, não apenas vendendo a ela bens de consumo materiais. Nesse momento, a música cai como uma luva e pode, sim, provocar uma revolução social, já que tem a capacidade, como nenhuma outra forma de expressão e criação, de tocar efetivamente nos extremos sensíveis de nossa personalidade. Se de um lado a música possui um componente feiticeiro – que nem Freud conseguiu explicar! – de seduzir, encantar e emocionar, de outro, por ser a mais racional e matemática das artes, revela um componente disciplinador que atua positivamente na estrutura humana.*

No governo de Dilma Rousseff, as políticas públicas são calcadas no novo-desenvolvimentismo, buscando “garantir o controle do Estado acerca dos processos de transferência de renda, empregabilidade e de incentivo ao crescimento econômico” (VENTURA, 2015, p. 226). Na retrospectiva sobre o setor da cultura, especialmente a música clássica, do primeiro ano do governo, na Revista CONCERTO de janeiro/fevereiro de 2011, músicos, críticos e promotores de eventos o descrevem com otimismo a grande movimentação e produção cultural. Porém, para muitos os problemas de governos anteriores continuam:

*no âmbito federal, a coisa continua de mal a pior, pois novamente Brasília se omite em discutir a questão da música clássica de maneira séria. [...] Dessa forma, mantemo-nos num cenário terceiro-mundista, no qual tudo gira em torno do calendário eleitoral, nas mãos de pessoas sem passado nem compromisso verdadeiros com a cultura e que para disfarçar sua ineficiência promovem, de forma velada, um neonacionalismo que exalta um arbitrário ideal de identidade musical nacional em detrimento da pluralidade (LÍGIA AMADIO, Revista CONCERTO de janeiro/fevereiro de 2012, p. 52).*

Apesar da vitalidade e do desenvolvimento artístico brasileiro, a grande preocupação é a continuidade dos projetos. Na dependência “quase que exclusivamente das verbas públicas, ficamos à mercê das trocas de governo e de mudanças motivadas por interesses escusos. [...] Enquanto não conseguirmos alcançar estabilidade e autonomia, corremos o risco de andar em círculos, ou darmos um passo à frente de dois para trás” (CAMILA FRESCA, Revista CONCERTO de janeiro/fevereiro de 2012, p. 51). Há uma preocupação de vários músicos com essa instabilidade relacionada aos momentos políticos brasileiros, as quais criam uma descontinuidade de projetos relevantes para o setor.

Mesmo com a persistência de tais problemas, houve grande crescimento da produção cultural no Brasil. Entre o governo Lula e o primeiro mandato de Dilma, a Revista CONCERTO chegou a anunciar mais de quatrocentos eventos clássicos por mês. De acordo com Camila Fresca (Revista CONCERTO de maio de 2014, p. 23),

*essa rica agenda de concertos é um espelho da efervescência musical clássica [...]. Alguns fatores parecem mais fáceis de ser identificados como a relativa estabilidade de nossos principais promotores e instituições musicais – algo observado sobretudo na última década; o surgimento de boas iniciativas fora do eixo Rio-São Paulo, no mesmo período; a afluência e o interesse público e a diversidade e a qualidade de atrações [...]. Jornalistas e críticos que acompanham nosso meio musical são unânimes em reconhecer este bom momento.*

Mas é preciso compreender as continuidades e descontinuidades nas políticas públicas culturais promovidas pelos governos petistas. Dilma herda um governo cujo enfoque no setor da cultura é o debate e negociação com a sociedade e cujo orçamento ampliou-se significativamente, colocando as políticas públicas em um patamar não alcançado antes, mesmo que ainda longe do ideal. No entanto, tais políticas continuaram pautadas na lei de incentivo fiscal (RUBIM, 2015, p. 15). No último ano do governo Lula, foi aprovado o Plano Nacional de Cultura (PNC), deixando em aberto sua implementação e a necessidade de continuação da nova política iniciada por Lula. Portanto, “manter conquistas, superar lacunas e consolidar as inovadoras políticas culturais, deveriam ser metas do primeiro governo Dilma no campo da cultura” (ibid., 2015, p. 16).

Todavia,

A área da cultura, objeto de políticas públicas no Brasil, tem sido historicamente relegada a planos secundários. As ações e instituições voltadas para a cultura sofreram, ao longo das décadas, com as descontinuidades de suas políticas, as restrições financeiras, a deficiência de quadros técnicos e as relações clientelistas [...] (BARBALHO, 2015, p. 50).

Segundo Barbalho (2015), houve grande alívio para o setor durante o governo Lula, pois foram criadas novas relações entre Estado e Cultura. Apesar da expectativa de continuidade dessas relações, o governo Dilma trouxe instabilidade, desarticulando a potencialidade de mudanças concretas no setor da cultura. Mesmo com ações, em sua maior parte descontínuas, uma continuidade importante foi o Sistema Nacional de Cultura (SNC), cujo objetivo era fortalecer as políticas públicas culturais. Esse sistema, projeto do governo Lula, descentralizaria tais políticas e colocaria em evidência o financiamento da cultura por meio do Fundo Nacional de Cultura (FNC).

Contudo, os caminhos e prioridades distintas das ministras Ana de Hollanda e Marta Suplicy, ocasionaram descontinuidades e bloqueios que dificultaram as políticas já implementadas por Lula. Assim, a transição dos governos Lula-Dilma trouxe mais rupturas do que as esperadas continuidades. Apesar das metas estabelecidas pelo PNC, os quais facilitavam sua implantação, muitas temáticas do plano foram pouco desenvolvidas e tornaram o cumprimento de metas muito aquém do esperado. Além disso, a aprovação do Sistema Nacional de Cultura (SNC) apenas em 2012, também retardou muitas questões do plano dependentes diretamente do SNC (RUBIM, 2015, p. 18-19).

O SNC dependia de sistemas de cultura estaduais e municipais desenvolvidos. Esse foi o esforço principal do MinC, conseguindo 2500 municípios aderindo ao sistema e criando a expectativa de ações efetivas. Contudo, os recursos para alavancar o SNC (oriundos do FNC) não eram suficientes e ainda se criou o impasse do que seria obrigação da federação, dos estados ou dos municípios. Portanto, segundo Rubim (2015, p. 20), para que o SNC avançasse, seriam necessários “recursos financeiros, definição democrática de responsabilidades entre os entes federativos e também recursos humanos”. Itens não proporcionados de maneira efetiva e substancial pelo governo de Dilma, o que dificultou traçar um programa nacional de cultura e cumprir as metas do PNC.

Completando esse cenário, o incentivo fiscal continuou sendo a base do financiamento à cultura. Portanto,

a ausência de uma nova política de financiamento corrói as iniciativas do ministério, inclusive aquela primordial de fazer o Estado assumir um papel mais ativo na cultura, além de criar obstáculos consideráveis para a preservação e promoção da diversidade cultural, devido à incompatibilidade entre políticas culturais e de financiamento (RUBIM, 2015, p. 21).

No governo Dilma não se concretizou a implantação de novas modalidades de financiamento à cultura. Não se chegou à esperada universalização de atendimento às demandas das diversas comunidades e personalidades culturais. Não se fortaleceu e nem ampliou o financiamento cultural via FNC. Para completar o desprestígio do MinC no governo de Dilma, o orçamento para cultura manteve-se baixíssimo.

Assim, Rubim (2015, p. 26) constata que a cultura no governo Dilma não atendeu às expectativas de continuação do projeto político do Partido dos Trabalhadores iniciado por Lula em 2003. O setor sofreu com indecisões, descontinuidades, retrocessos e poucas continuidades e avanços. Todavia, de acordo com o maestro João Carlos Martins (Revista CONCERTO de janeiro/fevereiro de 2016, p. 35), mesmo com conflitos políticos e econômicos presentes,

*as artes conseguiram manter a tradição e dignificar o nome do Brasil. [Observa-se] em todo o país, em especial no campo musical, que a música clássica está atingindo os mais diversos rincões [...]. Graças a essa democratização, aos poucos, a música clássica deixou de pertencer somente à elite brasileira e passou a fazer parte de todos os segmentos da sociedade.*

Na gestão de Ana de Hollanda, o clima foi conturbado, com discordâncias sobre temas importantes para o progresso cultural. Mas buscou viabilizar programas como o Plano Nacional

de Cultura (PNC) e o Sistema Nacional de Cultura (SNC). Já na gestão de Marta Suplicy, procurou-se superar os conflitos e discordâncias. Porém, não se fortaleceu o compromisso com a cultura, além de rebaixar o orçamento do MinC a um patamar preocupante, com o qual não há inclusão cultural efetiva, não há valorização da cultura popular, nem promoção e preservação da diversidade cultural, muito menos a possibilidade de uma sociedade mais humana (ibid., p. 29). De acordo com o violonista Fábio Zanon (Revista CONCERTO de janeiro/fevereiro de 2016, p. 38), durante esse período foi possível perceber *“o tamanho do golpe que o setor cultural recebe num cenário econômico estagnado. O que se viu por toda a parte foram cancelamentos, demissões e cortes”*.

Na gestão de Ana de Hollanda há uma efetiva perda de poder e centralidade política do setor da cultura. Segundo Calabre (2015, p. 37), a primeira questão polêmica da ministra foi a quebra da flexibilização dos direitos autorais iniciada no governo anterior. Além disso, resolveu revisar um Projeto de Lei o qual debatia a questão e já estava pronto para ir ao Congresso Nacional. Sua falta de direcionamento político claro, sua tendência em beneficiar o mercado, além de priorizar algumas linguagens artísticas, vai em sentido contrário aos ministros anteriores os quais priorizaram a participação social e o conceito ampliado de cultura, gerando grande descontentamento no setor durante o governo Dilma.

Ainda no governo Lula surgiu a preocupação com a Economia da Cultura, e nessa perspectiva, começa uma discussão sobre a Economia Criativa, um termo utilizado para tomar a cultura como ponto estratégico de uma economia baseada na informação, na criatividade e no conhecimento (LOPES, 2015, p. 180). Assim, no governo Dilma, em 2012, é criada a Secretaria de Economia Criativa (SEC) para o aprofundamento das relações entre mercado e cultura, cujo foco era a competitividade, o empreendedorismo criativo. Essa secretaria foi firmada a partir de cinco princípios básicos:

1. Levantamento de informações e dados da Economia Criativa;
2. Articulação e estímulo ao fomento de empreendimentos criativos;
3. Formação para competências criativas;
4. Apoio à infraestrutura de produção circulação, distribuição, consumo e fruição de bens e serviços criativos;
5. Criação e adequação de marcos legais para os setores criativos (LOPES, 2015, p. 181-182).

Porém, divergências de objetivos da própria SEC com a equipe do projeto, dificultou ações e cumprimento de metas. Assim, o período foi marcado por ausência de ações de Ana da Hollanda e algumas tentativas isoladas de cada secretaria ligada ao MinC. Segundo Barbalho (2018), a ministra gerou falta de representatividade e de legitimidade. Sem propostas eficazes e gerando



grande insatisfação com as políticas públicas culturais. Assim, sob diversos protestos e muitas críticas, Dilma passa o comando do MinC para Marta Suplicy.

Segundo Ventura (2015, p. 26), “a consolidação de uma política pública envolve processos legislativos e de pactuação entre partidos políticos, interesses do mercado, arranjos institucionais, mecanismo de coordenação e, sobretudo, a participação da sociedade”. Marta Suplicy não tinha compreensão das especificidades da área, mas sua gestão trouxe alguns benefícios ao setor cultural devido sua capacidade de articulação política. Com sua experiência política, “a ministra prioriza ações de curto prazo, de resultado mais imediato e portadoras de um grau significativo de visibilidade” (CALABRE, 2015, p. 40). Com sua articulação política, aprovou projetos muito importantes para a cultura e pendentos no Congresso Nacional, como: o Sistema Nacional de Cultura; o Vale-Cultura; a Lei Cultura Viva; a Lei do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD); o Marco Civil da Internet; e a Proposta de Emenda à Constituição (PEC) da Música que isenta de impostos a venda de CDs (*compact disc*) e DVDs (*Digital Versatile Disc*) com obras musicais de autores brasileiros.

Além dos projetos aprovados, instituiu programas relacionados com o Plano Brasil Criativo<sup>21</sup>, fortalecendo a área de Economia Criativa<sup>22</sup> por meio das Incubadoras Brasil Criativo<sup>23</sup> e dos Observatórios de Economia da Cultura<sup>24</sup>. Esse plano “buscava articular o crescente reconhecimento das minorias à construção de escalas de economia criativa de tipo étnico, identitário e cultural” (VENTURA, 2015, p. 228). O objetivo principal era a capacitação técnica de gestores culturais e promover e difundir os produtos culturais nacionais. Tal programa poderia colaborar com a formação e inclusão de jovens no setor da cultura.

Nesse governo também se priorizou demandas afrodescendentes da região amazônica com editais específicos. Expandiu os cursos de capacitação de gestores dos projetos culturais para empreendedores criativos. Também conseguiu articular ações entre diversos organismos do governo: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea); Conselho Nacional de

<sup>21</sup> Disponível em: <http://pnc.cultura.gov.br/tag/brasil-criativo/>

<sup>22</sup> Segundo o SEBRAE Nacional - Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas - , disponível em <https://www.sebrae.com.br>, “Economia criativa é o conjunto de negócios baseados no capital intelectual e cultural e na criatividade que gera valor econômico”.

<sup>23</sup> Segundo o Plano Nacional de Cultura, disponível em <http://pnc.cultura.gov.br/tag/brasil-criativo/>, as “incubadoras são espaços de oferta de qualificação, disponibilização de infra-estrutura e geração de negócios para novos empreendimentos, contribuindo para a sobrevivência e crescimento desses durante os primeiros anos de atividades”.

<sup>24</sup> Foram constituídos seis observatórios estaduais (AM, BA, RJ, RS DF e GO) com o objetivo mapear os setores criativos e proporcionar o conhecimento necessário sobre Economia Criativa nesses locais. Segundo Lopes (2015, p. 184), os Observatórios, hoje existente apenas na Bahia dentro da Universidade Federal, iriam “produzir, sistematizar e analisar dados e informações sobre este setor”.

Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq); Caixa Econômica Federal (CEF); Ministérios do Desenvolvimento, da Indústria e do Comércio Exterior (MDIC); Ministério do Trabalho e Emprego (MTE); além das Universidades Federais. E, por fim, retomou elos de ligação da área de Educação com a criação do Mais Cultura nas Escolas<sup>25</sup>, cujo principal objetivo era desenvolver e fortalecer tanto a arte como a cultura nacionais, destacando a inclusão social, o respeito e o reconhecimento da diversidade cultural do nosso país. Nessa perspectiva, “as políticas culturais que atuavam na preservação da alta cultura passaram a abrigar um debate sobre o direito das minorias e da legitimidade de seus valores culturais” (VENTURA, 2015, p. 246).

Todavia, apesar de todas essas ações, nenhuma foi efetiva e centrada na construção de uma política cultural forte. Muitos projetos não tiveram continuidade e se esgotaram em alguns anos. Infelizmente o que se consolidou foi uma crise no setor, com redução de verbas, descontinuidade ou redução de projetos os quais levaram a diminuição na formação de músicos, demissão de professores, extinção de programas de concertos e, até mesmo, mudança no local de execução de projetos, devido a impossibilidade financeira de deslocamento de profissionais. Houve grande dificuldade em captação de recursos de alguns projetos aprovados pela lei de incentivo, cancelamento de festivais e concursos importantes para o setor (Revista CONCERTO de junho de 2015, p. 06). Mas, como Jorge Coli descreve, “*a música no Brasil tem ultimamente conseguido resistir à casca grossa de muitos poderosos [...] tem se ramificado: pelo Brasil afora, cidades constituíram belas orquestras sinfônicas; apresentaram-se óperas em lugares onde isso nunca havia ocorrido; festivais proliferam*” (ibid., p.12). Com o apoio insuficiente do governo, cujas políticas públicas não são executadas de maneira eficaz, permanece a postura de luta e resiliência da classe artística para que suas atividades não parem.

Após a gestão de Marta Suplicy, Juca Ferreira (ex-ministro do governo Lula) retorna ao MinC, porém com um polêmico foco na Economia da Cultura:

a aproximação com uma proposta para a economia da cultura de viés neoliberal, que privilegia o lucro e, portanto as manifestações da cultura com maior potencial econômico, pode gerar tensões, na medida em que nem toda manifestação cultural pode ou deve ser convertida em negócio, pois é preciso observar seu modo particular de produzir e atuar (BRANT apud NEUTGEM, 2016, p. 02).

---

<sup>25</sup> <http://portal.mec.gov.br/component/tags/tag/35860>

Essa economia preocupa-se com a comercialização da cultura, com as questões de remuneração e emprego e com as transformações proporcionadas pelos avanços tecnológicos. Nessa perspectiva, as manifestações culturais são potencialmente fonte de renda e de riqueza. Portanto, “esse interesse pelo tema e por um olhar renovado sobre o mesmo, sugere um novo entendimento da relação entre economia e cultura [...] uma nova dinâmica de incentivo a esse setor” (ibid., p. 03).

O governo de Dilma Rousseff marca uma nova etapa de medidas econômicas e reguladoras. Esse período é caracterizado por retrocessos, apesar da construção de políticas culturais de Lula transcenderem para os governos de Dilma. O que se sobressai são políticas voltadas para apenas alguns segmentos, gerando prejuízo para o restante dos segmentos e abrindo à descontinuidade de programas culturais anteriores. Segundo Dias (2020, p. 241), “no campo da cultura, manter conquistas, superar lacunas e consolidar as inovadoras políticas culturais iniciadas nos governos Lula deveriam ser metas do governo Dilma”. Porém, foi um período de grandes instabilidades e marcado por protestos. Para João Marcos Coelho (Revista CONCERTO de janeiro/fevereiro de 2016, p. 39), em seu depoimento sobre o ano 2015, “*dizem que a cultura é a primeira a sofrer nas crises. Pois a música dita erudita, clássica ou de concerto foi a primeira das artes a sofrer o impacto da recessão e a paralisia política e econômica que o país atravessou em 2015*”. E complementando com a fala de Guilherme Mannis, foi um

*ano de superação [...]. Já era sabido que não haveria trabalho fácil em um período de ajustes, mas os prognósticos de dificuldade, em muitos aspectos, excederam as expectativas [...] queda de arrecadação, atrasos salariais, repasses insuficientes [...] vencimentos defasados e verba muito reduzida [...]. Urge que os governos valorizem seus grupos profissionais e que seja criada uma política nacional de gestão para a área* (ibid., p. 40).

E, assim, em dezembro de 2015, a presidenta foi afastada do cargo e, com o processo de *impeachment*, Michel Temer assume em maio de 2016. Com a crise econômica e política pós-*impeachment*, aprofundam-se os retrocessos nas políticas públicas culturais.

Porém, é importante afirmar que, ao contrário do projeto neoliberal anterior, e em caminho oposto às políticas que virão após o *impeachment* de Dilma, os governos petistas priorizaram a área da cultura com a implantação de diversas políticas, com aumento do orçamento para o setor e, além disso, buscaram um sistema de fomento mais democrático, desconcentrado, territorializado e adequado.

O programa do PT compreende a cultura como um direito de todas e todos e como um campo de luta pelas liberdades individuais e contra o racismo, o machismo, a LGBTfobia, a intolerância religiosa e o avanço do conservadorismo no Brasil (SOARES, 2018, p. 03).

Segundo Soares (2018), na visão do PT, as políticas públicas devem fazer parte das políticas do Estado e de maneira desburocratizada garantir o desenvolvimento cultural. Portanto, a prioridade era garantir a cidadania por meio de acesso aos bens e serviços culturais.

Na Retrospectiva 2016, publicada na Revista CONCERTO de janeiro/fevereiro de 2017, é perceptível as dificuldades e a crise no setor cultural após a saída da presidenta Dilma. Os depoimentos são sobre o enfrentamento das dificuldades e preocupação que o momento impôs. Para representar as falas dos músicos, maestros e produtores nessa retrospectiva, apresenta-se a seguir um trecho do depoimento de João Luiz Sampaio:

*É bem provável que a palavra que mais se repetirá ao longo desses depoimentos seja 'crise'. Faz sentido, ela existe. Mas não é apenas econômica ou política. É bom que fique claro: não há desculpa para os cortes [...] cujas porcentagens, além de irresponsáveis, ultrapassam em muito a queda na arrecadação [...]. mas o meio musical também tem sua responsabilidade. Da mesma forma que nossos gestores foram responsáveis pelo crescimento dos projetos nos últimos anos, deveriam agora ser claros e honestos com relação aos cortes e ao impacto real que eles trazem para iniciativas importantes. Não tem sido o caso. No discurso oficial, permanecem termos como 'confiança' e 'tranquilidade'. Já perguntei isso uma vez e repito: isso interessa a quem? O silêncio conivente não tem sido uma estratégia de sucesso. E, à frente de bens públicos, gestores e seus conselhos devem à sociedade satisfação, deixando o jogo político para segundo plano. Como esperar que a sociedade crie um debate sobre a importância da música clássica e da ópera do mundo contemporâneo se as instituições e seus diretores permanecem acovardados, em descompasso com a realidade? Nos últimos vinte anos, projetos em todo o Brasil deram à nossa área um protagonismo sem precedentes. Voltar à postura de eternas vítimas é um retrocesso sem efeito prático (Revista CONCERTO de janeiro/fevereiro de 2017, p. 33).*

Sampaio, com seu depoimento, quer chamar a atenção não apenas para a crise a qual atingiu o setor da cultura, mas também para a postura dos dirigentes de projetos e instituições importantes cujos orçamentos são dependentes das políticas públicas. 2016 foi o ano de escândalos, oportunismos e cortes desproporcionais à realidade da crise econômica. Foi o ano destinado a “silenciar um país que sempre se orgulhou da riqueza de sua música” (IRINEU FRANCO PERPETUO, Revista CONCERTO de janeiro/fevereiro de 2017, p. 28). Assim, complementando com o depoimento de Fábio Mechetti (ibid., p. 28), é necessário reafirmar que

as leis de incentivo pela isenção de impostos, o patrocínio de empresas e as doações diretas ou incentivadas de pessoas físicas, são o que mantém o setor e fortalecem a produção no Brasil. Portanto, os cortes de verba e os escândalos midiáticos construídos sobre o setor, enfraquecem a classe e desmerecem a importância do investimento em cultura. Faz-se “*necessário que o governo entenda a importância do investimento em cultura integrado a várias outras áreas cruciais, como educação e promoção social*” (NELSON RUVENS KUNZE, Revista CONCERTO de março de 2017, p. 20). A interdependência entre esses setores deveriam ser prioridade para os governantes, porém, são as áreas que mais perdem orçamento e são mais sacrificadas em momentos de crise econômica.

Enfim, tal crise acarretou adiamentos, cancelamentos e dificuldades financeiras desproporcionais em projetos de espetáculos ou de cunho social já em andamento, além de dificuldade na manutenção de instituições como orquestras, teatros e salas de concertos. Muitas iniciativas foram enfraquecidas ou mesmo extintas<sup>26</sup>. É o início de uma era de obscurantismo e conservadorismo que impõe resiliência a todo um setor que emprega trabalhadores artistas, produtores de espetáculos e divulgadores da cultura brasileira.

**Figura 06** – Quadro com linha do tempo de eventos relacionados à cultura, de 2011 a 2016. Confeccionado de acordo com dados disponíveis em <http://sites.funarte.gov.br>

1º de janeiro de 2011	Ana Hollanda é nomeada Ministra da Cultura.
13 de setembro de 2012	Marta Suplicy é nomeada Ministra da Cultura.
1º de janeiro de 2015	Juca Ferreira é nomeado Ministro da Cultura.
2 de dezembro de 2015	Afastamento da presidenta Dilma Rousseff.
31 de agosto de 2016	<i>Impeachment</i> de Dilma Rousseff, Michel Temer assume a presidência do Brasil.

### 3.3.5. Michel Temer

O governo de Michel Temer foi marcado por uma crise política generalizada e por sua pauta reformista-liberal. Nesse contexto, ocorreu o enfraquecimento da participação popular nas políticas públicas. Nos principais projetos do seu governo, Uma Ponte para o Futuro (outubro de 2019) e A Travessia Social (2016), a cultura não é contemplada. Temer decide extinguir o MinC. Contudo, há uma forte reação do setor devido ao fortalecimento da participação social consolidada no governo Lula.

<sup>26</sup> A Banda Sinfônica do Estado de São Paulo e a Orquestra Sinfônica de São José dos Campos foram extintas com a justificativa do quadro de recessão nacional o qual trouxe a necessidade de usar o orçamento dos conjuntos em outras áreas (Revista CONCERTO de março de 2017, p. 06).

No governo Lula houve “a conjunção de democracia e de presença do Estado na cultura por meio de políticas públicas” (BARBALHO, 2018, p. 242). Tal conjunção esteve ausente nos governos anteriores a Lula, começa seu declínio no governo Dilma e se ausenta novamente a partir de Temer.

Assim, o MinC recebeu novo golpe após o *impeachment* de Dilma. Michel Temer, assim que assumiu o cargo, extinguiu o ministério por meio da Medida Provisória nº 726 (BRASIL, 2016a). Porém, houve muita crítica, manifestações com artistas militantes ocupando sedes do governo, além da pressão por parte do Senado exigindo informações e até mesmo consulta pública à classe dos artistas. Esse movimento ficou conhecido como “Ocupa MinC”. Assim, por meio do esforço de produtores e artistas e de proposta feita por Renan Calheiros, Temer voltou atrás e reverteu a extinção do MinC com outra Medida Provisória nº 728 (BRASIL, 2016b), dando posse a Marcelo Calero como Ministro da Cultura. Porém, “a volta da instituição [o MinC] não travou o desmonte generalizado da cultura” (CERQUEIRA, 2018, p. 08). O quadro de pessoal do MinC, por exemplo, sofreu com exonerações, demissões, terceirizações e outros, causando grandes ausências de pessoal no campo técnico, além da precarização. Diante do contexto, o maestro Júlio Medaglia expressa sua preocupação com o setor:

*Independentemente da crise em diversos setores por que passa o país atualmente, a da música é bem mais ampla e profunda, pois envolve questões culturais e profissionais. Considerando-se que a classe artística se amplia consideravelmente, sobretudo qualitativamente, avolumam-se os problemas de emprego e sobrevivência [...] A crise musical brasileira é de natureza cultural e profissional (Revista CONCERTO de maio de 2016, p.10).*

Os ministros que geriram a pasta da cultura nesse governo, articularam as políticas do setor com o projeto reformista do presidente, fortalecendo a dimensão econômica, reduzindo custos e aumentando receitas, desburocratizando os processos. Em seus planos de ação haviam cinco pilares: choque de gestão buscando eficiência; reformas, inclusive da Lei Rouanet, cedendo administração de espaços e organizações culturais à iniciativa privada; entrega de programas do MinC; construção de plano de diretrizes e metas do MinC; e a economia da cultura (BARBALHO, 2018, p. 252). A ideia era aumentar a contribuição do setor para o Produto Interno Bruto (PIB), tomando a Lei Rouanet como um instrumento de política econômica e não cultural. Assim, como esclarece Júlio Medaglia:

*É bastante comum, quando instituições públicas se encontram em dificuldades financeiras, vemos os cortes atingirem em primeiro lugar a área cultural, considerada por nossos homens públicos como uma espécie de perfumaria da máquina governamental. [...] O governo afastado já vinha havia muito fazendo um cerco em torno dessa lei, incomodado com o fato de ela permitir o abatimento total de até 4% do imposto devido por empresas que investissem em projetos culturais. Ora, se considerados os benefícios que pode gerar à sociedade uma lei dessa natureza, se bem administrada, o montante a ela reservado é ínfimo. [A Lei Rouanet] aí está para prestar serviços a iniciativas de interesse público de importância sociocultural que não possuem valor comercial nem mecanismo de autossustentação (Revista CONCERTO de julho de 2016, p. 10)*

O governo Temer defendeu o Estado mínimo “não apenas no setor produtivo, mas inclusive na promoção de direitos coletivos e nas responsabilidades sociais” (CERQUEIRA, 2018, p. 02). Como Ministro da Cultura, primeiramente tivemos Marcelo Calero, o qual saiu da pasta em seis meses para se tornar presidente do Partido Popular Socialista (PPS, hoje conhecido como Partido Cidadania). Assumiu em seu lugar Roberto Freire, o qual deixa o MinC também após seis meses, sob acusações de corrupção envolvendo ele e o presidente Temer. Então, João Batista de Andrade assume como interino, porém após dois meses pede demissão do cargo por não concordar com o corte de 43% no orçamento do ministério. Logo, Sérgio Sá Leitão é nomeado ministro, o qual fica até o fim do governo.

Segundo Juca Ferreira (2017), ex-ministro da cultura de Lula e de Dilma, Temer ceifou tudo que foi construído no setor da cultura no período do governo do Partido dos Trabalhadores (2003-2016). O ex-ministro alerta sobre projetos culturais em que o financiador não foi identificado, algo incomum e que quebra a obrigatoriedade de se tornar público quem financia e quanto financia. Além disso, haviam projetos culturais com objetivos políticos e ideológicos de patrocínio de determinadas obras os quais faziam críticas e contam inverdades sobre os governos petistas. Para Nelson Rubens Kunze, o governo Temer “ficou marcado pela continuidade da política governamental de cortes de verbas para a cultura, levando a um encolhimento das atividades de difusão e formação” (Revista CONCERTO de janeiro/fevereiro de 2018, p. 30). E, de acordo com Irineu Franco Perpetuo,

*tornou-se ainda mais ávida a sanha destruidora dos gestores de um país em que a cultura, que jamais foi prioridade, parece ter sido transformada no inimigo a ser implacavelmente aniquilado [...] O problema é que decisões como os anunciados cortes da verba da cultura [...], ameaçando a sobrevivência e a continuidade de iniciativas [...], parecem minar qualquer possibilidade de esperança (Revista CONCERTO de janeiro/fevereiro de 2018, p. 34).*

Segundo Soares (2018, p. 01), no governo Temer

artistas e fazedores de cultura foram criminalizados, instituições culturais foram censuradas, segmentos culturais foram abandonados ou perseguidos [...] cresceu a intolerância dos que não aceitam e suportam a liberdade e a diversidade de expressões artísticas e culturais. A cultura é um dos elementos constitutivos da própria democracia. Sem a realização da liberdade de expressão e da diversidade e sem o respeito a esses valores perdem-se as condições constituintes de uma sociedade democrática.

De acordo com diversos músicos e produtores (Revista CONCERTO de janeiro/fevereiro de 2018), já no final de 2016 eram claros os sinais de que a crise político-econômica atingiria o setor cultural. Porém, para João Luiz Sampaio, os cortes da cultura são frutos não apenas da crise, mas da

*guinada conservadora que toma o país de assalto e que já nos legou, entre outras coisas, a defesa da volta da censura institucionalizada: a ideia da cultura como luxo desnecessário, prazeroso, caro, mas de forma alguma fundamental na construção dos valores de uma sociedade. [Os cortes] são símbolo da relativização da importância da arte e da cultura* (Revista CONCERTO de janeiro/fevereiro de 2018, p. 36).

Na visão de Ferreira (2017), o ministro Marcelo Calero iniciou um processo de demolição das políticas culturais e programas antes fortalecidos, seguido por Roberto Freire em um “projeto de poder”, como chama Juca, com objetivos neoliberais. Portanto, nesse período a situação da cultura já era extremamente alarmante: “*um cenário de cortes orçamentários, fechamentos de instituições, atrasos salariais e fim de editais*” (CARLA RINCÓN, Revista CONCERTO de janeiro/fevereiro de 2018, p. 37).

Sobre a área da música de concerto, Edmilson Venturelli (Revista CONCERTO de janeiro/fevereiro de 2018, p. 39) afirma ser momento de retração generalizada, com impacto pontual nos projetos dependentes de investimentos governamentais. De acordo com Nelson Rubens Kunze, sobre o ano de 2018, no qual finalizou o mandato de Temer:

*A julgar pelas temporadas realizadas, não foi um ano ruim para a música clássica brasileira [...] a atividade deu sinais de recuperação. [Mas,] se muito foi feito, ainda há muito a fazer. E, infelizmente, olhando para o futuro, vemos muitas interrogações. Oxalá nossos governantes reconheçam o valor cultural, seu potencial de educação, sua força econômica, seu poder de comunicação e de aglutinação social. A música clássica não pode prescindir do apoio público. Assim, resta a nós a tarefa permanente de defender a cultura e de lutar por seu financiamento, seja por meio de mecanismos de incentivo fiscal como*



*a Lei Rouanet, seja por meio de investimentos públicos diretos (Revista CONCERTO de janeiro/fevereiro de 2019, p. 30).*

Em números, para se compreender a diferença do avanço cultural, antes do governo Lula produzia-se cerca de 10 filmes por ano. Na gestão Lula, passou-se a produzir 150. Mas, após o *impeachment* de Dilma - governo no qual a cultura já demonstrava entrar num período de retrocesso e desaceleração - a promoção artística passa a ser vítima de descaso dos poderes públicos e privados e, recentemente, como descreve Leonardo Martinelli, “*de difamação de parcela tendenciosa e má intencionada da sociedade civil (tal como o virulento ataque que a Lei Rouanet vem recebendo de certas correntes políticas do país)*” (Revista CONCERTO de novembro de 2018, p. 26).

Enfim, a visão de Temer era apenas econômica, reduzindo a cultura à mercadoria e à moeda, encolhendo a produção cultural o máximo. Como se pode perceber na fala de Luciana Medeiros “*um panorama desolador da música clássica [...] Subvenção cortada, vagas congeladas e uma precária manutenção [dos projetos e instituições], apagão de salários [...] persistência pontual e individual*” (Revista CONCERTO de janeiro/fevereiro de 2019, p. 34). E complementa, na mesma revista Camila Fresca “[...] *sabemos que a maioria de nossas estruturas são frágeis, que o futuro é incerto e que está difícil ser otimista*” (p. 36).

E, após o resultado das eleições, em que se elegeu Jair Messias Bolsonaro, os depoimentos de dúvidas e incertezas foram praticamente unânimes no cenário artístico. De acordo com Guilherme Mannis

*No cenário nacional, é inegável dizer que pairam dúvidas sobre o futuro das atividades artísticas, no âmbito das novas configurações políticas. Nossa sobrevivência dependerá, ao meu ver, de dois aspectos: a autorreflexão constante, necessária ferramenta para a reinserção da música erudita no cotidiano da sociedade; e o otimismo e a proatividade, tanto em nossas performances quanto em projetos. [Pois,] se formos hábeis em canalizar a criatividade de nossas performances na gestão e na venda de nossos projetos, também na interlocução com a classe política e empresarial, conseguiremos bons resultados (Revista CONCERTO de janeiro/fevereiro de 2019, p. 38)*

Uma mescla de indignação com o que foi feito (ou melhor, não foi feito) no governo que se findava, com a interrogação e o medo de uma perspectiva ainda pior a qual se encaminhava:

*Ante a iminência de uma nova configuração no quadro político, a classe musical aguarda, com natural preocupação as posturas que se formam em torno de um tema tão relevante [...] É conhecida a relação intrínseca entre as*

*artes e as inúmeras vertentes que, oriundas ao poder, determinam seu caminho na sociedade. Não nos esqueçamos de que classes dirigentes podem validar ou destruir impulsos promissores na consolidação de teatros, orquestras e o fomento às instituições culturais* (ISAAC KARABTCHEVSKY, Revista CONCERTO de janeiro/fevereiro de 2019, p. 36)

E, por fim, cabe a reflexão à cerca da falta de apoio persistente da sociedade sobre o setor cultural e, principalmente, sobre a música de concerto. Há necessidade de maior diálogo e melhor entendimento tanto de autoridades governamentais quanto da população a respeito da importância do setor para que, assim, possa redirecionar e redesenhar os caminhos de suas atividades. Caso não ocorra, o desmonte deve se impor, extinguindo organismos e grupos importantes para a cultura brasileira.

**Figura 07** – Quadro com linha do tempo de eventos relacionados à cultura, de 2016 a 2018.  
Confeccionado de acordo com dados disponíveis em <http://sites.funarte.gov.br>

12 de maio de 2016	Medida Provisória nº. 726 extingue o Ministério da Cultura.
23 de maio de 2016	Medida Provisória nº. 728 reverte a extinção do MinC.
24 de maio de 2016	Marcelo Calero é nomeado Ministro da Cultura.
18 de novembro de 2016	Roberto Freire é nomeado Ministro da Cultura.
22 de maio de 2017	João Batista de Andrade é nomeado ministro interino do MinC.
25 de julho de 2017	Sérgio Sá Leitão é nomeado Ministro da Cultura

### 3.3.6. Jair Messias Bolsonaro

A partir da eleição de Jair Messias Bolsonaro como presidente, o Brasil passou por uma deturpação de conceitos e propagação de ideologias as quais prejudicam ainda mais o setor cultural. É como afirma Jorge Takla: “*olhemos para nossos governantes, ninguém nem mesmo sabe o que é música [...]*” (Revista CONCERTO de maio de 2019, p. 13). O país viveu uma crise conjuntural, com recessão econômica, crises internas e externas e, paralelamente, houve o aumento do conservadorismo<sup>27</sup>, do autoritarismo<sup>28</sup> e do fascismo<sup>29</sup> (DIAS, 2020, p. 234). Em governos anteriores, no início do século XXI, houve a implementação de políticas culturais

<sup>27</sup> “Conservadorismo é uma forma de pensar e agir que resiste a mudanças nas esferas política, social, econômica, cultural, etc., portanto, que visa manter uma dada ordem social [...] ser conservador é defender essa ordem tendo por referência valores tradicionais como a ordem, a hierarquia, o autoritarismo, etc.” (EUFRASIO, 2015, p. 03).

<sup>28</sup> Segundo Schwarcz (2019), o autoritarismo representa o antônimo da democracia, instigando a polaridade, incentivando a intolerância a partir a proliferação de discursos de ódio e reforçando o binarismo social.

<sup>29</sup> Segundo Monteiro (2018), a ideologia fascista não possui uma base filosófica, geralmente é anti-intelectualista e se constitui como tentativa de construção de um Estado-nação “transcendente e expurgado por meio do paramilitarismo” (MANN apud MONTEIRO, 2018, p. 71). Também consegue se fortalecer pelo movimento das massas, violência à oposição, além de opressão, preconceito e racismo às minorias.

mais democráticas e participativas. Principalmente no governo Lula, o “Estado reaparece como promotor de políticas públicas para intervir e corrigir as injustiças de uma sociedade baseada no livre mercado” (ibid., p. 235). Contudo, pouco antes da subida ao poder de Jair Bolsonaro, o MinC foi envolvido em diversos escândalos a respeito dos recursos da Lei Rouanet. De acordo com Júlio Medaglia (Revista CONCERTO de janeiro/fevereiro de 2017, p. 08),

*aproveitando fatos isolados, nos quais o incentivo fiscal foi usado indevidamente, criam-se acusações e, em seguida, armadilhas para que essas renúncias fiscais saiam das mãos dos produtores independentes e sejam transferidas e controladas por mecanismos do próprio Minc [...] a ideia é manipular as verbas para projetos populistas, na maioria das vezes repletos de ‘ideologização’.*

Assim, os jornais noticiaram aprovação de valores tidos como astronômicos e repasses para projetos os quais seriam fachadas para patrocínio privado, projetos que na verdade não necessitavam de recursos públicos. Alguns projetos específicos são citados principalmente por simpatizantes do presidente Bolsonaro, como, por exemplo (CARVALHO, 2016):

- 1- Em 2013, valor de R\$1.526.536,35 para o projeto “O Vilão da República”, documentário sobre a vida de José Dirceu;
- 2- Em 2015, valor de R\$516.550,00 para o funkeiro MC Guimê, para produção de DVD musical;
- 3- Em 2011, valor de R\$1.356.858,00 para produção do Blog “O Mundo Precisa de Poesia” de Maria Bethânia;
- 4- Em 2014, valor de R\$ 4.143.325,00 para produção de shows de Luan Santana;
- 5- Em 2013, valor de R\$1.086.214,40 para realização de turnê da banda Detonautas;
- 6- Em 2013, valor de R\$ 5.883.100,00 para realização de 12 shows da cantora Cláudia Leite;
- 7- Em 2006, valor de R\$1.886.800,38 para dois projetos de filmes sobre a vida de Leonel Brizola;
- 8- Em 2014, valor de R\$1.772.320,00 para produção de teatro Peppa Pig;
- 9- Em 2013, valor de R\$25.319.712,98 para realização de concertos musicais pelo maestro João Carlos Martins;
- 10- Em 2013, valor de R\$5.714.399,96 para realização de painel artístico para difusão cultural de Música, Dança e Artes Cênicas no clube de elite paulista Club A;
- 11- Em 2011 e 2012, valor R\$17.878.740,00 para produção de teatro Sherek, o Musical;
- 12- E em 2005, valor de R\$9.400.450,00 para produção do Cirque du Soleil.

Tais projetos foram evidenciados pelas críticas, principalmente pela cobrança de ingressos caros e não gratuitos. Além do questionamento do recurso no valor de R\$3,8 bilhões que, segundo diversas mídias, o MinC não tinha como comprovar o destino. Alguns artistas, como o maestro João Carlos Martins, conseguiram provar na justiça que não havia vínculo com o projeto e que a empresa, a qual usou seu nome como proponente do projeto, era fraudulenta. O fato de alguns recursos terem sido priorizados para os artistas de maior renome, em detrimento da maioria, levou ao fortalecimento dos discursos políticos da extrema direita de que o dinheiro público foi mal empregado nas políticas públicas durante os governos de Lula e Dilma, abrindo caminho para um outro tipo de condução dessas políticas, atualmente relacionadas à censura daqueles artistas tidos como simpatizantes de lutas relacionadas à partidos de esquerda como a homossexualidade, o racismo, o feminismo, questões de gênero e tantas outras as quais são muito importantes para os brasileiros.

Assim, o que se criou foi um clima de crítica, desconfiança e desgosto pela Lei Rouanet a qual, por ser o único caminho criado pelo poder público, beneficiava a classe de artistas, em grande parte formada por trabalhadores instáveis e com pouca renda. Além disso, pela falta de conhecimento e informação, incluindo a manipulação de dados, hoje a Lei de incentivo é conhecida por muitos brasileiros como uma maneira de compra da opinião partidária e intitulada por muitos como Bolsa Artista, na qual o artista é colocado como o cidadão malandro, beneficiado por recursos dos cofres públicos (CARVALHO, 2016).

A Lei Rouanet precisa ser repensada afim de resgatar seu propósito de

*provocar o empresariado brasileiro a investir em projetos nobre, de interesse cultural e social e para o empreendedor saber que, lançando mão desse benefício, obterá um retorno institucional valiosíssimo para sua empresa e seu produto, além de consequentes lucros (JÚLIO MEDAGLIA, Revista CONCERTO de julho de 2016, p.10)*

O maestro Medaglia complementa que os trâmites burocráticos e a forma como são aprovados os projetos deveriam ser revistos. Ele explica:

*O problema é que, como é feita a seleção dos projetos apresentados à aprovação do MinC, nem sempre se leva em conta o específico interesse público ou cultural. Desde que o proponente respeite rigorosamente os artificios preciosistas da burocracia, muitas vezes ele é aprovado. E isso em detrimento de outros, feitos com o melhor das intenções e com importância cultural, rejeitados por algum pequeno deslize redacional diante do emaranhado verborrágico exigido pela lei. Muitos projetos aprovados não possuem elevado potencial mercadológico, são autossustentáveis e, mesmo assim, recebem o benefício.*

Nesse clima de descontentamento e desconfiança com a atuação do MinC, Bolsonaro em novembro de 2018, ainda na transição de governo, anunciou a extinção do ministério. A partir de então, começaram a surgir dúvidas e incertezas para aqueles que fazem parte do setor cultural.

*As perspectivas musicais para o ano que se abre são nebulosas. Haverá mudanças na Lei Rouanet? Se houver, como será o financiamento das récitas musicais? [...] Só nos resta esperar para ver o que farão os mandachuvas que nos governam. Torcendo para que não venha o pior (JORGE COLI, Revista CONCERTO de janeiro/fevereiro de 2019, p. 14).*

O peso de ser um ministério, principal repartição do governo e com mais recursos, se diluiu. A cultura é transformada em uma secretaria, subordinada a outro ministério, sem autonomia, sem autoridade e com menos recursos. MinC, Ministério dos Esportes e o do Desenvolvimento Social são extintos e transformados em secretarias do Ministério da Cidadania, comandado por Osmar Terra<sup>30</sup>. E, assim, em 1º de janeiro de 2019, Bolsonaro concretiza a extinção do MinC por meio da Medida Provisória nº 870 e coloca como secretário da cultura Henrique Medeiros Pires (BRASIL, 2019). Ainda em 2019, o presidente transferiu a secretaria da pasta da Cidadania para a do Turismo com o decreto nº 10107 de 06 de novembro de 2019. Daí em diante, o governo tem demonstrado grande instabilidade no comando da Secretaria Especial de Cultura.

Então, após a eleição de Jair Bolsonaro, as políticas culturais se dissolveram. Enquanto no governo de Lula e Dilma o objetivo era afastar a orientação neoliberal, com políticas de caráter emancipatório, ouvindo o posicionamento de atores sociais e abrindo espaço para discursos identitários, com mobilização e até mesmo encantamento social, atualmente o sentimento é de colapso.

O projeto para o setor cultural nos governos petistas tinha como foco modificar “a forma de o Estado brasileiro se relacionar com a cultura, redefinindo sua responsabilidade político-institucional e administrativa com a questão cultural e lançando bases para um novo patamar da cultura” (DIAS, 2020, p. 239). A base era: cultura como direito do cidadão.

---

<sup>30</sup> Médico formado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, deputado federal cujo primeiro mandato iniciou-se em 2001. Hoje exerce seu sexto mandato filiado ao MDB (Movimento Democrático Brasileiro) do Rio Grande do Sul.

Jair Bolsonaro inicia seu mandato tendo como primeira ação no setor cultural, a extinção do MinC, interrompendo assim “a consolidação de um ciclo de políticas culturais fundamentais para uma agenda política de desenvolvimento para o país” (DIAS, 2020, p. 245). Seu projeto político é de violência cotidiana com perda de direitos, desinvestimento e gravíssimos ataques à democracia. Nesse neoliberalismo agressivo, a concepção de cultura vai ao encontro da lógica do capital. E assim, infelizmente, constata-se o que afirma Paula P. Andersen:

*Há diversas escalas para se medir o grau de civilização de uma sociedade. A minha é a da situação e da condição em que se encontram escolas, bibliotecas, museus e, também orquestras sinfônicas e óperas. E, infelizmente, não estamos muito bem nisso [...]. Invertendo a equação, não seriam justamente as artes que poderiam dar autoestima e novos horizontes para multidões de jovens que habitam as periferias de nossas cidades? Mais cultura, menos barbárie! (Revista CONCERTO de maio de 2019, p. 04)*

A cultura que fez parte de um projeto político democratizante, agora sofre com a perversidade do projeto neoliberal ultraconservador em que se aprofundam as reformas, prioriza-se a lógica do capital e determina um padrão cultural, estético e comportamental. E, nessa perspectiva, tensionam-se e polarizam-se os conceitos de liberdade e diferença, igualdade e identidade, indivíduo e cidadão (DIAS, 2020, p. 251). Assim, a cultura, que deveria desconstruir o imaginário hegemônico, se alicerça no campo oposto, se coligando com tendências autoritárias, cujos valores, ideologias e práticas se confrontam diretamente com a democracia. Segundo Dias (2020, p. 254),

vivemos no Brasil um tempo de pesadelo. De celebração da violência, da irracionalidade, da tortura, do racismo, da xenofobia, do desprezo pela educação, pela ciência, pelos povos indígenas, pela natureza, pelo planeta, pelos cidadãos brasileiros e sua cultura. Presenciamos a mistura de um autoritarismo com o liberalismo econômico radical e um tempo de subordinação expressa aos ditames do capital.

Práticas culturais e artísticas podem ser consideradas “movimentos de revolução, de proposição, de construção do conhecimento, de radicalização da democracia e de superação de desigualdades” (SOUZA & BRANDÃO, 2021, on-line). Mas caminhamos para um desmonte das políticas públicas culturais. Certo é que a partir de Bolsonaro, além da instabilidade no comando, a cultura tem menor estrutura, menos recursos e poucos servidores a seu serviço, pois a maioria foi remanejada ou dispensada por serem vistos como alinhados à ideologia de esquerda, algo inaceitável para o governo bolsonarista. Isso também se reflete em linha de subsídio à arte como no projeto da Caixa Econômica Federal, Programa de Ocupação dos

Espaços Caixa Cultural, o qual seleciona projetos por filtros temáticos e ainda impõem que o proponente se posicione politicamente no formulário de inscrição, além de ser vistoriado por meio de relatórios e observação do comportamento em redes sociais. E há denúncia de censura de artistas, como o relatado no site do Observatório de Censura à Arte<sup>31</sup>, um projeto organizado pela socióloga Maria Cristina Castilho Costa, professora da Escola de Comunicações e Artes da USP. Segundo o site, no Rio de Janeiro em 2019, o espetáculo musical “Lembro todo dia de você” foi cancelado pela Caixa com justificativa de que o teatro estaria em reforma. No entanto, os artistas relatam a real motivação do cancelamento da temporada como sendo o personagem principal: soropositivo e engajado em questões LGBTQIA+ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros, *Drag Queens*, Intersexo, Assexual, outros grupos e variações de sexualidade e gênero). E assim, há vários outros casos relatados por artistas na página da web dedicada a denunciar as censuras sofridas pela classe.

Alem (2020) alerta para o fato de a Constituição Federal impor ao Estado a criação de políticas as quais garantam o exercício dos direitos culturais do indivíduo. Assim, o governo não pode simplesmente ignorar o dispositivo, porém, ao mesmo tempo, ele não é compatível à política de Estado Mínimo. Cultura está

relacionada aos modos de criar, fazer e viver [...] influencia na forma como nos organizamos em sociedade e como reproduzimos ou transformamos certos hábitos [...] aprendemos formas de interpretar, expressar e comunicar o mundo [...] estão expressos nossos valores, sonhos, desejos e memórias [...] é um dos meios de formação intelectual, criativa e sensitiva do ser humano (ALEM, 2020, on-line).

O fato de reduzir o MinC a uma secretaria especial dentro de outro ministério, pode ser considerado um retrocesso, pois reduz sua relevância, sua capacidade administrativa, fragiliza seu orçamento e deixa de lado sua história, sua memória e suas conquistas. A sucessão de crises e as vacâncias no cargo de secretário, como mostrado a seguir, prejudicam ainda mais o setor, dificultando a construção e sequência de políticas consistentes. Infelizmente, o que se vê na cultura é o esvaziamento das instituições e dos programas. Segundo Alem (2020), os três principais pontos desse governo os quais revelam o declínio do setor são: as motivações por moral e mérito para concessão de recursos discriminando projetos que tratem de temas LGBTQIA+, discussões sobre autoritarismo, cultura africana ou indígena, ou qualquer outro que confronte o governo em suas ações e ideias; a descontinuidade inesperada e abrupta de

---

<sup>31</sup> <http://censuranaarte.nonada.com.br>

políticas consolidadas em governos anteriores; e a falta de novas propostas esvaziando o setor de recursos que já não eram suficientes. Bianchi (2020) ainda complementa esses pontos, destacando as principais ações de desmonte das políticas públicas no governo Bolsonaro:

- 1) Inépcia – Bolsonaro colocou em destaque três áreas de seu interesse para promulgar seus ideais: relações exteriores, meio ambiente e educação. A cultura é ignorada, sem organização de programas ou quaisquer projetos.
- 2) Agressões – sob a influência de Olavo de Carvalho<sup>32</sup>, Bolsonaro e seus seguidores, atacam artistas, funções da Lei Rouanet, tratam com agressividade e ironia.
- 3) Liderança inapta – além da rotatividade dos dirigentes da pasta, os indicados não possuem um mínimo de formação, experiência ou representatividade para a classe artístico-cultural.
- 4) A cultura não é estratégia – “o governo não tem uma proposta, por mínima que seja [...] não há referência ou rascunho sobre o que deveria ser ajustado para melhorar o desempenho do setor” (BIANCHI, 2020, *on-line*).
- 5) A visão da categoria cultural como inimiga - o governo considera muitos artistas como seus desafetos e tem dificuldade em ser imparcial para destinar recursos e aprovar projetos.
- 6) Dificuldade em nomear uma equipe resolutive – há muitos nomes, apoiadores de políticas de direita, centro ou centro-direita, com qualificação para gerir a Secretaria de Cultura. Mas Bolsonaro insiste em nomear amigos ou famosos sem experiência e qualificação para liderar a pasta.

Para Bianchi (2020, *on-line*), há questões pontuais a serem resolvidas:

- 1) Aprimorar a governança de cada subsetor e o seu conjunto; 2) Criar uma política pública de cultura que determine quais seriam os pontos de interesse do Estado para promover a cidadania e a ascensão social; 3) Reformular o atual formato de financiamento público do setor; 4) Estimular uma produtiva representação das categorias profissionais; 5) Dialogar, em vez de se opor. Encontrar interlocutores no legislativo para fazer valer seus interesses

Segundo Brant (2019), ex-secretário executivo do MinC, a extinção do ministério não mudou a estrutura da pasta da cultura, continuando com quatro sub-secretarias, no entanto, demonstrou a perda de credibilidade para o tema no governo. Para ele, desaparecer com a figura de Ministro da cultura é o mesmo que desaparecer com o tema no debate público. Assim, se a sociedade já

---

<sup>32</sup> Simpatizante do governo de Fernando Collor de Mello, tem obsessão pelo “Marxismo Cultural”. Segundo Mariutti (2020, p. 16), “não há dúvida que Olavo de Carvalho possui erudição e tem muito talento com as palavras. Entende a fundo – no espírito e na letra – a tradição perenialista que, na realidade, é o único fundamento sólido em sua verborragia pseudofilosófica. É exibicionista, mal-educado e autoritário [...] Se esconde por detrás de formulações enigmáticas e dúbias [...] O olavismo é apenas uma ilustração da total ingovernabilidade do país”.



não compreendia a cultura como um direito o qual precisa de políticas públicas para se concretizar, agora é vista com maus olhos e desprezada pela maioria. Um retrocesso o qual será um desafio superar em governos posteriores. A cultura passa a ser tratada como ferramenta para aumentar as desigualdades, enquanto deveria ser a identidade do nosso povo.

Não cabe ao Estado controlar a produção cultural de uma sociedade, nem promover instrumentos de controle prévio à liberdade de expressão [...] a escolha de projetos que merecem ou não o apoio público deve atender aos princípios e regras previstos em nossa legislação [...] e não os desígnios ideológicos do gestor em exercício” (ALEM, 2020, *on-line*).

Contudo, o que se vê, segundo Manevy (2019), são os núcleos liberais, militares e evangélicos demonstrando forças e pressões doutrinárias na produção cultural. A diversidade cultural e liberdade de expressão são ignoradas. Ao contrário da maioria dos outros países, mesmo os que vivem sob as égides do ultra neoliberalismo, não se faz aqui defesa da cultura nacional.

Bolsonaro não publicou, desde o início da sua gestão, um edital para constituição dos membros da Comissão de Incentivo à Cultura, com o qual eram escolhidos aqueles responsáveis pela avaliação dos projetos submetidos à Lei Rouanet. Há, segundo Martins (2020, *on-line*), uma “obsessão estratégica do atual governo em demolir qualquer incentivo à produção de arte e de cultura no país”. Há uma guerra cultural em curso, em nome de valores tradicionais e contra o que chamam de “não-patriotas”. As demissões e exonerações na pasta da cultura demonstraram essa perseguição e controle político partidário ideológico. Os projetos culturais não devem ser julgados por esse parâmetro. Deveriam ser financiados de acordo com a compatibilidade do orçamento com os valores de mercado e competência técnica para a execução. Mas o que se viu são julgamentos de valor ideológico. E as aprovações se deram conforme afinidades políticas do governo.

Segundo Brant (2019), em entrevista para Brasil de Fato<sup>33</sup>, “*o Brasil já teve diferentes concepções de políticas culturais nos governos anteriores, mas a concepção de política cultural do governo Bolsonaro é anti-cultural. É um desastre em relação a qualquer tipo de concepção cultural que o país já teve*”.

Segundo Nonada (2021), Bolsonaro já afirmava em sua campanha eleitoral:

*Queremos manter os incentivos à cultura, mas para bons artistas que agregam valor, que estão iniciando suas carreiras e não possuem estrutura.*

---

<sup>33</sup> [www.brasildefatomg.com.br](http://www.brasildefatomg.com.br)

*O que deve acabar é dinheiro público financiando absurdos como oficinas de masturbação ou ‘peças’ com pessoas cutucando seus orifícios!*

Nesse momento já estava acertado a censura econômica aos projetos que abordassem sexualidade, questões de gênero ou direitos humanos. Seu principal apoiador e secretário da cultura, Mário Frias, estruturou as políticas da pasta pautadas em dois pontos principais: censura e estrangulamento econômico.

### **3.3.6.1. Os Secretários Especiais da Cultura**

De janeiro de 2019 a 2021, cinco secretários passaram pelo cargo de Secretário Especial da Cultura e a maioria saiu do cargo por envolvimento em polêmicas: Henrique Peres, Ricardo Braga, Roberto Alvim, Regina Duarte e Mário Frias. Alguns foram dispensados por se envolverem em escândalos e desentendimentos ideológicos que, apesar de estarem em harmonia com o governo, causaram desestabilidade e acabaram trocados. Outros por demonstrarem em algum momento não concordarem com o governo e por isso se retiraram.

Henrique Peres, primeiro secretário nomeado por Bolsonaro, saiu do cargo afirmando que o governo faz constantemente “sucessivas tentativas de cerceamento à liberdade de expressão” (SOUZA & BRANDÃO, 2021, *on-line*). Sua saída ocorreu quando o governo suspende um edital de TVs públicas destinado a obras LGBTQIA+.

O próximo nomeado para a secretaria foi Ricardo Braga, inexperiente no setor cultural e que ficou na pasta por apenas dois meses. Braga foi encaminhado para o cargo de secretário de Regulação e Supervisão da Educação Superior do Ministério da Educação, a pedido de Abraham Weintraub, na época Ministro da Educação. Braga foi substituído por Roberto Alvim. Esse protagonizou o episódio mais emblemático à frente da secretaria, de gravidade extrema. Em uma fala, Alvim utilizou frases semelhantes à de Joseph Goebbels, um dos ministros do governo alemão nazista de Adolf Hitler: “a arte brasileira da próxima década será heroica e imperativa” (BARBIERI, 2020). Com permanência insustentável após tal discurso, Bolsonaro exonerou o secretário, apesar de o considerar o secretário que atendia aos interesses da maioria da população, conservadora e cristã. Contudo, ficou evidente a tendência autoritária do governo.

Após a exoneração do secretário, Bolsonaro empossa a atriz Regina Duarte, a qual “defendeu uma concepção de cultura erotizada, caricaturizada” (DIAS, 2020, p. 246). Regina assume a pasta da cultura pouco antes da pandemia do coronavírus atingir o Brasil. Com sua falta de mobilização e com a retirada da classe artística do auxílio emergencial do governo, foram inúmeras as manifestações de repúdio e protestos de artistas e colegas de trabalho da

atriz. Somado a isso, em entrevistas a jornais e programas de televisão, Regina minimizou as mortes por covid-19 e ainda demonstrou ser simpatizante das práticas da ditadura militar. Segundo Souza & Brandão (2021, *on-line*)

entre atores globais, acusações de censura, citações nazistas e alusão à ditadura militar, a secretaria segue cada vez menos propositiva e esvaziada. Tantos episódios e provas de desarticulações em série tornam evidente que a falta de cuidado com a direção da pasta não é mera ingenuidade e despreparo do atual governo.

Com todo esse desgaste e enfraquecimento da secretária, Bolsonaro decide substituí-la por Mário Frias. Já era claro que a cultura não era prioridade do governo. “Mudam-se os secretários de cultura, mas o projeto de não investimento na cultura permanece, na medida em que a cultura segue sem ser uma área prioritária” (DIAS, 2020, p. 247).

Segundo Lessa (2021), o setor cultural foi lugar de guerra ideológica contra o “Marxismo Cultural”<sup>34</sup>, tida entre os conservadores como uma ideologia cujo principal objetivo é destruir os valores tradicionais da sociedade. Como soldado articulador dessa guerra ideológica, Mário Frias assumiu a Secretaria Especial de Cultura em junho de 2020. Ele é um “grande entusiasta e propagador das ideias do presidente e de seus ideólogos [...] Fato inegável é que, a resiliência do setor artístico-cultural brasileiro, acostumado a reinventar-se cotidianamente para manter-se vivo, foi o grande motor dessa construção” (LESSA, 2021, *on-line*).

Enfim, “a Lei Rouanet tem três décadas de existência e continua a ser alvo por desconhecimento e preconceito. E não há interlocutores no governo federal com quem possamos falar” (FLÁVIA FURTADO, Revista CONCERTO de maio de 2021, p. 11). Parafraseando Furtado: é muito desafiador pensar em um futuro para a cultura no nosso país, no qual ela tanto é maltratada e incompreendida.

---

<sup>34</sup> Segundo Costa (2020, p. 12), Marxismo Cultural é uma expressão cujo surgimento data o início dos anos 1990, relacionada ao feminismo, à ação afirmativa, à liberação sexual, à igualdade racial, ao multiculturalismo, aos direitos LGBTQIA+ e ao ambientalismo. Contudo, já era uma teoria conspiratória muito popular durante a ascensão do nazismo, conhecida como “Bolchevismo Cultural”.

### 3.3.6.2. Estrutura da Secretaria Especial de Cultura e da Lei de Incentivo Cultural em 2021

Com a extinção do Ministério da Cultura, o setor de políticas públicas ficou sob o comando da Secult – Secretaria Especial de Cultura. Sob a chefia de Mário Luís Frias até julho de 2022, a seguir temos as cinco subsecretarias e seus respectivos responsáveis<sup>35</sup>:

- SNAV – Secretaria Nacional do Audiovisual: Bruno Graças Melo Cortes;
- SECDEC – Secretaria Nacional da Economia Criativa e Diversidade Cultural: Aldo Valentim;
- SEDEC – Secretaria Nacional de Desenvolvimento Cultural: Maurício Noblat Waissman;
- SEFIC – Secretaria Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura – André Porciúncula Alay Esteves;
- SNDAPI – Secretaria Nacional de Direitos Autorais e Propriedade intelectual: Glaucia Tamayo Hassler Sugai.

No governo Bolsonaro, a Secretaria Especial da Cultura é vinculada ao Ministério do Turismo. Seu principal objetivo hoje é promover o turismo por meio da cultura. De acordo com o Plano Nacional da Cultura<sup>36</sup> (BRASIL, 2013, p.17), a concepção de cultura articula três dimensões: simbólica, cidadã e econômica.

Na dimensão simbólica, consideram-se os símbolos criados para a expressão cultural, ou seja, idiomas, costumes, culinária, modos de vestir, crenças, criações tecnológicas e arquitetônicas. Contudo, não deixa de ter um olhar atento às linguagens artísticas (ibid., p.18). A dimensão cidadã entende cultura como um direito básico do cidadão. Segundo o PNC, esta dimensão traz às políticas culturais ações com as quais “em 2020, os brasileiros participem mais da vida cultural, criando mais acesso a livros, espetáculos de dança, teatro e circo, exposições de artes visuais, filmes nacionais, apresentações musicais, expressões da cultura popular, acervos de museus, entre outros” (ibid., p. 19). E na dimensão econômica, a cultura é tida como um setor da economia. Assim, vê a cultura como um setor de produção de lucros, emprego, renda.

---

<sup>35</sup> Dados do site <https://cultura.gov.br/secretaria> acessado em 12 de janeiro de 2021.

<sup>36</sup> O PNC tem metas para 10 anos. A última publicação encontrada até janeiro de 2021 foi a referente às metas de 2010 a 2020.

Nessa perspectiva, temos a Lei de Incentivo à Cultura (BRASIL, 1991) com a qual diversos projetos culturais podem ser executados e por meio dela os recursos de empresas e pessoas físicas podem ser destinados à cultura. Para que isso aconteça há 8 passos importantes<sup>37</sup> desde a aprovação até a prestação de contas:

1. Apresentação de proposta pelo proponente por meio da Salic<sup>38</sup> – Sistema de Acesso às Leis de Incentivo à Cultura (figura 08);

**Figura 08** – Página Salic (2022)– Sistema de Acesso às Leis de Incentivo à Cultura

A imagem mostra a interface de usuário do sistema Salic para o cadastro de novos usuários. O cabeçalho é verde com o logo Salic e o nome de usuário 'Olá, SHIRLEY'. O menu de navegação inclui 'Administrativo', 'Proposta', 'Projeto', 'Solicitações' e 'Usuário'. O formulário principal, intitulado 'Novo cadastro', possui uma aba 'Incluir' e seções para 'DADOS PRINCIPAIS' e 'NOVO ENDEREÇO'. Na seção 'DADOS PRINCIPAIS', há opções para 'CPF' (selecionada) e 'CNPJ', um campo 'Nome \*' e um dropdown 'Visão do Agente' com 'Proponente' selecionado. A seção 'NOVO ENDEREÇO' contém campos para 'CEP \*', 'Tipo \*' (dropdown com '- Selecione -'), 'Logradouro \*', 'Número \*' e 'Complemento'.

2. A SEFIC<sup>39</sup> analisa a admissibilidade da proposta pela Lei 8.313/90 e Instrução Normativa vigente;
3. Análise técnica do projeto por parecerista da área;
4. Análise pela CNIC<sup>40</sup> - Comissão Nacional de Incentivo à Cultura, órgão consultivo, e homologação para execução do projeto;
5. O Ministro do Turismo assina a decisão final: aprovação ou rejeição do projeto;
6. Captação de recursos pelo proponente por meio de empresas interessadas. O projeto pode começar a ser executado após captar 20% dos recursos;
7. Execução do projeto;
8. Prestação de contas após o término do projeto.

Para acesso à informação das propostas, o governo disponibiliza a plataforma VERSalic – Portal de visualização do Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura (figura 09), a qual possui dados sobre captação e execução dos projetos, vinculada à Salic. A consulta pode ser feita a partir do nome do projeto, do proponente ou dos incentivadores. Há também a

<sup>37</sup> Descritos no site <https://leideincentivoacultura.cultura.gov.br>

<sup>38</sup> Plataforma tanto para cadastro de propostas como acompanhamento das fases de apreciação do projeto.

<sup>39</sup> Veículo de comunicação entre o proponente e o Ministério do Turismo.

<sup>40</sup> Formado por 21 membros os quais se reúnem mensalmente para apreciar projetos culturais pleiteados na Lei de Incentivo à Cultura.

possibilidade de listar todos os projetos e detalhes de cada um como: nome do projeto, segmento, área, proponente, CPF (cadastro de pessoa física) ou CNPJ (Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica), data de vigência, município, valor da proposta e valor captado.

**Figura 09** – Página VERSALIC (2022) - Portal de visualização do Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura



### Projetos

Conjunto de ações/atividades culturais que buscam alcançar objetivos específicos, dentro dos limites de um orçamento e tempo determinados. O Projeto recebe um número de registro, Pronac, após aprovação da Proposta junto ao MinC.

Além disso, a secretaria conta ainda com a plataforma COMPARAR<sup>41</sup> ou Salicnet (figura 10), também vinculada à Salic, a qual possui os principais dados financeiros dos valores captados por meio da Lei de Incentivo à cultura, uma das fontes de dados desta pesquisa.

**Figura 10** – Plataforma COMPARAR ou Salicnet (2022)

COMPARATIVO ENTRE A CAPTAÇÃO DE RECURSOS E A RENÚNCIA FISCAL EFETIVA POR ANO								
Ano	Teto da Renúncia Fiscal - RFB (A) *	VL.Captado (B)	% (C-B/A)	VL.Renunciado - RFB (D) *	% (E-D/B)	VL. Privado (F)	% (G-F/B)	
2006	362.849.884,00	855.734.699,48	235,83	767.076.230,00	89,83	88.658.469,48	10,36	
2007	661.259.201,00	990.888.907,71	149,84	951.443.422,00	96,01	39.445.485,71	3,98	
2008	857.285.802,00	964.051.332,78	112,45	833.998.030,00	86,50	130.053.302,78	13,49	
2009	1.038.067.355,00	980.053.002,32	94,41	621.701.305,00	63,43	358.351.697,32	36,56	
2010	1.319.281.822,00	1.166.401.382,08	88,41	954.102.784,00	81,79	212.298.598,08	18,20	
2011	1.328.587.944,00	1.324.980.635,48	99,72	1.117.608.261,00	84,34	207.372.374,48	15,65	
2012	1.642.593.297,00	1.277.777.204,65	77,79	1.033.205.545,00	80,85	244.571.659,65	19,14	
2013	1.241.345.372,00	1.261.826.549,61	101,64	1.079.201.477,00	85,52	182.625.072,61	14,47	
2014	1.419.224.443,00	1.335.896.601,13	94,12	1.155.724.415,00	86,51	98.526.969,13	7,37	
2015	1.323.390.560,00	1.203.756.018,42	90,95	1.237.369.632,00	102,79	33.613.613,58	2,79	
2016	1.304.971.001,00	1.149.035.237,77	88,05	1.109.775.718,00	96,58	39.259.519,77	3,41	
2017	1.357.912.134,00	1.189.178.358,93	87,57	1.147.604.965,00	96,50	41.573.393,93	3,49	
2018	1.427.752.087,00	1.297.804.472,89	90,89	1.202.958.394,00	92,69	94.846.078,89	7,30	
2019	1.548.717.488,00	1.481.357.112,29	95,65	0,00	0,00	0,00	0,00	
2020	1.278.618.486,00	1.455.080.994,56	113,71	0,00	0,00	0,00	0,00	
2021	0,00	3.116.375,65	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	
<b>Total Geral</b>	<b>18.112.856.876,00</b>	<b>17.936.938.885,70</b>		<b>13.211.770.178,00</b>		<b>1.703.969.008,25</b>		

[ 1 a 16 de 16 ]

\* A Fonte de Informação das colunas A e D é a RECEITA FEDERAL DO BRASIL.  
Os valores zerados na coluna D é porque a RECEITA FEDERAL DO BRASIL ainda não concluiu as consolidações das informações.  
A coluna F reflete o valor efetivamente investido pelo setor privado, ou seja é a diferença entre o valor captado e o valor efetivamente renunciado pela RFB - Incentivo Fiscal Federal

<sup>41</sup> A plataforma COMPARAR pode ser acessada pelo endereço: <http://sistemas.cultura.gov.br/Comparar/Salicnet/salicnet.php>

### 3.3.6.3. A política pública anticultura: Desmonte e Censura em nome do combate ao “Marxismo Cultural”

Dos três mecanismos da Lei Rouanet, o mecenato (com isenção fiscal), o Fundo Nacional de Cultura – FNC (reserva de recursos públicos para atividades não comerciais) e o Ficart (fundo em que os investidores participam dos ganhos comerciais), nem tudo funcionou. Segundo Kunze (2021), dos três, apenas o mecenato é bastante utilizado e fomentado pelas políticas públicas no setor da cultura. FNC teve sua verba quase sempre contingenciada. Ficart nunca teve sua execução planejada e fomentada por nenhum governo. Mas para o editor chefe da Revista CONCERTO,

*este país seria um deserto cultural se não houvesse a Lei Rouanet [...] como em qualquer empreendimento humano, há falhas pontuais [...] A Lei Rouanet é – ou era! – uma das legislações mais bem acabadas e funcionais do Brasil. Suas eventuais distorções, se as há, não podem justificar jogá-la simplesmente no lixo (KUNZE, 2021, on-line).*

Desde o princípio, mesmo antes das eleições, Bolsonaro agiu com embate ao que ele acredita ser “Marxismo Cultural”, com diversos episódios de hostilidade, menosprezo, boicote e censura à muitas atividades artísticas e culturais. O setor ideológico mais reacionário do governo apresenta o “Marxismo Cultural” como uma perspectiva assumida pela esquerda ao deixar de buscar o poder pelas armas, e passar a fazer sua disputa política no âmbito da cultura (SILVA, 2020, p.78). A expressão é utilizada principalmente por “cristãos fundamentalistas ultraconservadores, supremacias” (COSTA apud SILVA, 2020, p. 78). Sob o referencial das teorias de seu conselheiro Olavo de Carvalho (2013 e 2014), Bolsonaro considera que aqueles que controlam escolas, universidade, editoras, imprensa, artistas, dentre outros, são defensores dessa ideologia e baseiam suas gestões no “Marxismo Cultural”. Visão deturpada do marxismo (COSTA, 2020, p. 81). O que foi possível detectar desde o início é que, em relação às políticas culturais,

*Não há clareza sobre a direção que o novo governo federal dará a esse assunto, e é imprescindível que ele compreenda que o tema não contém veleidades, e sim questões relacionadas a uma condição básica e essencial para o real desenvolvimento de uma nação. Isso se há políticas, gestão e investimentos, públicos e privados, no setor cultural (SAMUEL MAC DOWEL, Revista CONCERTO de janeiro/fevereiro de 2019, p. 38).*

Como em governos anteriores, a cultura possui uma fila de projetos com prestações de contas a serem finalizadas. Ao contrário de tentar resolver o problema, o governo promulgou uma portaria no início de 2019 na qual suspendeu a admissão de novos projetos. Todos os anos o sistema de submissão de projetos da Lei Rouanet fechava em 1º de dezembro e reabria em 31 de janeiro do ano seguinte. No entanto, em 2019, Bolsonaro não reabriu até decidir sobre as novas regras para a lei de incentivo no final do mês de abril (Instrução normativa nº. 02), comprometendo a captação de recursos já negociados de mais de 500 projetos. Assim, de acordo com João Luiz Sampaio, logo nas primeiras falas de Bolsonaro é possível descrever que

*[...] o fato mais cruel é que 2019 deve trazer uma nuvem pesada sobre a cultura do país, não apenas pela extinção do ministério e pelos discursos irresponsáveis sobre a Lei Rouanet, mas em especial porque parece difícil acreditar em um papel de destaque para a arte em meio a uma tomada de poder marcada pelo obscurantismo e o preconceito (Revista CONCERTO de janeiro/fevereiro de 2019, p. 39).*

Segundo Olivieri (2021, *on-line*), “a Secretaria Especial de Cultura trabalha para paralisar produção cultural”. De acordo com a produtora Flávia Furtado,

*O governo tem criado barreiras para os projetos que querem entrar no sistema. A decisão de que só seis projetos podem ser analisados por dia e, portanto, apenas seis novos podem ser propostos, reduziu o número de projetos em 80% [...] um projeto não se faz para daqui a quinze dias. Uma iniciativa que vai acontecer em 2022 precisa ser inscrita em 2021. E, se não posso fazer isso, não posso ser julgado, aprovado e não posso captar. [E com a prioridade de projetos virtuais durante o lockdown] quem conseguir patrocínio não pode usar o dinheiro, que acaba retornando para o cofre federal [...] Toda a área cultural perde as verbas (Revista CONCERTO de maio de 2021, p. 11).*

Portanto, as decisões do governo prejudicaram o setor com a não liberação do uso de verbas já captadas, com a redução do número de projetos analisados, com a suspensão da análise de projetos em locais que optaram por *lockdown* devido o avanço da pandemia do coronavírus, adiamento de atos administrativos, incompreensão dos processos e da importância do incentivo fiscal para os trabalhadores artistas e, por fim, atos de censura dependendo do conteúdo dos projetos.

Segundo Olivieri (2021), anteriormente, a cada reunião da pasta da cultura, cerca de mil projetos eram analisados. Atualmente esse número não tem passado de 170 projetos em média. Somado a isto, geralmente havia prorrogação automática (publicada em Diário Oficial da União) do prazo de captação de recursos dos projetos. Bolsonaro não publicou a prorrogação



para a maioria dos projetos de 2020, ficando os mesmos impedidos de captar em 2021. Dessa forma, “a estratégia burocrática limita a produção nacional, asfixia as produtoras culturais e deixa ainda mais recessiva a economia da cultura” (OLIVIERI, 2021, *on-line*). O discurso vigente é de que as políticas públicas no setor da cultura privilegiavam apenas uma parte da classe de artistas. Contudo, sem a preservação, continuidade e expansão dessas políticas, esse setor faz decrescer cerca de 2,6% do PIB e deixa de gerar 1 milhão de empregos diretos. Ainda segundo Olivieri, é importante compreender que o fomento de atividades artísticas e culturais influencia diretamente em outros segmentos da economia.

Uma das primeiras ações de Bolsonaro foi modificar partes da Lei Rouanet com a Instrução Normativa (IN) nº 02, em 23 de abril de 2019. O valor máximo de captação previsto anteriormente era de R\$60 milhões por projeto, foi reduzido pela IN para R\$1 milhão. Outra mudança estabelece que uma empresa cuja viabilidade poderia ser de até R\$60 milhões em projetos, agora fica limitada ao valor de R\$10 milhões. Ainda limita a quantidade de projetos em dezesseis por empresa. As iniciativas devem reservar no mínimo 20% dos ingressos para distribuição gratuita em caráter social, educacional ou para formação artística. Segundo entrevista concedida pelo Ministro Osmar Terra (FREIRE, 2019)

*Com isso, vamos enfrentar a concentração de recursos nas mãos de poucos. Com o mesmo dinheiro, só que melhor distribuído, vamos ter muito mais atividades culturais e artistas apoiados, dando oportunidade para os novos talentos.*

Na realidade, muitas mudanças no corpo da lei foram recebidas com receio e causaram agitação no setor cultural. Eduardo Saron, por exemplo, Diretor do Itaú Cultural, fez importantes colocações como sobre o Fundo Nacional de Cultura, praticamente sem recursos e que tem sofrido contingenciamento nos últimos 7 anos. O que gera uma lacuna principalmente para o pequeno produtor cultural, pois ele poderia ser suprido com esses recursos. Além disso, o diretor coloca em evidência a falta de uma bilheteria mais robusta com a decadência da indústria cultural e que causa ainda mais dependência aos recursos públicos. Ele também critica o teto de valor a ser captado e alerta que alguns importantes espetáculos não sobreviverão (ROCHA, 2019). O fundador da Divina Comédia, Sérgio Ajzenberg, viu com tristeza as alterações, afirmando a importância de os desvios serem apurados e os proponentes punidos. Mas isso não deveria prejudicar os grandes projetos, os quais empregam grande número de artistas. Ele também alertou para a falta de recursos do FNC (Fundo Nacional de Cultura). Tais recursos poderiam acabar com a concentração dos projetos em regiões como a Sudeste (*ibid.*).

É possível perceber, nas falas de importantes produtores culturais, a falta da aplicação da lei de incentivo em sua completude. Ela deveria atuar com três frentes: o mecenato, o FNC e o Ficart<sup>42</sup>. Porém, sempre ficou concentrada, e ainda é, no mecenato. O FNC tem orçamento próprio com repasses das loterias, porém os valores sempre sofrem contingenciamento. Além disso, outra crítica é o uso da Lei Rouanet por empresas do próprio governo como Petrobrás, Eletrobrás, Caixa, Banco do Brasil.

Por fim, na condução da cultura no governo de Bolsonaro, segundo João Figueiredo, coordenador do Núcleo de economia criativa da ESPM Rio (Escola Superior de Propaganda e Marketing), percebe-se o

esvaziamento do reconhecimento da cultura como uma atividade econômica muito importante para o Brasil [...] Aqui o governo parece ter um olhar mais direcionado para a cultura nessa dimensão puramente do valor simbólico, identitário e educativo, que é importante, mas um certo empobrecimento de visão sobre as políticas culturais (ROCHA, 2019).

Em termos de política e de recursos, logo no primeiro semestre de 2019, o setor sofre uma revisão da política de patrocínio das estatais cujos recursos no ano anterior foram de 130 milhões para a cultura. Implementou-se um esquema de censura, acompanhamento e seleção aos projetos ligados a elas. Com a Instrução Normativa referente à Lei Rouanet, limitou-se a captação de recursos por projetos, o que gerou redução imediata de espetáculos, de emprego e de renda. Além disso, diversos órgãos ligados à cultura sofreram ameaças e censuras. Como em um episódio relacionada à Agência Nacional do Cinema (ANCINE) em 2019, no qual Bolsonaro afirmou: “se não puder ter filtro, nós extinguiremos [...] Privatizaremos ou extinguiremos” (SOUZA & BRANDÃO, 2020, *on-line*). E assim, Bolsonaro deixa claro seu movimento para controlar tudo o que é produzido. Nesse contexto, como Marcelo de Jesus afirma,

*O Brasil alcançou um momento culturalmente crítico. As incertezas do mercado só reafirmam a necessidade de repensarmos os sistemas e os mecanismos que dirigem nossa cultura [...] Até aqui, porém, os agitadores culturais do país se recusaram a desistir, e assim continuaremos (Revista CONCERTO de janeiro/fevereiro de 2019, p. 40).*

---

<sup>42</sup> Fundos de Investimento Cultural e Artístico deveria funcionar como fundo de investimento para atividades comerciais, instituído sob forma de condomínio, sem personalidade jurídica, caracterizando comunhão de recursos destinados à aplicação em projetos culturais e artísticos. Dessa forma, o incentivador participa dos lucros e riscos do projeto. No entanto, ressalta-se que o Ficart nunca foi implementado (BRASIL, 2020).

E ainda complementando com a fala de Claudia Toni, infelizmente é

*Um desperdício num país que nunca formou tantos músicos aptos. Já era hora de ver surgir um conjunto de políticas públicas inovadoras para que vicejassem iniciativas mais arriscadas e certamente, mensageiros de criatividade e invenção (Revista CONCERTO de janeiro/fevereiro de 2019, p. 41).*

O presidente atacou todas as políticas, programas e projetos ligados aos movimentos sociais de LGBTQIA+, diversidade cultural, cultura africana ou indígena, dentre outros. Burocratizando e dificultando o acesso desses aos recursos públicos, além de abortar qualquer forma de participação social nas decisões sobre essas políticas públicas. Portanto, “*estamos inaugurando um Brasil novo em 2019, com um discurso que desloca a cultura para a periferia das decisões. Cabe a nós mostrarmos que a cultura não é tema periférico, mas central*” (EDMILSON VENTURELLI, Revista CONCERTO de janeiro/fevereiro de 2019, p. 43).

O governo Bolsonaro pautou sua política no setor cultural na desestruturação da Lei Rouanet e ameaças ao funcionamento e à sobrevivência de valiosos equipamentos e iniciativas culturais. Para a classe artística, nesse contexto, segundo Kunze (2021, *on-line*), não se trata mais de se manifestar contrário às políticas liberais como em governos anteriores, mas sim de combater o “*desmonte vil, deliberado e consequente que o governo Bolsonaro faz de todo o ecossistema cultural brasileiro*”. Complementando, Jorge Coli (Revista CONCERTO de abril de 2019, p. 12) faz uma importante reflexão:

*Quando pensamos no moralismo que alavancou eleitores na última campanha política, esquecemo-nos das regras altamente éticas que também regem as máfias. Regras de comportamento punidas com a violência mais abominável. Esquecemos que a moral e os bons costumes, como se diz, são tremendos instrumentos de dominação, de intimidação, ferramentas para que o pior arbitrário possa ocorrer [...] Racismo, machismo, preconceitos sexuais, condenação do aborto são mecanismos de controle e de submissão [...] impossível saber se, e quando, dias melhores ou piores virão (ok, os piores é o que temos para hoje e amanhã). Vivemos numa era tão nova no que concerne a ciências, técnicas e comunicações que qualquer previsão é irrisória. Podemos, contudo, constatar o caos que nos rodeia.*

É possível lembrar que, desde antes da sua eleição, Bolsonaro já atacava a Lei Rouanet, para o qual ela “*não passaria de uma mamata para artistas famosos*” (Kunze, 2021, *on-line*). Segundo Kunze (2021), o presidente já demonstrava autoritarismo, ignorância e desprezo pela cultura nacional em nome de uma moral e de bons costumes os quais foram conceitos chaves

para sua vitória nas eleições. Recentemente, em 2021, a secretaria publicou outra portaria vedando “*por 15 dias a análise de projetos que provinham de estados ou municípios que estiverem em lockdown*” devido a pandemia do coronavírus (ibid., *on-line*). Tal portaria foi muito criticada e considerada ilegal pelo Conselho Federal da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), demonstrando com clareza a política (ou a falta dela) no setor, acelerando o processo de desmonte.

Para Kunze (2021, *on-line*), os atos do governo Bolsonaro “*atingem em cheio o universo da cultura como os projetos de música clássica e da ópera, que, por sua própria natureza, não podem prescindir do apoio e da subvenção pública*”.

#### **3.3.6.4. O decreto nº 10.755 de 26 de julho de 2021**

Como relatado nesta pesquisa, as políticas de incentivo fiscal por meio de isenção de impostos, apesar de relevantes, possuem aspectos os quais necessitam ser revistos e sua lei reformulada. Na visão de muitos músicos, como Samuel Mac Dowel,

*É obrigatório que as imperfeições hoje existentes, como as do sistema de incentivos fiscais da Lei Rouanet, sejam corrigidas, e não utilizadas como pretexto para a eliminação desses mecanismos, o que representaria um retrocesso e o óbvio descumprimento de uma obrigação do Estado* (Revista CONCERTO de janeiro/fevereiro de 2019, p. 38).

Todavia, o que a Comissão de Cultura da Câmara dos Deputados fez em novembro de 2019, foi aprovar o projeto de lei nº. 2407/15, no qual reconhece a música religiosa e eventos promovidos por igrejas, como manifestação cultural passível de utilização dos mecanismos de fomento previstos na Lei de Incentivo à Cultura. Demonstrando, assim, o interesse e desejo de Bolsonaro para que a cultura sucumbisse à pauta conservadora, base do seu governo (MANSQUE, 2019). Mas o trágico desenlace ocorreu em julho de 2021, com o Decreto nº. 10.755, que em seu artigo 54 define:

O Ministério da Economia e o Ministério do Turismo, por meio da Secretaria Especial de Cultura disciplinarão, em ato conjunto, os procedimentos para a fiscalização dos recursos aportados pelos incentivadores em programas, projetos e ações culturais, com vistas à apuração do montante da renúncia fiscal de que trata este Decreto, nos termos do art. 36 da Lei nº 8.313, de 1991 (BRASIL, 2021a).

Deputados como Marília Arraes (PT/PE), Natália Bonavides (PT/RN), David Miranda (PSOL/RJ), Fernanda Melchionna (PSOL/RS), Alice Portugal (PCdoB/BA), Túlio Gadêlha (PDT/PE) e Áurea Carolina (PSOL/MG), tentam a partir de 02 de agosto de 2021 anular tal decreto. De acordo com o artigo exposto, há uma centralização das decisões nas mãos de Mario Frias, Secretário Especial da Cultura, gerando alerta para a possibilidade de censura, pois dificulta a participação da sociedade civil. Em entrevista ao Estadão (RODRIGUES, 2021, *online*), a Deputada Natália Bonavides afirmou que o decreto nº 10.755

*é um passo dado pelo governo Bolsonaro no sentido de controlar a produção cultural do País [...] Desde que assumiu a presidência, Bolsonaro e seus subordinados não escondem a má-intenção cuja inspiração pode ser encontrada nos porões da ditadura militar [...] O decreto promove uma centralização do poder decisório nas mãos de Mario Frias, um dos executores dessa agenda obscurantista e violadora da ordem constitucional, sobre as políticas de fomento à cultura, permitindo que sejam realizados controles sobre a produção cultural apoiada pelo Estado brasileiro. [Ao fazer isso] o governo pretende institucionalizar o dirigismo do Estado sobre a produção cultural, criando a prerrogativa inconstitucional de o Secretário Especial de Cultura cercear a liberdade de expressão por meio da imposição de pareceristas e da tomada de decisões ad referendum.*

O Decreto também modifica as áreas artístico-culturais que poderiam ser beneficiadas pela Lei Rouanet. No texto anterior eram subdivididas em: Artes Cênicas; Audiovisual; Música; Artes visuais, Arte Digital e Eletrônica; Patrimônio Cultural material e imaterial; Humanidades, inclusive a Literatura e obras de referência. A partir da publicação, altera-se para:

- I - Arte Sacra - conjunto formado por arquitetura, pintura, escultura, música, dança, teatro e literatura;
- II - Belas Artes - conjunto formado por arquitetura, pintura, escultura, música, dança, teatro e literatura;
- III - Arte Contemporânea - conjunto formado por arquitetura, pintura, escultura, música, dança, teatro e literatura;
- IV - Audiovisual - refere-se ao conjunto de filmes, documentários e jogos eletrônicos;
- V - Patrimônio Cultural Material e Imaterial; e
- VI - Museus e Memória (BRASIL, 2021a, art. 43).

Deixando de lado, a partir de agora, as Artes Cênicas e adicionando “Arte Sacra” e “Belas Artes”. Pode-se pensar que ao retirar as Artes Cênicas e incluir teatro em alguns trechos, a modalidade não deixou de ser atendida. Contudo, Artes Cênicas é um termo mais abrangente e atualizado para designar todo tipo de forma de expressão que necessite de representação, como o Musical, por exemplo. Além disso, torna-se palco não apenas o tradicional palco do

teatro como qualquer espaço em que a representação ocorrer, como praças, ruas etc. O termo “Belas Artes” também reduz a área de abrangência das artes. O termo se refere as artes tidas como superiores, com caráter não utilitária e de não-ofício. O termo data do século XVIII e não abrange as artes aplicadas, as artes decorativas, artesanatos e outras. É utilizada como sinônimo de “Artes Acadêmicas”, pois, atualmente, a noção de belas artes se refere principalmente às artes plásticas de instituições, associações e museus não estando relacionada à música, à dança ou à poesia. Para completar, a inclusão do termo “Artes Sacras” é desnecessária e arbitrária. O termo, no Brasil, se refere as artes do período Colonial. O conteúdo anterior da Lei Rouanet não deixava de abordar as Artes cujo destaque é total no novo texto. Porém, o texto descarta diversas modalidades abarcadas anteriormente. Assim, o que se percebe com as modificações feitas na lei de incentivo pelo governo Bolsonaro é o total desconhecimento sobre a História da Arte e suas modalidades de atuação. Também deixa claro sua tendência a beneficiar àqueles que os apoiaram e a falta de imparcialidade para aprovação dos projetos, retirando a visão técnica para avaliação dos mesmos.

### **3.3.6.5. O setor cultural no contexto da Pandemia de COVID-19 e as dificuldades para aprovação das Leis Aldir Blanc e Paulo Gustavo**

A pandemia de COVID-19 iniciou em 31 de dezembro de 2019 quando a Organização Mundial da Saúde (OMS) foi alertada sobre vários casos de pneumonia na cidade de Wuhan, província de Hubei, na República Popular da China. Seria um novo tipo de coronavírus que, apesar de já conhecido pela ciência, não havia sido identificada em seres humanos anteriormente. Alguns dias depois, em 30 de janeiro de 2020, a OMS declarou que o surto do novo coronavírus constituía uma Emergência de Saúde Pública de Importância Internacional. Em 11 de março de 2020, a COVID-19 foi caracterizada pela OMS como uma pandemia. Desde então, vários países decretaram *lockdown*, fechando fronteiras, aeroportos, comércio etc. Por algum tempo, as populações de diversos países passaram a trabalhar em casa (*home office*) e a ter acesso apenas aos serviços básicos como: alimentação, atendimento médico, medicamento, assistência social e segurança. E, assim, passou-se a viver uma realidade “*destópica: boa parte da população mundial confinada em casa para não contrair o novo coronavírus, tragédia que, entre tantos outros setores, também impacta o meio musical – no mundo todo, casa de ópera e salas de concertos foram fechadas*” (JOÃO LUIZ SAMPAIO, Revista CONCERTO de abril de 2020, p. 10).

Sobre a paralisação das atividades, o violoncelista Olaf Maninger afirmar: *“foi um cenário de horror. Em março, estávamos ensaiando normalmente e, de um dia para o outro, tudo mudou e foi preciso interromper o que estávamos fazendo”* (Revista CONCERTO de agosto de 2020, p. 08). Diante de tal fato, *“então, instituições que vinham se preparando para a realidade do mundo digital reagiram rapidamente à crise”* (JOÃO LUIZ SAMPAIO, Revista CONCERTO de abril de 2020, p. 10). O que se viu foi uma grande reação da área artística, com coragem e resiliência, formatando novas maneiras de atuação e comunicação com o público. *“Por todo Brasil, orquestras, teatros, produtores, artistas e outros profissionais da cultura – cada qual a sua maneira e com seus recursos – desdobraram-se para inventar atividades possíveis na nova realidade do confinamento”* (NELSON RUBENS KUNZE, Revista CONCERTO de janeiro/fevereiro de 2021, p. 02).

Assim, como afirma o compositor Marcos Balter (Revista CONCERTO de janeiro/fevereiro de 2021, p. 10), teve-se pelo lado positivo uma interação mundial de artistas e instituições nunca vista antes em congressos e festivais. A internet proporcionou o encontro virtual e a troca de conhecimentos e experiências, além de concertos, recitais e concursos, os quais nunca foram vistos em encontros presenciais. Todavia, mentalmente, o distanciamento físico involuntário, afetou compositores e músicos em suas produções. Muitos não conseguiram escrever novas peças ou não se adaptaram à nova realidade apenas virtual por esse período. Nem todos reagiram rapidamente e conseguiram se inserir na produção musical *on-line*. O violonista Fábio Zanon afirma: *“por algum tempo, consegui estudar, de fato aprendi muita música nova. Mas isso não foi linear. Não tenho fonte de renda fixa e não consegui reagir muito rápido, pensar em alternativas”* (Revista CONCERTO de setembro de 2021, p. 10).

Por outro lado, a sociedade precisou e utilizou mais das artes, pois *“a partir do momento em que as pessoas precisaram se trancar em casa e tudo ficou incerto, a arte voltou a fazer sentido e ser importante”* (CIOCLER, Revista CONCERTO de janeiro/fevereiro de 2021, p. 12). Muitos, com a parada obrigatória das atividades, recorreram a filmes, séries, shows e concertos transmitidos ao vivo pela internet, gravações e muitos outros produtos culturais. Houve, então, como afirma Arthur Nestrovski, *“um aumento inédito de atividade digital”* (Revista CONCERTO de janeiro/fevereiro de 2021, p. 19). Portanto, *“a pandemia viral de hoje nos deu uma ideia especial. A magia daquela batuta, que uniu pela música cidadãos de várias partes do mundo como se fossem irmãos, tem agora um novo nome: internet [...] agora é usada para unir pessoas e emoções [...]. Que governante, líder político, religioso ou sistema social já demonstrou semelhante poder na face da Terra?”* (JÚLIO MEDAGLIA, Revista CONCERTO de outubro de 2020, p. 04).

Todavia, a cerca de tocar para um público virtual, Olaf Maninger explica: “[...] *era como tocar para nós mesmos. Mas aquela imagem da sala vazia era tão forte, tão poderosa, que de alguma forma era como se pudéssemos ver o público em casa [...] com o tempo, porém, ficou mais difícil [...]. Mas a sensação muito clara era a de que precisamos do público, de que sem esse contato direto a experiência de fazer música torna-se bastante limitada*” (Revista CONCERTO de agosto de 2020, p. 08). A retomada das atividades de orquestras e salas de concerto, ainda sem presença de público, iniciou-se por volta de setembro de 2020. Durante esse período, a maioria dos teatros ficaram fechados e as temporadas de concerto e óperas foram suspensas, sem previsão de volta e sem ações eficientes do governo federal. Como revela o músico Evandro Matte,

*Quando começou a paralisação, imaginávamos ficar parados algumas semanas, um mês. Então, quando todos nós nos demos conta de que a suspensão das atividades seria mais longa, foi a hora de abandonar os planos originais e começar a pensar em alternativas* (Revista CONCERTO de setembro de 2020, p. 12).

O retorno acontece a partir da liberação de governos estaduais e municipais, com o cumprimento de normas sanitárias e cuidados necessários.

*Depois de alguns meses em suspensão, a atividade musical no Brasil tem procurado se reorganizar em torno do mundo digital. Grupos sinfônicos e instituições de música de concerto retomaram sua programação, adaptando-a ao formato on-line. Os músicos voltam ao palco, sem plateia e seguindo os protocolos sanitários. Por trás, uma equipe especializada tem o desafio de transformar a experiência ao vivo num produto que vá além do mero registro de um concerto tradicional* (CAMILA FRESCA, Revista CONCERTO de outubro de 2020, p. 08).

Entretanto, é visto com esperança pela classe artística, já que, como afirma João Guilherme Ripper, “*é uma forma de girar novamente um mercado, uma cadeia produtiva que ficou paralisada durante muito tempo*” (Revista CONCERTO de setembro de 2020, p. 10). A retomada das atividades culturais demonstra sua importância na vida da sociedade.

*O som não é dos melhores [pelo Twitter ou pelo Facebook] a imagem tampouco. O que está em jogo, porém, é a essência do fazer musical – a possibilidade de comunhão, de compartilhar, em especial em um momento de crise, uma ideia central: o valor da música, da arte* (JOÃO LUIZ SAMPAIO, Revista CONCERTO de abril de 2020, p. 12).



Não é possível substituir a experiência de vivenciar um concerto em um teatro ou numa sala apropriada. *“Mas também estamos aprendendo que existem outras opções paralelas que podem vir a ser incorporadas ao leque de atividades”* (FABIO MECHETTI, Revista CONCERTO de outubro de 2020, p. 08).

Mas é preciso refletir sobre a falta de ações imediatas do poder público, a perda de patrocínios e a dificuldade em adaptar projetos em andamento à nova realidade. Assim, de acordo com Beth Ponte, *“cooperação, capacidade de adaptação, inventividade e transparência [foram cruciais para lidar] com os efeitos da pandemia, dentre eles a redução de investimentos públicos e privados”* (Revista CONCERTO de outubro de 2020, p. 22). Certo é, segundo a produtora Flávia Furtado, que *“[...] fomos os primeiros a fechar e seremos os últimos a voltar à realidade anterior à pandemia”*. Ainda, para Flávia, *“a cultura nunca vai sobreviver sem o apoio do Estado [...] um plano de investimento em cultura não pode ser igual ao de outras áreas [...] não geram lucro”* (Revista CONCERTO de maio de 2021, p. 10-11). A pandemia ocorre em um momento o qual já era delicado para o setor cultural brasileiro. Com barreiras impostas, preconceitos, embargos e tudo o que o governo federal pode colocar à frente do setor e impedir o desenvolvimento das atividades. Portanto, no Brasil, de acordo com Emiliano Patarra, *“estamos ameaçados tanto pelo ataque à cultura quanto pela pandemia”* (Revista CONCERTO de julho de 2021, p. 09).

Durante a pandemia, poucos projetos financiados pela lei de incentivo à cultura conseguiram se manter, finalizar metas, manter seu quadro de músicos. O Instituto Baccarelli, o qual é mantido em boa parte pelos patrocínios adquiridos via Lei Rouanet, foi uns dos poucos que mesmo com as mudanças e restrições jurídicas impostas pelo governo federal, conseguiu prosseguir. De acordo com o diretor executivo, Edson Venturelli,

*no ano passado [2020], estávamos no meio de um plano bianual. Então, no fim do ano, quando muita gente sofreu para aprovar projetos, estávamos com o nosso pré-aprovado [...] A aprovação na Lei Federal de Incentivo à Cultura para nós é essencial. Sem isso não existe a menor possibilidade de o instituto seguir com suas atividades* (Revista CONCERTO de outubro de 2021, p. 09).

A retomada dos concertos presenciais ocorreu por volta de novembro de 2021. Nelson Rubens Kunze, no Editorial da Revista CONCERTO do referido mês, explica que *“o meio musical, um dos setores mais atingidos, inicia a retomada de suas apresentações presenciais – ainda seguindo protocolos de segurança sanitária – e planeja suas futuras programações”*.

Importante compreender as reflexões inferidas por Jorge Coli:

*Nestes tempos de pandemia e desgoverno, todo músico que persiste é um resistente heroico [...] Os teatros e as orquestras do Brasil inteiro sofrem com falta de verbas e produzem concertos ou espetáculos com a foça voluntária e pessoal de quem mata um leão por dia [...] Existem, é claro, urgências de todos os tipos neste Brasil tão rico e tão corroído por desmandos, e alguém pode dizer que é mais importante por dinheiro na educação ou saúde. O avanço de uma sociedade, porém, não vai sem uma presença cultural complexa e constante. A educação, a saúde e a cultura têm importância equivalentes e essenciais. Por aqui, esses três setores, e em particular o da cultura, sobrevivem em grande parte graças ao investimento pessoal de abnegados. Contra ventos e marés, ou seja, contra incúria, ignorância e inércia (Revista CONCERTO de julho de 2021, p. 08)*

No início de 2022, apesar de ainda não ser decretado o fim da pandemia, pelo contrário, há outro vírus em eminência - a varíola do macaco (*monkeypox*) foi declarada como surto e emergência global pela OMS em 23 de julho de 2022 -, já se tem retomada quase total das atividades musicais, com público presencial máximo e, praticamente, sem normas sanitárias vigentes. O meio clássico começa a demonstrar sua vitalidade, mas com diversas dificuldades, principalmente relacionadas às políticas públicas as quais, cada vez mais, sofrem cortes e vetos do governo federal. Nesse contexto, vale a reflexão do maestro Guilherme Mannis:

*Nossos organismos musicais precisam respirar, saindo do simples status de sobrevivência para engajamento crescente na cadeia econômica do país. [...] Um meio musical consciente de suas dificuldades, mas também multifacetado, olhando para prismáticas direções na busca de caminhos artísticos que permitam à música clássica e à ópera deixar cada vez mais clara a importância que o setor pode ter para a cultura brasileira (Revista CONCERTO de janeiro/fevereiro de 2022, p. 28).*

Sempre fica o questionamento, geralmente pelo desconhecimento, de que cultura não é serviço básico para a sociedade e, por isso, não deve receber atenção das políticas públicas de investimento. Todavia, além da relevância do setor cultural para o desenvolvimento de qualquer população, a produtora Flávia Furtado, ao falar sobre o Festival Amazona Ópera produzida todos os anos em Manaus por meio de recursos públicos (tanto estaduais, como por meio da Lei Rouanet), explica que

*A economia criativa, o turismo e os serviços são setores capazes de oferecer caminhos importantes para o crescimento econômico, para o aumento da geração de empregos e renda e para implementação de atividades alinhadas com a sustentabilidade de uma região que precisa apostar na preservação ambiental e, ao mesmo tempo, aumentar as possibilidades de desenvolvimento social (Revista CONCERTO de abril de 2022, p. 23).*

Portanto, cultura, educação, desenvolvimento social, turismo e economia estão sempre interligados. A estagnação de uma área reflete na outra, impedindo assim o desenvolvimento completo de uma sociedade.

Diante de todo esse contexto imposto pela pandemia, apesar das obstruções do governo federal, o Congresso Nacional aprovou ações emergenciais para o setor cultural. Conhecida como Lei Aldir Blanc, em homenagem ao compositor que faleceu de COVID-19 em maio de 2020, foi aprovada e publicada em 29 de junho de 2020 a Lei nº. 14.017. De acordo com ela, a União deveria entregar a estados e municípios R\$ 3 bilhões, os quais deveriam ser aplicados no setor cultural para subsidiar ações emergenciais referentes à pandemia. Foi dado o prazo de 30 dias para apresentação dos planos de execução e até 120 dias para o repasse aos trabalhadores do setor. Conforme o artigo 2º da legislação (BRASIL, 2020), o recurso seria destinado a: uma renda emergencial mensal aos trabalhadores da cultura; manutenção de espaços artísticos e culturais, empresas e instituições com atividades interrompidas devido à pandemia; e a editais, chamadas públicas, prêmios, aquisição de bens e serviços todos vinculados ao setor cultural. A ajuda emergencial mensal ficou a cargo dos estados e Distrito Federal, enquanto os demais subsídios eram responsabilidade dos municípios.

De acordo com Duarte (2022, *on-line*), “a aplicação destes recursos foi fundamental para oferecer alguma chance de vida aos agentes dos segmentos prejudicados. [Todavia,] ocorreram contradições, exclusões e irregularidades”. Não há dúvidas da crise no setor cultural, não só gerada pela pandemia, mas pela falta de ações efetivas do governo federal. O desemprego e a falta de continuidade de projetos, é algo visível na Revista CONCERTO (fonte de dados dessa pesquisa) a partir da edição do mês de abril de 2020. O periódico enxugou suas edições - antes com a divulgação de mais de 400 eventos mensais, em diversas regiões do país – e, a partir do início da pandemia, excluiu totalmente o roteiro musical em que constava a agenda de concertos, festivais, concursos e outros eventos da música clássica no Brasil.

De acordo com IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), em dezembro de 2021, o setor acumulava perda de 700 mil empregos. A informalidade cresceu 41,2%. O que ocorreu foi um certo esvaziamento, com abandono das profissões relacionadas ao setor, pois, como afirma Duarte (2022), pesquisador do Observatório Cultural do Brasil, muitos não conseguiram emprego no setor e nem mesmo foram beneficiados pelos recursos da Lei Aldir Blanc. Apesar de não ser objeto desta pesquisa, é importante relatar as ações e alguns dos resultados da lei emergencial devido sua relação com as políticas culturais do governo de Jair Bolsonaro, além de ter sido utilizada em contraponto a parada brusca da Lei Rouanet, a qual beneficiava grande parcela dos trabalhadores prejudicados pela pandemia. Todavia, assim

como houve dificuldades em encontrar os dados dos recursos da Lei Rouanet para concretização desta tese de doutorado, pesquisadores do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo<sup>43</sup> (IEA/USP) alegam dados contraditórios ou inexistentes sobre a aplicação da Lei Aldir Blanc. Explicam ser raros os relatórios de transparência do repasse de recursos.

Com a crise que afetou o setor cultural na pandemia, a falta de políticas públicas cujas ações colaborem para a retomada das atividades culturais brasileiras, o Congresso Nacional aprovou, em maio de 2022, a Lei Aldir Blanc 2, a qual previa mais R\$ 3 bilhões de apoio ao setor, por ano, aperfeiçoando a primeira lei de mesmo nome e tornando os incentivos permanentes. Entretanto, o presidente vetou integralmente a lei. Jair Bolsonaro, (XAVIER, 2022, *on-line*) justifica seu veto afirmando que há uma posição da lei que:

*contraria a interesse público ao retirar a autonomia do Poder Executivo Federal em relação à aplicação dos recursos, enfraquecer as regras de priorização, monitoramento, controle, eficiência, gestão e transparência elaboradas para auditar os recursos federais e a sua execução, de modo que haveria uma ingerência sobre a fiscalização e a gestão de prestações de contas de projetos culturais.*

No entanto, para o setor, seria uma forma de recuperação e retorno das atividades.

Outro projeto de lei vetado pelo presidente foi o que ficou conhecido como Lei Paulo Gustavo, o qual propõe R\$ 3,8 bilhões para enfrentamento da crise no setor cultural provocada pela pandemia. A lei recebeu esse nome em homenagem ao conhecido humorista e ator Paulo Gustavo que faleceu em maio de 2021 devido a complicações da COVID-19. A lei, vetada por Bolsonaro em abril de 2022 com a mesma justificativa do veto à Lei Aldir Blanc 2, propunha gerencia e aplicação de recursos diretamente por estados e municípios. Os editais para utilização dos recursos deveriam contemplar atividades de artes visuais, música, teatro, dança, circo, leitura e literatura, artesanato, escolas de samba, blocos e bandas carnavalescos e toda e qualquer outra manifestação cultural (BRASIL, 2022a).

Mas, por fim, em julho de 2022, ocorre a derrubadas dos dois vetos do presidente: a Lei Aldir Blanc 2, publicada como Lei nº 14.399; e a Paulo Gustavo, Lei Complementar nº 195. A esperança é de que ambas devem injetar recursos no setor cultural para que se inicie uma retomada de atividades e provável restituição de postos de trabalho perdidos durante a pandemia de COVID-19.

---

<sup>43</sup> [www.iea.usp.br/publicacoes](http://www.iea.usp.br/publicacoes)

### 3.3.6.6. O Desmonte da Lei Rouanet: A Arguição de Descumprimento de Preceito Fundamental nº 918 e as Instruções Normativas nº 01 e 02 de 2022

O desmonte da cultura no governo Bolsonaro fez com que a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) apresentasse ao Supremo Tribunal de Justiça (STF), em 02 de dezembro de 2021, um documento (Arguição de Descumprimento de Preceito Fundamental/ADPF nº 918) de 83 páginas detalhando os descumprimentos legais, todas as violações de preceitos constitucionais, os atos de omissão e os comissivos de autoridade cometidos pelo governo federal em relação ao setor cultural no que se refere à Lei Rouanet. A ADPF/918 (BRASIL, 2021b, p. 08) denuncia:

Além da desestruturação da única instância paritária de análise e seleção de projetos, a Comissão Nacional de Incentivo à Cultura – CNIC, justamente o *locus* de participação da sociedade civil, e da inexplicável concentração dos poderes a ela pertinentes nas mãos de um único agente do Estado, houve uma redução drástica no volume de projetos aprovados, além de estabelecimento de ordens de prioridade sem previsão legal.

De acordo com a Redação da Revista CONCERTO (2021, *on-line*), a principal acusação feita na ADPF refere-se ao Decreto nº 10.755/2021, questionando o fato de não haver mais constituição de uma comissão para avaliação dos projetos inscritos e a concentração do poder de decisão no secretário especial de cultura. Além disso, observa-se a ordem de prioridade nas análises: muitos projetos inscritos anteriormente ficam sem avaliação, enquanto outros recebem uma análise prioritária, sem justificativa ou previsão na lei.

O documento ainda expõe (BRASIL, 2021b, p. 09):

Projetos que cumprem todos os requisitos legais, muitos com anos de execução dentro do mesmo arcabouço normativo e patrocinadores estáveis, têm sido sumariamente reprovados pela Secretaria Especial de Cultura, ameaçando a continuidade de programas essenciais à formação artística em diversas áreas. Em certos casos, a decisão se dá por critérios absolutamente ilegais, que vão da censura velada ao dirigismo explícito, por vezes com indisfarçável viés religioso.

O processo, cujo relator é o Ministro Edson Fachin, ainda está em andamento no STF, com diversas petições e arguições, o qual é público e está disponível no portal do Supremo<sup>44</sup>.

<sup>44</sup> <https://portal.stf.jus.br/processos/detalhe.asp?incidente=6313396#peticoes>

Todavia, os entraves para o setor são cada vez maiores. A Secult, sob o comando de Hélio Ferraz de Oliveira (após afastamento de Mário Frias devido sua candidatura para deputado federal pelo Partido Liberal/PL), publicou a Instrução Normativa nº 01, em fevereiro de 2022, modificando e estabelecendo a operacionalidade da Lei Rouanet. As exigências aumentaram as burocracias para análise dos projetos e complicam o andamento das atividades de instituições com projetos aprovados. Logo depois, o governo federal editou novamente as normas e publicou a Instrução Normativa nº 02, em junho de 2022.

Na prática, as alterações publicadas excluíram do escopo da lei, instituições importantes para a produção cultural brasileira, como: salas de concertos, teatros de prosa, teatros de ópera com corpos estáveis (músico, cantores e atores), companhias de teatro, dança ou ópera. Muitos deles, ou quase todos, dependentes desses recursos da Lei Rouanet para execução de suas atribuições. Outra mudança impõe que as atividades dos grupos beneficiados se restringiriam à sua sede. Desse modo, tronou-se inviável turnês e apresentações itinerantes, reduzindo ainda mais a produção artística aos grandes centros e capitais.

Também foram instituídos limites de valores para aluguel de teatro, cachês de artistas, pagamentos de direitos autorais etc. Os tetos estipulados não condizem com os valores de mercado, “inviabilizando eventos, impedindo a apresentação de bons artistas e prejudicando a programação de obras de compositores brasileiros ou de obras que não estão em domínio público” (KUNZE, 2022, *on-line*).

Complementando os retrocessos impostos pelas Instruções Normativas, a Lei Rouanet, a partir do ano de 2022, impediu um mesmo patrocinador para um mesmo projeto por mais de dois anos consecutivos. Muitos projetos vinham há anos construindo uma relação de confiança e colaboração com seus patrocinadores e isso é o que dava longevidade às atividades culturais mantidas pela lei de incentivo. As Instruções Normativas, então, tornam-se um entrave para o prosseguimento de projetos duradouros, além de tornar mais penosa e precária a manutenção de cargos permanentes nas atividades de orquestras; companhias de dança, teatro ou ópera; projetos socioeducativos que têm como base produções artísticas; dentre outros grupos e instituições dependentes desses recursos.

Outra questão pontual conturbou a execução dos projetos aprovados pela Lei Rouanet: o sistema Salic e as liberações burocráticas dependentes dele e da Secult. Em entrevista ao editor da Revista CONCERTO, o diretor executivo da Orquestra do Estado de São Paulo (OESP) declara: “*isso nos impede de lançar mão dos recursos da Lei Rouanet que estão lá depositados [...] porque não houve autorização para movimentação dos recursos que estão*

*disponíveis, que foram captados junto aos patrocinadores no final de 2021” (KUNZE, 2022, on-line).*

Enfim, vários aspectos tornaram difícil executar projetos via Lei Rouanet. Primeiro, a burocracia e a falta de avaliação dos projetos inseridos no sistema Salic (em média, apenas seis são avaliados em um dia). Segundo, a descontinuidade obrigatória de patrocínios consolidados. E, por fim, a falta de deliberações. Recursos disponíveis, prestações de contas e outros pontos burocráticos, dependem de aprovação e liberação pela Secult para dar andamento e execução dos projetos, porém, os atrasos foram imensos dificultando o acesso a recursos importantes para que o setor consiga produzir. De acordo com Kunze (ibid.), o momento é de *“exaltação e nervosismo nos bastidores do mundo cultural. Gestores afirmam que, se o governo insistir no travamento da Lei Rouanet, a partir do ano que vem [2023] diversas instituições culturais não terão meios de seguir com suas atividades”*. Afinal, desde o início de seu mandato de presidente da República em 2019, o governo de Bolsonaro praticamente abandonou o setor cultural brasileiro: sem recursos e sem uma política pública para subsidiar as produções culturais e artísticas do nosso país.

**Figura 11** – Quadro com linha do tempo de eventos relacionados à cultura, de 2019 a 2022  
Confeccionado pela pesquisadora por meio do acompanhamento do site da Secult<sup>45</sup>

1º de janeiro de 2019	Extinção do MinC, criação da Secretaria Especial da Cultura (SEC) vinculada ao Ministério da Cidadania pela Medida Provisória nº. 870. Henrique Pires assume como Secretário Especial da Cultura.
23 de abril de 2019	Instrução Normativa nº. 02 – Modifica a Lei Rouanet quanto ao teto para captação de recursos.
21 de agosto de 2019	José Paulo Martins assume como Secretário Especial de Cultura.
09 de setembro de 2019	Ricardo Braga assume como Secretário Especial de Cultura.
06 de novembro de 2019	Por meio do Decreto nº. 10.107, a SEC passa a ser vinculada ao Ministério do Turismo.
07 de novembro de 2019	Roberto Alvim assume como Secretário Especial de Cultura.
17 de janeiro de 2020	José Paulo Martins retorna ao cargo de Secretário Especial de Cultura.
04 de março de 2020	Regina Duarte assume como Secretária. Especial de Cultura.
23 de junho de 2020	Mário Frias assume como Secretário Especial de Cultura.
29 de junho de 2020	Lei nº 14.017 (Lei Aldir Blanc).
26 de julho de 2021	O Decreto nº. 10.755 modifica a Lei Rouanet quanto às áreas contempladas pela lei de incentivo à cultura.
02 de fevereiro de 2022	Instrução Normativa nº 01.
31 de março de 2022	Mário Frias é exonerado e Hélio Ferraz de Oliveira é nomeado Secretário Especial da Cultura.

<sup>45</sup> <https://www.gov.br/turismo/pt-br/secretaria-especial-da-cultura>

06 de junho de 2022	Instrução Normativa nº 02.
08 de julho de 2022	Lei Complementar nº 195 (Lei Paulo Gustavo).
08 de julho de 2022	Lei nº 14.399 (Lei Aldir Blanc 2).

### 3.4. Políticas Culturais no Brasil: Um mecenato privado

Uma das grandes questões ao observar cada governo da história do Brasil é como os presidentes de esquerda se diferem dos presidentes de direita. Assim, é importante compreender as bases políticas de ambos os lados. À direita, o neoliberalismo de Collor, FHC, Temer, Bolsonaro. À esquerda, o Partido dos Trabalhadores (PT) de Lula e Dilma.

Para Chauí (2021), a base do pensamento da esquerda é desmontar o senso comum, desconstruir a aparência de realidade e de verdade que ele mostra das condições sociais. Ao contrário disso, a direita se apoia nesse senso comum sem estimular o pensamento crítico ou a reflexão. Para a autora, essa base da esquerda a torna inseparável da cultura, pois “cultura é a capacidade de decifrar as formas da produção social da memória e do esquecimento, das experiências, das ideias e dos valores, da produção das obras de pensamento e das obras de arte” (CHAUÍ, 2021, p. 09). Complementando, cultura revela a luta de classes e se contrapõe a história celebrada pela classe dominante.

De acordo com Chauí (2021), a cultura se coloca em três aspectos principais, os quais dificultam as políticas públicas eficientes: o saber especialista no qual alguém produz e outros recebem de forma passiva; as belas-artes (teatro, artes plásticas, literatura, cinema, música e dança) cujo produtor é alguém talentoso e com formação específica; e instrumento de agitação política para atração da consciência de massa. E ainda, com o caminhar da história e a consolidação do capitalismo, a Arte que era tida como uma habilidade de lidar com técnicas e materiais específicos,

passa a significar um conjunto particular de atividades e habilidades dependentes da imaginação criadora e da inspiração, destinadas à contemplação e à beleza, isto é, passa a distinguir o artista do artesão e se transforma na ideia burguesa de culto à beleza (ibid., p. 13).

Levando em conta esses parâmetros, a autora apresenta o que são políticas culturais dentro da perspectiva democrática (ibid., p. 85): garantir direitos, criar novos direitos e desmontar privilégios. A realidade impõe pluralidade nos interesses e nos conflitos; apresenta diferenças sociais, políticas, econômicas e culturais. De acordo com Brant (2009, p. 86),



“cultura, como agenda política, é oportuna e necessária para o fortalecimento da democracia, da economia e do trabalho, no combate às desigualdades sociais e na promoção da paz”. Nessa mesma configuração, para Chauí (2021), as políticas públicas deveriam priorizar o que ela chama de Cidadania Cultural, isto é, o direito à cultura e ao trabalho criativo. Em sua concepção, democracia se caracteriza pela legitimidade e necessidade de conflito. O conflito constitui sua forma. Ela também se caracteriza pela ideia de direito ao invés de privilégios. Numa sociedade democrática, as relações sociais e as instituições são determinadas pela forma social de existência coletiva. Além disso, na democracia constitui-se a separação entre o público e o privado. A soberania e o poder são do povo o qual o delega por meio de eleições, mas sobre o qual não se pode prevalecer a vontade privada de um governante. Infelizmente,

nas sociedades de classe, o povo, na qualidade de governante, não é a totalidade das classes nem da população, mas a classe dominante, que por meio do voto, se apresenta como representante de toda a sociedade [...]. Assim, paradoxalmente, a representação política tende a legitimar privilégios e formas de exclusão política (CHAUÍ, 2021, p. 185).

Para desconstruir os privilégios e a exclusão, faz-se necessário a participação popular, ampliando continuamente a cidadania, garantindo direitos civis, econômicos e sociais. Seria o que Chauí chama de Cidadania Cultural, uma democracia cultural, a qual encaminha para a reflexão sobre o projeto social-democrata, segundo o qual deve-se humanizar o capitalismo. Tal projeto tem como objetivo desligar capital e salário e arcar com os direitos sociais dos trabalhadores. Contudo, tal política, vista de certa forma nos governos petistas do Brasil (Lula-Dilma), criou um déficit fiscal e abriu espaço para a tomada política do neoliberalismo, como se esse fosse a solução para os problemas políticos, sociais e econômicos do país. Nesse momento, o que se tem visto é a retirada dos direitos sociais dos trabalhadores e a utilização dos fundos públicos para subsidiar interesses de grandes corporações. Seria necessária então, a participação popular para, assim, pressionar os órgãos públicos e exprimir decisões e ações coletivas.

Para compreender melhor, na concepção da filósofa Marilena Chauí (2021), há uma distinção de três concepções políticas culturais: a que divulga uma cultura produzida pelo Estado; a populista; e a neoliberal. A primeira concepção foi vivenciada no Brasil durante os períodos do Estado Novo e da Ditadura Militar (entre as décadas 1960 e 1970), durante os quais a cultura era um instrumento de legitimação das políticas e ideologias do Estado. A segunda concepção, populista, promove uma divisão entre a cultura popular e a cultura elitista, priorizando a cultura do povo, tomando-a como a única verdade e autêntica. Essa concepção

foi predominante no Brasil no período final de 1950. E a última concepção, neoliberal, cujas raízes datam os anos 1980, tem seus conteúdos e padrões regidos pela indústria cultural e mercado. Para Chauí (2021), a política cultural democrática deve recusar essas concepções usuais. Não deve aceitar o controle estatal sobre a produção nacional. Deve recusar a divisão entre o que é de elite e o que é do povo. E, sobretudo enfatizar o direito de cultura para todos. Portanto, tais políticas devem se fundamentar em 4 perspectivas:

- 1- Deixar de lado a identificação das belas artes e alargar o conceito de cultura, priorizando as produções sociais coletivas;
- 2- Compreender cultura como direito básico de todos os cidadãos;
- 3- Aceitar como cultura o trabalho de criação, no qual prevalece sensibilidade, imaginação e inteligência para criação das obras de arte;
- 4- Definir os sujeitos sociais como históricos.

Todavia, a cultura no Brasil enfrenta algumas dificuldades consideráveis: a carência absoluta de algumas classes sociais em contrapartida aos privilégios da classe dominante; a prática burocrática (hierarquia, poder e hábitos administrativos) oposta à democracia (atividades autônomas e livres); os bloqueios judiciais (positivismo e formalismo jurídicos que impedem o exercício das políticas públicas); o poder legislativo (oposições, atritos, irregularidades e injustiças); a qualidade das demandas culturais (mídia e indústria cultural); hábito clientelista (relações de favor e clientela, privatizando o que é público); hábito corporativo (percepção setorizada e fragmentada da cultura); tendência de identificar cultura apenas como belas artes; e limitação orçamentária. É como João Guilherme Ripper afirma:

*são diversos os desafios enfrentados por gestores culturais no Brasil, mas o principal deles é a falta de continuidade. As constantes mudanças de direção ditadas pelos ventos políticos são danosas a teatros e orquestras, porque seu bom funcionamento depende de períodos de planejamento administrativo e artístico e ações de médio e longo prazo (Revista CONCERTO de maio de 2018, p. 13).*

E, afinal, as políticas culturais deveriam garantir: o direito à informação; o direito à fruição cultural; o direito à produção cultural; o direito à participação e o direito à memória. Para Chauí (2021, p. 178), quando se observa o tratamento da cultura no Brasil, pode-se afirmar que o Estado tem uma tendência antidemocrática. Encontra-se aqui um problema de relação entre cultura e Estado, entre cultura e mercado e entre cultura e criadores. De acordo com Flávia Furtado,

*em todas as pesquisas e em muitos países, a cultura é vista como forte geradora de riqueza. No Brasil, não é diferente, mas precisamos nos organizar, mobilizar governos, pressionar para que as ações impulsionem o país e a economia da cultura. [Além disso,] é preciso acabar com o mito de que no Brasil não há profissionais qualificados. Há anos, nossos artistas e técnicos têm nível igual ou até melhor que profissionais estrangeiros. [...] Temos qualidade e expertise, o que falta é investimento. Precisamos de dinheiro injetado nos projetos certos, que não utilizem a cultura como moeda de troca política. É preciso deixar a cultura ser gerenciada por profissionais da área, respeitando seus campos de atuação dentro do mercado da arte (Revista CONCERTO de julho de 2018, p. 16).*

Para Brant (2009, p. 170), a produção cultural brasileira teve relevante aumento de investimentos privados no final da década de 1990 e primeira década do século XXI. De acordo com o autor o que se formou foi

uma modalidade de investimento privado oferecido por generosidade às artes, ciências e letras. Assim é conhecido o mecenato. O termo nos apresenta uma ideia de ação de indivíduos ou empresas interessados no apoio a determinadas formas de expressão que, por si, atenderiam ao interesse público.

Contudo, na prática o que ocorre é a submissão do trabalho artístico e cultural às vontades de seus investidores. Atualmente, o mecenato é a principal forma de financiamento e, por consequência, de sobrevivência das artes. Mas sua função deixa de ser o desenvolvimento e fortalecimento da liberdade e formação humana, para priorizar e servir a uma marca ou uma corporação.

Brant (2009) explica que para a classe dominante de uma sociedade, seja ela a nobreza ou a burguesia, historicamente, patrocinar artistas e intelectuais fortalece seus prestígios e sua inserção social, além de consolidar seu poder de classe que domina os menos favorecidos. E, assim, o mecenato construiu uma relação entre artista e investidor a qual se guia pelas conveniências políticas e econômicas empresariais, o que faz das atividades artísticas e culturais dependentes das necessidades e demandas dos seus financiadores.

A ação cultural permite o desenvolvimento do indivíduo como cidadão consciente do seu papel social. Para que o investimento em cultura seja válido, seria necessário ter como base a infraestrutura (equipamentos culturais, patrimônios histórico-culturais, formação do cidadão e tecnologias). Além disso, tal investimento não deveria ficar à mercê do mercado nem das mudanças de governo. Mas sim, incentivar o empreendedorismo, o diálogo com o mercado, além de estruturar a atividade artístico-cultural. A cultura deveria ser uma das prioridades do Estado em qualquer governo. O que causa espanto é o fato de que “*em geral nossos*

*governantes, em todas as esferas, teimam em não reconhecer que a cultura seja um item necessário para o aprimoramento do cidadão, devendo caminhar paralelamente às outras conquistas para uma vida plena e digna” (LUIZ GONZAGA FERNANDES, Revista CONCERTO de maio de 2019, p.04).*

Portanto, nesse sentido, Brant (2009, p. 92) percebe que a cultura nos moldes políticos atuais, possui algumas funções deslocadas do paradigma original e necessita superar algumas delas. Em sua proposta ele evidencia: a arte como algo que sustenta a sociedade; cultura como modos de vida; cultura como herança e conhecimento; cultura como dinâmica de sociabilidade; cultura como capital social; e cultura como elemento indispensável na formação do cidadão. Dessa forma, seria possível superar os parâmetros atuais: de que a arte é algo que a sociedade deve sustentar; de cultura como um produto; de cultura como domínio e propriedade; de cultura como tradição, como promoção ou como assistência social. Somente assim a parceria público e privado poderia configurar ações e relações mais efetivas, minimizando as fragilidades das políticas culturais e promovendo um verdadeiro desenvolvimento cultural da sociedade. É preciso considerar que cultura, e principalmente a música de concerto, é um

*mundinho frágil e precário na luta pela sobrevivência. É brinquedo caro, não proporciona lucro nem voto, mas deve e precisa ser mantida pelo Estado. [Além disso,] precisamos, todos, urgentemente recuperar a vontade e o poder de imaginar o futuro. E lutar por ele de maneira organizada, como classe unida, não mais individualmente. Só assim se obtém a legitimação social que impede qualquer tentativa de destruição de instituições musicais no país (JOÃO MARCOS COELHO, Revista CONCERTO de maio de 2019, p. 18).*

Por fim, de acordo com Brant (2009, p. 94), atuar em cultura com responsabilidade significa: preservar e promover a diversidade cultural; respeitar e celebrar as capacidades culturais locais; garantir autoestima e capacidade de expressão dos cidadãos; permitir o protagonismo dos indivíduos envolvidos nos processos culturais; e promover o diálogo entre agentes, produtores culturais e artistas. Mas a realidade é que, nos tempos atuais,

*A grande angústia tem a ver com perceber que, à medida em que o tempo passa, continuamos precisando explicar aos poderes de plantão do que se trata o que fazemos, a importância da ópera, de um teatro, de ter pessoas conhecedoras da área à frente das instituições. É um eterno e cansativo recomeço (LUIZ FERNANDO MALHEIRO, Revista CONCERTO de abril de 2019, p.19).*

Enfim, as ações culturais deveriam não apenas agenciar marcas e destacar empresas, governos ou partidos de esquerda ou de direita, mas priorizar a valorização, o encaminhamento de

recursos e a promoção das ações de artistas, além de garantir o acesso da população ao que esses produzem.

## **CAPÍTULO IV – ANÁLISE DOS DADOS DO SETOR DA CULTURA NO BRASIL (1992 A 2021)**

Este capítulo apresenta informações, dados estatísticos e indicadores culturais elaborados e publicados pelo governo federal, além de tabelas, gráficos e análises produzidos pela pesquisadora tomando como base fontes do governo e também a Revista CONCERTO.

Ao longo dos estudos, foram consultados:

- O Cadastro Central de Empresas – CEMPRE, com dados de 2006 a 2019, obtidos pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), baseados na Classificação Nacional de Atividades Econômicas (CNAE) 2.0 na seção “R. Artes, cultura, esporte e recreação”, divisão “90. Atividades artísticas, criativas e de espetáculo”, sob o grupo “90.0” de mesmo nome (tabelas 01, 02 e 03);
- O Sistema de Informações e Indicadores Culturais (SIIC) cujas publicações trazem indicadores de 2003 a 2020, por meio de quatro revistas e um informativo. A primeira revista, em 2006, com dados até 2003. A segunda, em 2007, referente aos anos de 2003 a 2007. A terceira, em 2013, com indicadores culturais de 2007 a 2012. A quarta revista, publicada em 2019, com informações de 2007 a 2018. E, por fim, o informativo de 2021, com dados de 2009 a 2020 (tabela 04 e figuras de 12 a 25);
- Os livros Cultura em Números – Anuário de Estatísticas Culturais, publicados um em 2009 e outro em 2010, ambos com dados e informações culturais referentes aos anos de 1996 a 2006 (tabelas de 05 a 14 e figuras de 26 a 46);
- O Boletim mensal sobre os subsídios da União, publicado em março de 2020, referente à Lei de Incentivo à Cultura, cujos dados demonstrados referem-se aos anos de 2006 a 2019 (tabela 15 e figuras de 47 a 56);
- Informações retiradas das Plataformas da Secretaria Especial de Cultura (Secult) e antigo Ministério da Cultura (MinC), principalmente no Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura (Comparar/Salicnet), dos anos de 1992 a 2022 (tabelas de 16 a 23 e figuras de 57 a 68);
- E, por fim, um texto conclusivo sobre os depoimentos da Revista CONCERTO – Guia Mensal de Música Clássica (de outubro de 2005 a julho de 2022), utilizados e citados durante a construção do texto deste trabalho corroborando para os dados levantados nas demais fontes.

O intuito de utilizar tais fontes de dados é conseguir obter o máximo de informações sobre o segmento da música erudita nos investimentos públicos do setor da cultura. Como a maioria das referências do governo federal sobre indicativos culturais não possuem continuidade, a pesquisa procurou abordar um elevado número de publicações para conseguir abarcar o período desde a promulgação da Lei Rouanet, quando iniciaram os primeiros projetos culturais executados por meio do mecenato (1992) até o governo do presidente Jair Bolsonaro (2019-2022). É necessário expor a dificuldade para o alcance dos dados aqui expostos. Com o fim do MinC a partir de 2019 e sua transformação em secretaria especial – Secult, muitos sites do MinC cujos dados sobre o setor cultural eram informados, foram esvaziados ou deixaram de ser alimentados, por isso estão desatualizados ou não existem mais. Ao iniciar este estudo em março de 2019, nos primeiros meses do governo Bolsonaro, alguns desses sites ainda estavam disponíveis e foram consultados pela pesquisadora. Seriam utilizados como fonte de dados para a pesquisa. Todavia, em fevereiro 2020, período em que as informações seriam compiladas e iniciaria sua análise, muitas páginas não foram encontradas, apareciam mensagens de erro ou eram direcionadas para páginas criadas pelo governo Bolsonaro. A única plataforma existente desde o início dos investimentos por meio da Lei Rouanet, com dados desde 1992 sobre investidores, proponentes, valores solicitados, captados e outros, é o Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura (Comparar/Salicnet).

Enfim, para conseguir dados de governos anteriores, foram consultadas publicações feitas por eles durante cada governo, como as Revistas de Estudo & Pesquisa do SIIC, os livros anuários do Cultura em Números, boletins e informativos dos quais poderiam ser retirados dados relevantes para este estudo. E, por fim, foram utilizadas publicações da Revista CONCERTO por ela ser o único guia mensal de concertos, recitais, festivais e concursos de música do país. Apesar da concentração dos eventos divulgados serem na Região Sudeste, é possível perceber a evolução das publicidades feitas de projetos executados por meio da Lei Rouanet. Assim, ao longo dos textos dos capítulos anteriores, a pesquisadora cita trechos de entrevistas com importantes músicos, com falas sobre o mundo do trabalho dos músicos eruditos ou sobre às leis de incentivo fiscal brasileiras. E no encerramento deste capítulo, traz um texto conclusivo sobre os dados das Revistas que foram exploradas e analisadas durante a coleta de dados, relacionadas ao objeto de estudos da tese e com informações relevantes sobre as políticas públicas no Brasil, principalmente as conexas às leis de incentivos fiscais.

## 4.1. Dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) sobre o setor cultural

### 4.1.1. Cadastro Central de Empresas (CEMPRE) de 2006 a 2019

De acordo com o SIDRA<sup>46</sup> (Sistema IBGE de Recuperação Automática), até o ano de 2006, havia uma classificação de empresas chamada de versão 1.0 da CNAE (Classificação Nacional de Atividades Econômicas) utilizada pelo governo. A partir de 2007, passou a vigorar a versão 2.0, mais próxima da classificação internacional.

Na classificação da CNAE 1.0, as atividades artísticas e, portanto, a música, encontram-se na seção “O. Outros serviços coletivos, sociais e pessoais”, sob a divisão “92. Atividades recreativas, culturais e desportivas”, no grupo “92.3. Outras atividades artísticas e de espetáculo” e na classe “92.31-2 Atividades de teatro, música e outras atividades artísticas e literárias”. Segundo nota explicativa do IBGE na CONCLA<sup>47</sup> (Comissão Nacional de Classificação), a referida classe englobava as atividades artísticas independentes no campo das artes em geral (artes dramáticas, música, pintura e similares).

Já na CNAE 2.0, válido após 2006 até hoje, a música encontra-se na seção “R. Artes, cultura, esporte e recreação”, dentro da divisão “90. Atividades artísticas, criativas e de espetáculo”, sob o grupo 90.0 de mesmo nome. É importante ressaltar que essas seções, seja na CNAE 1.0 ou 2.0, não englobam atividades como ensino, gestão de espaços, edições, associações etc. Elas se referem ao fazer artístico, ou seja, atividades para satisfazer os interesses culturais ligados à produção e promoção de espetáculos. Essa delimitação foi escolhida de acordo com o sujeito de pesquisa aqui abordado: o músico erudito cujo trabalho é espetáculo financiado por projetos em que os recursos veem de lei de incentivo à cultura.

Os dados relativos ao CEMPRE dos anos de 2007 a 2019 estão disponíveis no SIDRA. No mesmo sistema foram encontradas tabelas de dados de 1996 a 2006, contudo com algumas tabelas em branco devido à classificação utilizada anteriormente. Por isso, como não há maneira de ver a evolução de determinados dados de 1996 a 2006 pela versão atual da CNAE, os quadros construídos pela pesquisadora tomam como referência apenas os dados de 2006 em diante. É importante relatar que o primeiro acesso aos dados foi realizado em fevereiro de 2020. Ao acessar o SIDRA em janeiro de 2022, com o intuito de acrescentar os dados referentes aos anos de 2020 e 2021, para que assim pudessem ser analisados, os mesmos não foram encontrados. Portanto, a apresentação e análise dos dados se limitaram ao período de 2006 a 2019.

---

<sup>46</sup> <https://sidra.ibge.gov.br/pesquisa/cempre/tabelas/brasil/2019> [Acessado em 20 de fevereiro de 2020]

<sup>47</sup> <https://concla.ibge.gov.br> [Acessado em 20 de fevereiro de 2020]



De acordo com o SIDRA (BRASIL, 2019, *on-line*), o CEMPRE

é formado por empresas e outras organizações e suas respectivas unidades locais formalmente constituídas, registradas no CNPJ – Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica. Sua atualização ocorre anualmente, a partir das pesquisas econômicas anuais do IBGE, nas áreas de Indústria, Comércio, Construção e Serviços, e de registros administrativos como a Relação Anual de Informações Sociais – RAIS.

Nesse cadastro foi possível encontrar o número de empresas e organizações, os salários e remunerações das pessoas ocupadas e assalariadas no setor da cultura.

A partir dos dados encontrados, o objetivo é apresentá-los e analisa-los, trazendo para esta pesquisa uma referência do número de empresas e de pessoas, dentro do panorama nacional, as quais trabalham no setor cultural com atividades artísticas, criativas e de espetáculos. Assim será possível compreender a evolução dos números do setor em relação ao total nacional, sua proporção, além dos crescimentos ou retrocessos do mesmo.

**Tabela 01** - Total de pessoal ocupado no Brasil e no setor de atividades artísticas, criativas e de espetáculos – Confeccionada com base na tabela 992<sup>48</sup> do SIDRA (BRASIL, 2019)

<b>ANO</b>	<b>TOTAL</b>	<b>SETOR</b>	<b>PORCENTAGEM</b>
<b>2006</b>	39.622.751	30.770	0,08%
<b>2007</b>	42.641.175	35.143	0,08%
<b>2008</b>	44.574.884	35.161	0,08%
<b>2009</b>	46.682.448	39.731	0,09%
<b>2010</b>	49.733.384	43.264	0,09%
<b>2011</b>	52.173.093	44.269	0,08%
<b>2012</b>	53.384.262	48.326	0,09%
<b>2013</b>	55.166.521	46.160	0,08%
<b>2014</b>	55.263.992	43.180	0,08%
<b>2015</b>	53.541.695	42.868	0,08%
<b>2016</b>	51.411.199	44.613	0,09%
<b>2017</b>	51.939.251	42.890	0,08%
<b>2018</b>	52.217.587	41.707	0,08%
<b>2019</b>	53.220.285	39.117	0,07%

<sup>48</sup> TABELA 992 – Empresas e outras organizações, pessoal ocupado total, pessoal ocupado assalariado, pessoal assalariado médio, salários e outras remunerações e salário médio mensal, por seção divisão e grupo da classificação de atividades, faixa de pessoal ocupado total e natureza jurídica (de 2006 a 2019).

**Tabela 02** - Total de pessoal assalariado no Brasil e no setor de atividades artísticas, criativas e de espetáculos – Confeccionada com base na tabela 992 do SIDRA (BRASIL, 2019)

<b>ANO</b>	<b>TOTAL</b>	<b>SETOR</b>	<b>PORCENTAGEM</b>
<b>2006</b>	34.098.440	13.268	0,04%
<b>2007</b>	36.658.326	16.156	0,04%
<b>2008</b>	38.407.783	15.065	0,04%
<b>2009</b>	40.212.057	18.708	0,05%
<b>2010</b>	43.000.578	20.453	0,05%
<b>2011</b>	45.184.019	20.030	0,04%
<b>2012</b>	46.242.713	22.582	0,05%
<b>2013</b>	47.890.419	20.091	0,04%
<b>2014</b>	48.271.711	19.424	0,04%
<b>2015</b>	46.557.150	19.037	0,04%
<b>2016</b>	44.519.619	21.452	0,05%
<b>2017</b>	45.070.312	20.138	0,04%
<b>2018</b>	45.456.277	20.055	0,04%
<b>2019</b>	46.214.846	17.828	0,04%

Na tabela 01 é possível perceber o crescimento do número total de brasileiros ocupados no Brasil com ou sem vínculos empregatícios formais de acordo com a legislação trabalhista vigente, evoluindo de um total de 39,6 para 53,0 milhões de pessoas. O setor cultural acompanha esse crescimento evoluindo de 30.770 para 39.117 pessoas ocupadas. Contudo, ao analisar a porcentagem de pessoas do setor em comparação ao total de brasileiros ocupados, houve uma pequena queda na representatividade de 2006 para 2019, ou seja, há menos brasileiros ocupados nas atividades culturais em 2019 do que havia em 2006, ao observar o total de brasileiros ocupados em todos os setores econômicos.

Por meio dos dados da tabela 02 pode-se concluir que há pouquíssimos trabalhadores artistas usufruindo de empregos formais em empresas constituídas no Brasil. Existe uma quantidade muito maior de cidadãos envolvidos no setor, contudo, há uma pequena quantidade (39.117 trabalhadores) registrados pela pesquisa do CEMPRE. Se confrontarmos com outras fontes, de acordo com o site de notícias R7 (2021), utilizando dados divulgados pelo IBGE, em 2019 mais de 5,46 milhões de pessoas trabalhavam em atividades culturais, no entanto, a maior parte deles não possuía carteira assinada e trabalhava por conta própria, na informalidade e sem garantias proporcionadas pelas leis trabalhistas. Dentre esses trabalhadores, estão aqueles músicos cuja fonte de renda são os projetos vinculados às leis de incentivo, com vínculo trabalhista temporário, sem registro em carteira de trabalho e sem garantias de continuidade desses projetos.

**Tabela 03** - Número de empresas total no Brasil e no setor de atividades artísticas, criativas e de espetáculos – Confeccionada com base nas tabelas 993<sup>49</sup>, 994<sup>50</sup>, 995<sup>51</sup> e 6449<sup>52</sup> do SIDRA (BRASIL, 2019)

<b>ANO</b>	<b>TOTAL</b>	<b>SETOR</b>	<b>PORCENTAGEM</b>
<b>2006</b>	4.305.578	11.186	0,26%
<b>2007</b>	4.420.345	11.721	0,27%
<b>2008</b>	4.607.261	12.949	0,28%
<b>2009</b>	4.486.639	13.698	0,28%
<b>2010</b>	5.128.568	14.950	0,29%
<b>2011</b>	5.129.205	15.436	0,30%
<b>2012</b>	5.195.250	16.046	0,30%
<b>2013</b>	5.392.234	17.052	0,31%
<b>2014</b>	5.103.357	15.541	0,30%
<b>2015</b>	5.114.983	15.689	0,31%
<b>2016</b>	5.050.615	15.110	0,30%
<b>2017</b>	5.029.109	14.774	0,29%
<b>2018</b>	4.937.861	14.301	0,29%
<b>2019</b>	5.239.249	14.469	0,28%

Com relação às empresas do setor cultural (tabela 03), apesar de haver pequeno crescimento de 2010 a 2015, os números do setor seguem em queda. Isso demonstra retração e perda de representatividade, pois muitas empresas deixaram de participar do setor conseqüentemente há diminuição de trabalhadores ocupados na área, ou ao menos, seu crescimento fica inferior aos demais setores, perdendo participação de maneira geral.

#### **4.1.2. Sistema de Informações e Indicadores Culturais (SIIC) de 2003 a 2020**

O Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) é o produtor de estatísticas oficiais do governo brasileiro. Ele possui uma base consistente e contínua de dados sobre o setor cultural. Contudo, para um estudo descritivo e uma análise especial sobre as atividades culturais, o qual possa somar informações demográficas e socioeconômicas, durante o governo de Lula criou-se o sistema denominado SIIC – Sistema de Informações e Indicadores Culturais (IBGE, 2006, p. 11).

<sup>49</sup> TABELA 993 –Empresas e outras organizações, por seção da classificação de atividades, faixas de pessoal ocupado total e ano de fundação (de 2006 a 2019).

<sup>50</sup> TABELA 994 – Empresa, pessoal ocupado total e indicadores de concentração econômica em relação à variável pessoal ocupado total das maiores empresas, por seção, divisão e grupo de classificação de atividades (de 2006 a 2019).

<sup>51</sup> TABELA 995 – Empresa, pessoal ocupado total e indicadores de diversificação espacial e de atividades no total de empresas e nas empresas com mais de uma unidade local, por seção, divisão e grupo da classificação de atividades e tipo de empresa (de 2006 a 2019).

<sup>52</sup> TABELA 6449 – Empresas e outras organizações, pessoal ocupado total, pessoal ocupado assalariado, salários e outras remunerações, por seção, divisão, grupo e classe de classificação de atividades (de 2006 a 2019).

O SIIC utiliza dados retirados do CEMPRE (explorados no item anterior deste capítulo), das pesquisas estruturais econômicas, das pesquisas de orçamentos familiares, das estatísticas econômicas das Administrações Públicas e da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio (PNAD). Os principais aspectos abordados por meio desse sistema são (IBGE, 2006, p. 12):

- Oferta e demanda de bens e serviços culturais;
- Gastos das famílias e gastos públicos com cultura;
- Perfil econômico da mão-de-obra ocupada por atividades culturais.

Utilizando-se da concepção de cultura como uma atividade econômica geradora de bens e serviços e do conceito de atividades culturais da UNESCO (2004) – criação, produção e comercialização de conteúdos que são intangíveis e culturais - o governo de Luiz Inácio Lula da Silva, lança a primeira revista de Estudo & Pesquisa do SIIC em 2003, com o objetivo de organizar e sistematizar as informações relacionadas ao setor cultural (ibid., p.13).

As publicações referentes ao SIIC podem ser encontradas no site do IBGE<sup>53</sup> e na Biblioteca do IBGE<sup>54</sup>. Foram publicados quatro revistas e um informativo:

- Em 2006 – Revista publicada durante o governo Lula, com indicadores culturais até 2003;
- Em 2007 – Revista também publicada pelo governo Lula, com indicadores culturais de 2003 a 2007;
- Em 2013 – Revista publicada no governo de Dilma Rousseff, com indicadores culturais de 2007 a 2012;
- Em 2019 – Revista publicada no governo de Jair Bolsonaro, com indicadores culturais de 2007 a 2018;
- E, em 2021 – um folheto informativo, ainda no governo Bolsonaro, com indicadores culturais de 2009 a 2020.

De acordo com o IBGE (2006), o Brasil é um país rico em diversidade cultural, contudo, faltava uma sistematização e análise oficial das informações sobre o setor, além da falta de compreensão da relação cultura e economia. Assim, justifica-se a criação do SIIC, cujas informações podem possibilitar a construção de políticas e estratégias de investimento em cultura. As publicações do SIIC, pelo IBGE, demonstram o quanto as atividades dessa área geram valor, emprego, renda e outras variáveis econômicas. Todavia, o próprio instituto

---

<sup>53</sup> <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/multidominio/cultura-recreacao-e-esporte/9388-indicadores-culturais.html?=&t=resultados>

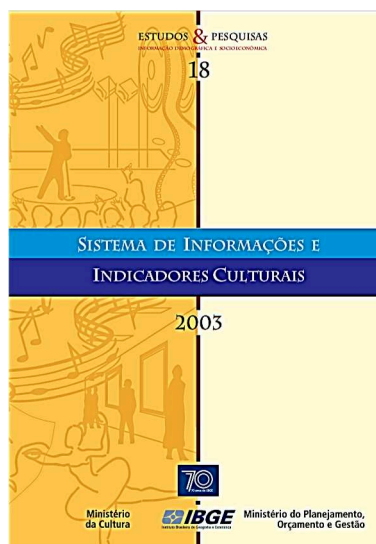
<sup>54</sup> <https://biblioteca.ibge.gov.br/>

reconhece a insuficiência de dados estatísticos sobre o setor cultural brasileiro, além disso, a dificuldade em desagregar as atividades do setor de outras não relacionadas (ibid., p. 14-15).

Para a pesquisa aqui apresentada, observando o sujeito principal, o músico erudito cuja fonte de renda são os projetos de incentivo à cultura, o recorte do dados das revistas do SIIC priorizaram os seguintes indicadores culturais: empresas e outras organizações registradas no setor; a população ocupada e assalariada com atividades culturais; o nível de instrução dos trabalhadores da cultura; o tipo de ocupação (formal ou informal; principal ou secundária); e os gastos da administração pública no setor, apresentando dados das três esferas do poder (União, estados e municípios). Além dos principais números evidenciados pelo SIIC sobre esses indicadores, também se apresenta, quando possível, gráficos, mapas e ilustrações importantes para a compreensão do estado da cultura do Brasil.

#### 4.1.2.1. SIIC 2003: Revista Estudos & Pesquisas número 18 – Informações Demográficas e Socioeconômicas – Sistema de Informações e Indicadores Culturais publicada em 2006

**Figura 12** – Capa da Revista Estudos & Pesquisas número 18 – Informações Demográficas e Socioeconômicas – Sistema de Informações e Indicadores Culturais, publicada em 2006



Na publicação do SIIC de 2003 (figura 12), são consideradas atividades econômicas culturais, aquelas realizadas por empresas relacionadas ao setor (IBGE, 2006, p. 17). De acordo com o CNAE 1.0 (Classificação Nacional de Atividades Econômicas), utilizado para organização dos indicadores culturais desse ano, eram elas: turismo, esporte, meio ambiente, religião, edição de livros, rádio, televisão, teatro, música, biblioteca, arquivos, museus e

patrimônio histórico. Considerando tal conceito, o SIIC admite 3 segmentos econômicos para o setor cultural: indústria, comércio e serviços.

Assim, em 2003, a produção cultural brasileira tinha como números bases: 269.074 empresas, 1.431.449 pessoas ocupadas e 1.007.158 de trabalhadores assalariados. De acordo com o IBGE (2006, p. 42), no universo das empresas formais brasileiras, isso representa: 5,2% de empresas, 4,0% do pessoal e 3,5% do pessoal assalariado. A maior participação do setor é destinada ao segmento de serviços, com 59% das empresas de atividades culturais e 62% do pessoal ocupado e assalariado. Já no segmento do comércio são apenas 26,5% das empresas e emprega menos: são 14,7% do pessoal ocupado e 11,3% dos assalariados. E no segmento da indústria o número de empresas é ainda menor: 14,7%. E são 22,8% dos ocupados, além de 26,2% dos assalariados.

É importante ressaltar um dado relevante que o SIIC revela nessa edição: o número de sócios e proprietários das empresas do setor cultural. Esse número é muito maior do que o número de assalariados. Em serviços são 29,6% de assalariados e 70,4% de sócios/proprietários. No comércio são 45,9% assalariados 54,1% de sócios/proprietários. E na indústria, a diferença é ainda maior: 19,3% de assalariados contra 80,7% de sócios/proprietários.

Aqui pode-se realizar algumas análises importantes sobre os dados coletados. Primeiro sobre a representatividade do setor cultural no número geral de empresas e pessoal ocupado. As empresas do setor cultural cadastradas regularmente no CNPJ, representam uma porcentagem pequena do total de empresas brasileiras, assim como o número de pessoal ocupado e assalariado. Contudo, os números indicados podem estar aquém da realidade, pois o setor é marcado pela informalidade, contratos precários e temporários, projetos descontínuos e outras situações que fogem à formalidade. O setor cultural pode ser muito maior do que os números apresentados.

Segundo, sobre o segmento de serviços representar quase 60% de todo o setor. Esse segmento é considerado de forma heterogênea pelo IBGE (2006, p. 42). Nele encontra-se a publicidade, a fotografia, as atividades cinematográficas, rádio e televisão, concertos, espetáculos, teatro e toda atividade ligada ao lazer e diversão. Seria de grande importância para o setor que os dados fossem indicados de maneira mais específica, evidenciando informações das subáreas: artes plásticas, música, dança, artes cênicas, entretenimento, cinema, televisão, rádio. As políticas públicas poderiam ser aplicadas de maneira mais eficiente, alocando recursos para as áreas com demanda, mas com pouco investimento.

Terceiro, as características do emprego no setor cultural, ao observar os índices de pessoal ocupado, em todos os segmentos os maiores números são de sócios e proprietários das

empresas, uma pequena parcela é de assalariados. Assim há o indicativo de ser um setor no qual predomina o empreendedorismo, muitas vezes tido como uma forma de trabalho positiva em que as pessoas são criativas, livres e independentes, mas é preciso reafirmar as condições instáveis, descontínuas, sem garantias e muitas vezes desgastantes, sem horário fixo e limitado de trabalho, sem renda certa, sem depósito de Fundo de Garantia do Tempo de Serviço (FGTS), além do risco de não ter trabalho e, portanto, não ter fonte de renda por determinado período.

Nesse livro do SIIC há a descrição dos gastos públicos no setor da cultura, evidenciando o investimento de cada esfera (federal, estadual ou municipal). Em 2003 foram R\$ 2,3 bilhões, desse montante, apenas 13% vieram da esfera federal, enquanto 32% foram investimentos estaduais e 55% municipais. No total de gastos públicos, a proporção de investimento em cultura, demonstra o quanto tem-se alocado pouco para o setor: 0,2% dos gastos federais; 0,4% estaduais; e 1% municipais. Portanto, os municípios, geralmente, são os que mais investem em cultura, apesar de ainda serem ínfimos os recursos.

Por último, é relevante demonstrar os índices sobre formação e escolaridade. O setor cultural, entre 2003 e 2004, segundo o IBGE (2006, p. 93), revelou o alto grau de formação para o mercado de trabalho no setor cultural. Quase 50% dos trabalhadores da cultura possuem em média 11 anos a mais de estudos do que os trabalhadores dos demais setores. A cultura acaba exigindo maior qualificação e instrução. Há trabalhadores mais capacitados, porém, com poucas garantias de emprego e, quando há o emprego, muitas vezes não há estabilidade, formalidade nem projeção de melhora salarial.

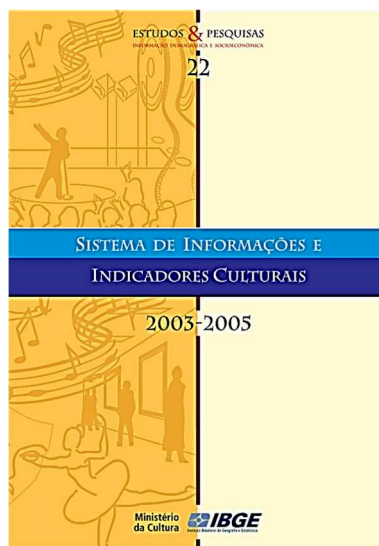
Enfim, diante dos indicadores apresentados pelo SIIC de 2006, é importante destacar a relevância e a representatividade do setor cultural para a economia brasileira e na geração de postos de trabalho. Apesar de grande parte do pessoal ocupado trabalhar na informalidade, por conta própria (ibid., p. 93), numa proporção maior do que os demais setores, os empregados com carteira assinada representam um número expressivo para o setor (32,9% em 2004) e uma parcela considerável no segmento de serviços em geral (9% do pessoal ocupado).

#### **4.1.2.2. SIIC 2003-2005: Revista Estudos & Pesquisas número 22 – Informações Demográficas e Socioeconômicas – Sistema de Informações e Indicadores Culturais publicada em 2007**

O SIIC 2003-2005 (IBGE, 2007) traz indicadores culturais dos anos de 2003, 2004 e 2005 (figura 13). Ela apresenta os

principais aspectos da oferta e da demanda de bens e serviços culturais, a posse de bens duráveis relacionados à cultura pelas famílias brasileiras e, os gastos públicos com cultura, e o perfil socioeconômico da mão-de-obra ocupada em atividades culturais (IBGE, 2007, p. 10).

**Figura 13** – Capa Revista Estudos & Pesquisas número 22 – Informações Demográficas e Socioeconômicas – Sistema de Informações e Indicadores Culturais, publicada em 2007



De acordo com a revista, nas últimas décadas do século XX, a cultura deixa de ser entendida como Belas Artes e como bem de luxo, para ser um direito de todo cidadão. Cultura é um mecanismo de “expansão da criatividade, da imaginação e da capacidade de transformar a realidade” (ibid., p. 13). Além disso, cultura é uma atividade econômica, um fator e indicador de desenvolvimento. Nessa edição, o SIIC exclui das atividades culturais o turismo, o esporte, o meio-ambiente e a religião, considerando agora apenas edições de livros, rádio, televisão, teatro, música, biblioteca, arquivos, museus e patrimônio histórico (ibid., p. 18).

Observando os indicadores publicados, é possível perceber que as taxas de participação do setor cultural não sofreram modificações significativas no número de pessoas ocupadas e assalariadas. As pessoas ocupadas com atividades culturais que em 2003 eram 1,4 milhão, em 2005 passaram a ser 1,6 milhão, concretizando um crescimento de 14,2%. Já as pessoas assalariadas passaram de 1 milhão para 1,2 milhão, efetivando um crescimento de 15,1% de 2003 para 2005. E com relação às empresas, houve um crescimento de 19,4% no número total, crescendo de 269.074 empresas em 2003 (IBGE, 2006), para 321 mil em 2005 (IBGE, 2007).

Na composição dos segmentos (serviço, indústria e comércio), as empresas prestadoras de serviços ainda predominam o setor com 60,3% das atividades culturais e ocupa 17,5% do total de serviços gerais. O comércio preenche 25,2% e a indústria 14,4% do setor de atividades



culturais. Contudo, a indústria em 2005, possui destaque com maior participação de número de pessoas ocupadas e com salário (IBGE, 2007, p. 44). Todavia, a indústria, assim como o comércio, perdeu representatividade, mesmo com o aumento geral de empresas do setor. Portanto, a indústria e comércio diminuíram suas participações, enquanto o segmento de serviços aumentou (ibid., p.46).

Sobre os gastos da Administração pública, houve um aumento de investimentos no setor cultural, de 2,4 milhões em 2003 para 3,1 bilhões em 2005. De acordo com o SIIC (ibid., p. 66), na esfera federal eram 14,4% dos gastos em 2003, crescendo para 16,7% em 2005. Na esfera estadual subiu de 31,7% em 2003 para 36% em 2005. E, na esfera municipal decresceu de 54% em 2003 para 47,2% em 2005. Assim, essa redução na participação dos municípios contraria a tendência historicamente observada, apontando agora para uma crescente participação de estados e da União. Entretanto, a esfera federal continua alocando menos recursos para a cultura do que estados e municípios (IBGE, 2007, p. 69).

De acordo com a PNAD de 2006, o Brasil possuía no período analisado, 89,3 milhões de trabalhadores. Desse total, 4,2 milhões estavam ligados à cultura, demonstrando um crescimento na taxa de pessoal ocupado de 4,5% em 2004, para 4,8% em 2006. No montante geral, em 2006, a população ocupada cresceu 2,4%, enquanto na cultura cresceu 5,4%, mais do que dobrando então o número de trabalhadores do setor (ibid., p. 80).

Assim como na revista anterior (IBGE, 2006), nessa edição o SIIC demonstra que no setor cultural o nível de escolaridade é mais alto do que nos outros setores. Se no mercado geral 37,6% dos ocupados possuem o ensino médio, no setor cultural são 55% dos trabalhadores. Em alguns grandes centros, como na Região Sudeste, essa representatividade chega a 32% (IBGE, 2007, p. 86). Além disso, segundo o SIIC, em 2005 houve, de maneira geral, um movimento de expansão do número de pessoas escolarizadas. Mas no setor cultural essa expansão foi mais expressiva do que nos outros setores (ibid., p. 88).

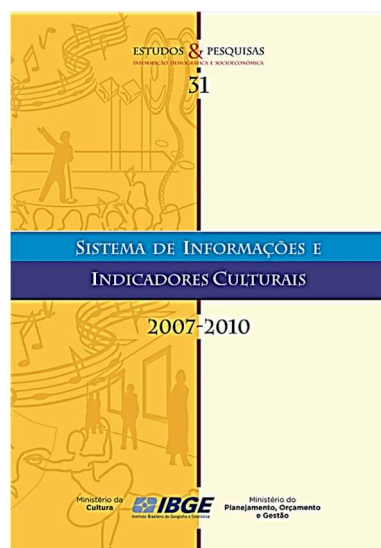
Um número o qual merece mais atenção, é o que representa a parcela de trabalhadores por conta própria apresentado nessa revista. Nos setores gerais, 1/5 da população ocupada em 2005 trabalha por conta própria, enquanto na cultura são 1/3 dos trabalhadores. Apenas 1/3 dos ocupados na cultura possuem carteira de trabalho assinada e 1/3 dos trabalhadores da cultura trabalham sem carteira de trabalho devidamente assinada, sem garantias trabalhistas e por conta própria (ibid., p. 88). Enfim, de acordo com os indicadores, há um grande número de trabalhadores gerais na informalidade e precariedade no mundo do trabalho. Todavia, há um número ainda maior no setor cultural. Há baixa participação de pessoas que trabalham em

atividades culturais contribuindo para a previdência social e tendo acesso a benefícios como fundo de garantia (FGTS).

#### **4.1.2.3. SIIC 2007-2010: Revista Estudos & Pesquisas número 31 – Informações Demográficas e Socioeconômicas – Sistema de Informações e Indicadores Culturais publicada em 2013**

A revista referente ao SIIC 2007-2010 (figura 14), publicada em 2013 pelo IBGE no governo da presidenta Dilma Rousseff, traz dados de 2007 a 2010 sobre: oferta e demanda de bens e serviços culturais, gastos das famílias e gastos públicos com a cultura. Além disso, demonstra os dados de 2007 a 2012 sobre as características da população ocupada em atividades culturais.

**Figura 14** – Capa da Revista Estudos & Pesquisas número 31 – Informações Demográficas e Socioeconômicas – Sistema de Informações e Indicadores Culturais, publicada em 2013



Nessa edição, o governo evidencia o papel central da cultura como: produção simbólica que garante o direito à cidadania; fator e indicador do desenvolvimento econômico; agenda dos programas de desenvolvimento nacionais e internacionais (IBGE, 2013, p. 08).

No SIIC de 2007-2010 houve a substituição do CNAE 1.0 para o CNAE 2.0. O CNAE tem como principal objetivo “classificar as atividades econômicas para organizar as informações estatísticas sobre os fenômenos relacionados com a contribuição das unidades produtivas, de acordo com a atividade que desenvolvem, no processo econômico” (ibid., p. 16). O CNAE anterior inviabilizava a comparação de algumas atividades culturais e o novo

evidencia novas tecnologias e técnicas de produção, além de novas atividades. No CNAE 2.0 houve uma ampliação das atividades relacionadas à cultura em duas novas seções: “I – Informação e Comunicação”; e “R – Arte, cultura, esporte e recreação”. Demonstrando assim, o reflexo das atividades emergentes na área de tecnologias. Agora, portanto, as atividades econômicas culturais passam a ter 673 classes. No CNAE anterior, eram 581 classes. Portanto, a cultura passa a abranger atividades relacionadas a equipamentos e suporte de informática.

Nessa edição passam a ser utilizadas algumas referências metodológicas internacionais, como:

- *The 2009 Unesco Framework for Cultural Statistics (FCS)*<sup>55</sup>;
- *European Statistical System Network on Culture (ESS net-Culture do Eurostat)*<sup>56</sup>;
- *Cuentas satélites de cultura: manual metodológico para su implementación en Latinoamérica*<sup>57</sup> (ibid., p. 12).

Assim, houve uma atualização do conceito de cultura, de acordo com FCS (apud IBGE, 2013, p. 13):

um conjunto dos traços distintivos, espirituais, materiais e afetivos que caracterizam uma sociedade ou grupo social. Engloba, além disso, as artes e as letras, os modos de vida, os direitos fundamentais do ser humano, os sistemas de valores, crenças e tradições.

Complementando, ainda referenciando o FCS, o SIIC traz o conceito de produção, de bens, de atividades e de práticas centrais para o setor:

- Patrimônio, artes performáticas, artes visuais, edição e impressão, audiovisual e mídia interativa, design e serviços criativos;
- Educação, patrimônio imaterial, preservação e arquivo, equipamento e material de suporte;
- Turismo e esporte (FCS apud IBGE, 2013, p. 13).

E o SIIC toma como referência a Conta-Satélite de Cultura para delimitar os setores e subsetores que constituem o campo da cultura, permitindo uma melhor análise sobre o perfil e a evolução de um setor em comparação ao total da economia.

Após o esclarecimento das mudanças metodológicas para construção dos índices culturais, é importante analisar os indicadores registrados nessa revista de estudos e pesquisas

<sup>55</sup> [http://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/unesco-framework-for-cultural-statistics-2009-en\\_0.pdf](http://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/unesco-framework-for-cultural-statistics-2009-en_0.pdf)

<sup>56</sup> [https://ec.europa.eu/assets/eac/culture/library/reports/ess-net-report\\_en.pdf](https://ec.europa.eu/assets/eac/culture/library/reports/ess-net-report_en.pdf)

<sup>57</sup> [https://convenioandresbello.org/cab/wp-content/uploads/2019/05/Cuentas\\_Satelites\\_Cultura\\_Latinoamerica.pdf](https://convenioandresbello.org/cab/wp-content/uploads/2019/05/Cuentas_Satelites_Cultura_Latinoamerica.pdf)

do SIIC. De acordo com o IBGE (2013, p. 35), em 2010 eram 400 mil empresas e organizações no setor cultural, evidenciando um percentual de 7,8% do total de empresas brasileiras. O total de pessoas ocupadas com atividades culturais é de 2,1 milhões. Nesse total, houve um crescimento do setor em 13,2% comparando os números de 2007, e agora, também houve um crescimento de sócios e proprietários de empresas culturais, numa taxa de 4,3%, além de crescimento no número de trabalhadores assalariados numa taxa de 19% (ibid., p. 35-36).

Em relação aos segmentos, o SIIC demonstra um aumento na área de serviços e uma diminuição na indústria e no comércio. Em 2010, as empresas prestadoras de serviços representavam 50% das empresas do setor e 70% dos assalariados em atividades culturais. Já no comércio as empresas concebiam 39,7% do total e 13,9% dos assalariados. Enquanto na indústria as empresas bancavam 10,3% do total no setor e 16,1% dos assalariados (ibid., p. 42-43).

Sobre os gastos da administração pública, o SIIC esclarece que as funções principais do governo são: “administração, operação e suporte dos órgãos encarregados pela difusão da cultura, preservação do patrimônio histórico e os de promoção cultural” (ibid., p. 68). Em 2007, os gastos públicos em cultura foram de 4,4 bilhões. Já em 2010, os gastos chegaram a 7,3 bilhões. Comparando as proporções em cada esfera:

- 18,7% em 2007, com crescimento para 20,5% em 2010 na representatividade da esfera federal no total de gastos com a cultura no país;
- Já na esfera estadual, passa de 32,3% em 2007 para 34,9% em 2010;
- E na esfera municipal, vai de 49% em 2007, para 44,5% em 2010.

Se observarmos os indicadores do SIIC desde sua primeira publicação em 2003, é importante afirmar que a alta representatividade dos municípios em gastos com a cultura, vem caindo (55% em 2003 – 44,5% em 2010). Em caminho oposto, a representatividade da esfera federal vem crescendo substancialmente (13% em 2003 – 20,5% em 2010). Enquanto a proporção da esfera estadual pouco foi alterada (32% em 2003 – 34,9% em 2010).

No montante de gastos públicos dos 3 níveis, houve uma variação de 0,25% em 2007 para 0,31% em 2010 na expressão do setor cultural. Observando cada nível individualmente, tem-se:

- No governo federal, 0,2% em 2003 (IBGE, 2006), 0,07% em 2007 e 0,1% em 2010 (IBGE, 2013) representam os gastos com o setor cultural nos gastos públicos gerais;
- Nos governos estaduais, 0,4% em 2003 (IBGE, 2006), 0,42% em 2007 e 0,5% em 2010 (IBGE, 2013);

- E nos governos municipais, 1,0% em 2003 (IBGE, 2006), 1,02% em 2007 e 1,06% em 2010 (IBGE, 2013).

Dessa forma, a maior variação na proporção de gastos públicos no setor fica para União, apesar de ainda manter o baixo índice de investimento em cultura.

Em relação à população ocupada, segundo a PNAD, em 2007 eram 89,9 milhões de brasileiros ocupados, enquanto em 2012 já eram 94,7 milhões, podendo ser observado um crescimento de 5,3% da população geral ocupada. No setor da cultura os números reduzem 12,6%, de 4,2 milhões em 2007 para 3,7 milhões em 2012. Na representatividade do setor dentro da economia geral, as taxas caem de 4,6% em 2007 para 3,9% em 2012 (IBGE, 2013, p. 101). Há, portanto, uma redução significativa de trabalhadores ocupados com atividades culturais.

Essa edição do SIIC demonstra dados referentes à desocupação dos trabalhadores. Segundo o IBGE, de 2007 para 2012, houve uma redução do número de desocupados de 8,1% para 6,1%. Além disso, a partir dos indicadores, o IBGE afirma que houve uma maior formalização do mercado de trabalho (ibid., p. 103). A revista ainda demonstra a migração dos trabalhadores das atividades culturais para outras ocupações. E, por fim, de acordo com o SIIC (IBGE, 2013, p. 116), a estrutura da ocupação das atividades culturais permanece maior com trabalhadores que exercem seu ofício por conta própria. Todavia, houve uma elevação nos índices de contribuintes da previdência no setor, de 46,9% em 2007, para 55,8% em 2012.

#### **4.1.2.4. SIIC 2007-2018: Revista Estudos & Pesquisas número 42 – Informações Demográficas e Socioeconômicas – Sistema de Informações e Indicadores Culturais publicada em 2019**

Em 2019, no governo de Jair Bolsonaro, o IBGE atualiza o SIIC e publica a 4ª edição da Revista Estudos & Pesquisas (figura 15). Nessa publicação modificou-se a forma de extrair e apresentar alguns dados, como, por exemplo, os dados do CEMPRE com recortes regionais e por natureza jurídica. Além disso, traz dados sobre os incentivos fiscais promovidos pela administração pública (IBGE, 2019, p. 07).

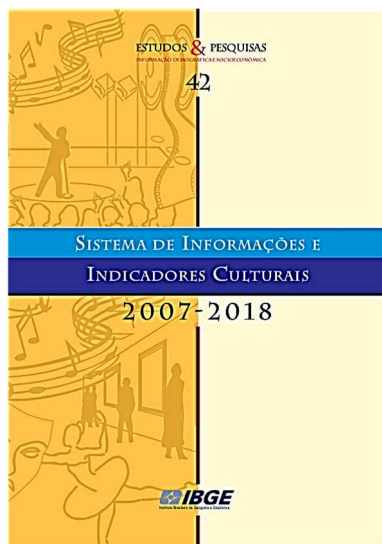
Assim como a edição anterior (2013), essa edição utiliza marcos referenciais de metodologias internacionais para construir estatísticas culturais das atividades relacionadas à produção, difusão e usos da cultura (ibid., p. 10). A principal referência utilizada é a UNESCO (*The 2009 UNESCO Framework for Cultural Statistics – FCS*) com a proposta de classificação

das atividades culturais em domínios culturais, de acordo com a figura 16. Esse Marco Referencial

representou o resultado de uma ampla consulta da Unesco aos acadêmicos, especialistas da cultura, aos representantes de ministérios de cultura e aos institutos nacionais de estatística de diversos países, e, também, aos organismos internacionais de estatística. Todos contribuíram com o aporte de conhecimentos, comentários e sugestões para o aprimoramento da produção de informação estatística para a cultura (FCS apud IBGE, 2019, p. 10).

Portanto, os domínios culturais representam cada conjunto de produção de bens, de atividades e de práticas relacionadas à cultura.

**Figura 15** – Capa da Revista Estudos & Pesquisas número 42 – Informações Demográficas e Socioeconômicas – Sistema de Informações e Indicadores Culturais, publicada em 2019



**Figura 16** – Marco referencial para os domínios de estatísticas culturais baseado na publicação da UNESCO “The 2009 Unesco Framework For Cultural Statistics” (FCS) – Produzido pelo IBGE (2019, p. 10)

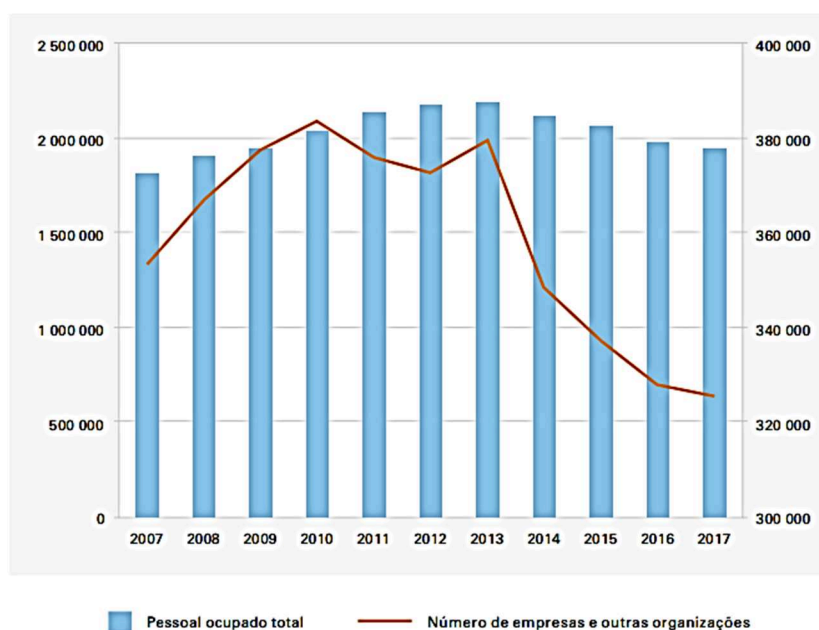


De acordo com o SIIC (ibid., p. 11), de 2007 a 2018, o Brasil passou por um período de recessão econômica. Mas na cultura, em cumprimento ao direito de acesso à cultura, conforme art. 215 da Constituição Federal de 1988, houve a aprovação do Plano Nacional de Cultura por meio da Lei n. 12.343, de 02 de dezembro de 2010.

Desde a primeira edição do SIIC, o IBGE deixa claro os desafios de apresentar estatísticas culturais, mas agora relata o desenvolvimento crescente da análise de dados na dimensão econômica cultural. Também reforça o uso do CNAE 2.0 desde 2007 e reafirma suas principais fontes de dados: o CEMPRE e as pesquisas estruturais econômicas.

O IBGE (2019) afirmar que em 2017 existiam 325,4 mil organizações com atividades culturais (6,5% do total nacional), as quais ocupavam 1,9 milhão de pessoas com 76,1% de assalariados (1,5 milhão de pessoas). Na figura 17 é possível ver o gráfico construído pelo IBGE e observar a evolução do número de organizações e de pessoal ocupado e assalariado dos anos de 2007 a 2017. Em 2007 eram 353,2 mil organizações culturais, as quais cresceram 8,6% e atingiram o número de 383,5 mil em 2010. Contudo, de 2010 a 2012 houve uma retração de 2,9%, ficando com 372,4 mil organizações em 2012. Houve uma pequena retomada no crescimento em 2013 (1,9%), chegando a 379,6 mil empresas. Já no período de 2014 a 2017, os números seguiram em queda apresentando o menor índice com 325,4 mil em 2017. Concretizou-se assim, entre 2007 e 2017, um recuo total de 7,9% nas organizações culturais.

**Figura 17** – Gráfico com o número de empresas e outras organizações e pessoal ocupado total nas atividades do setor cultural, de 2007 a 2017, baseado no Cadastro Central de Empresas – Produzido pelo IBGE (2019, p. 45)



Ainda observando o gráfico apresentado na figura 17, é possível constatar um aumento do pessoal ocupado no setor cultural de 2007 a 2013, com índice de 20,8%, passando de 1,8 milhão para 2,2 milhões de pessoas. Observa-se que houve um recuo de 2013 a 2017 com índice de 11,3%, atingindo 1,9 milhão em 2017. Ao final, no período de 2007 a 2017, houve um crescimento de apenas 7,2%, aumentando em 129,9 mil o número de pessoas ocupadas com atividades culturais. Todavia, o número de assalariados apresentou crescimento de 13,9%, passando de 1,3 milhão em 2007, para 1,5 milhão no número de pessoas assalariadas na cultura em 2017. Entretanto, observando a representatividade do setor nos números gerais, houve queda de 3,5% em 2007 para 3,3% em 2017 (IBGE, 2019, p. 47).

Observando os segmentos do setor, a divisão reconhecida em 2017 foi: 65,6% serviços; 24,7% comércio; e 9,7% indústrias. Importante reafirmar o destaque dos serviços na cultura, os quais representam: 63,3% das organizações; 65,5% do pessoal ocupado; e 66,1% dos assalariados. Já o comércio representa: 32,3% das organizações; 24,7% do pessoal ocupado; e 22,5% dos assalariados. E, por fim, a indústria possui apenas: 4,4% das organizações; 9,7% do pessoal ocupado; e 11,4% dos assalariados (ibid., p. 55).

Em relação à natureza jurídica das organizações, o SIIC 2007-2017 as divide em: administração pública, entidades empresariais e entidades sem fins lucrativos. Em 2017, o grupo de organizações de administração pública na cultura, representavam 0,6% do total de empresas com atividades culturais. As entidades sem fins lucrativos totalizavam 2,5%. E as entidades empresariais eram 96,9% do total. Nessa divisão, observando o número de trabalhadores ocupados e assalariados nas atividades culturais, tem-se: na administração pública 1,1% em 2007 e 0,6% em 2017; nas entidades sem fins lucrativos, 2,8% em 2007, 2,9% em 2013 e 2,5% em 2017; e nas entidades empresariais, 96,1% em 2007 e 96,9% em 2017 (ibid., p. 57).

De acordo com o IBGE, a participação das atividades culturais no número de empregos gerais caiu de 6,3% em 2007 para 5,6% em 2017. Contabilizando um recuo de 22,6% do setor e apresentando uma queda nas atividades comerciais culturais. Segundo o IBGE (2019, p. 66), houve queda em todo os segmentos do setor cultural e uma migração para atividades indiretamente relacionadas à cultura.

Analisando os gastos públicos, de 2011 a 2018, houve um significativo aumento de R\$ 7,1 bilhões (2011) para R\$ 9,1 bilhões (2018). Em relação à participação das esferas de poder nesse montante, observa-se que:

- Em nível federal houve crescimento do índice de representatividade de gastos, passando de 19,2% em 2011, para 21,1% em 2018 do total gasto no país;



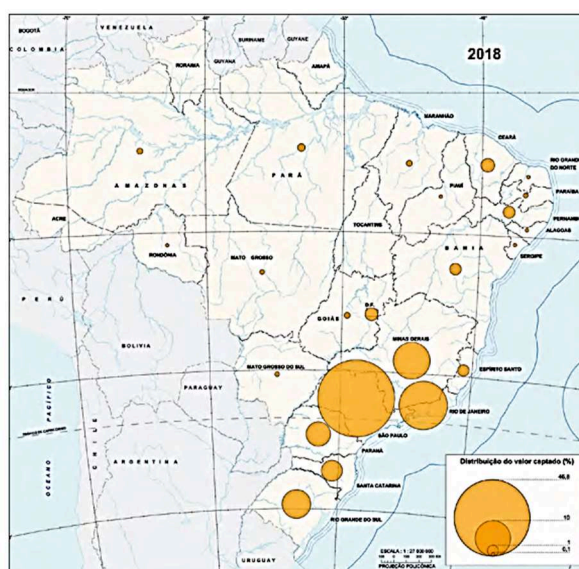
- Em nível estadual houve redução de 32,0% em 2011 para 27,5% em 2018;
- E, em nível municipal, um aumento de 48,8% em 2011 para 51,4% em 2018.

Já observando o total de gastos públicos, o setor cultural apresentou queda em sua participação: na esfera federal representava 0,08% em 2011, reduziu para 0,07% em 2018 do total de gastos da União; nos estados foi de 0,42% em 2011 para 0,28% em 2018 dos gastos estaduais; e nos municípios, era 1,12% em 2011 e passou para 0,79% em 2018 dos gastos municipais gerais.

De acordo com o SIIC, em relação a difusão cultural com projeto ligados ao fomento da cultura, houve uma queda de investimentos no setor de 61,4% (2011), para 57,4% (2018) dos gastos públicos destinados à cultura. A esfera federal continua mantendo a posição de quem menos investe em atividades culturais (21,1% em 2018). A esfera estadual registrou uma queda significativa de 32% em 2011 para 27,5% em 2018. Enquanto a esfera municipal mantém destaque com maior representatividade nos gastos públicos com cultura crescendo de 48,8% em 2011 para 51,4% em 2018 (ibid., p. 96).

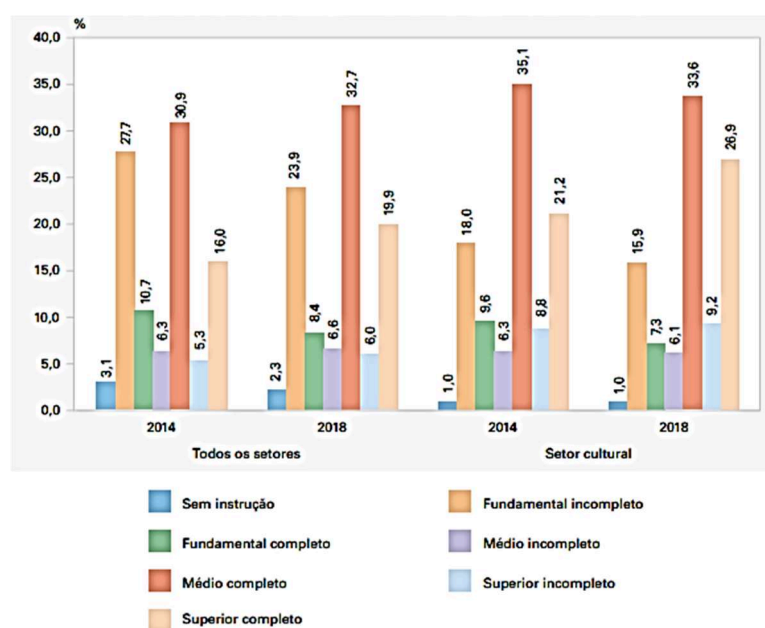
Sobre os incentivos fiscais, os valores captados por produtores culturais chegaram a R\$ 1,325 bilhão em 2011, divididos entre 92,5% de renúncia fiscal e 7,5% de investimentos diretos do setor privado. Em 2018 houve uma redução com índice de 2,3%, concretizando R\$ 1,295 bilhão de valores captados, divididos entre 98,2% de renúncia fiscal e 1,8% de incentivos diretos do setor privado. Esses valores são captados de maneira desequilibrada em nosso país, concentrando maior parte dos recursos na região Sudeste, principalmente em São Paulo e Rio de Janeiro, conforme mapa apresentado na figura 18, o qual evidencia em círculos laranja os lugares onde há concentração de recursos.

**Figura 18** – Mapa com a distribuição do valor captado para aplicação em projetos culturais, segundo as Unidades da Federação em 2018, baseado no Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura (SalicNet) – Produzido pelo IBGE (2019, p. 102)



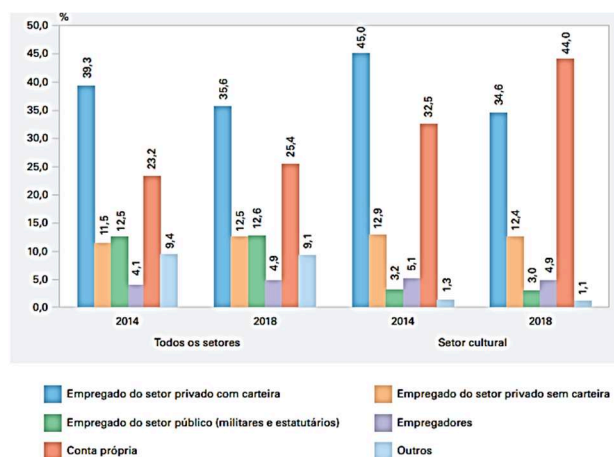
De acordo com a publicação do SIIC em análise sobre a população ocupada com atividades culturais, de 2014 para 2018 houve um pequeno aumento do número de pessoas ocupadas no setor, de 3,3 milhões para 3,6 milhões. Esses trabalhadores, como afirmado nas edições anteriores, possuem um nível de instrução geralmente mais elevado do que o restante dos trabalhadores. Em 2014 os trabalhadores dos outros setores totalizaram 16% com nível superior completo, enquanto na cultura eram 21,2%. Em 2018 esses números passam para 19,9% dos trabalhadores gerais e para 26,9% dos trabalhadores da cultura. Pelo gráfico representado na figura 19, pode-se observar os níveis de escolaridade dos trabalhadores gerais e dos trabalhadores com atividades culturais.

**Figura 19** – Gráfico com a distribuição de pessoas de 14 anos ou mais de idade, ocupadas, por nível de instrução de 2014 e 2018, baseado na Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua – Produzido pelo IBGE (2019, p. 134)



Em relação à categoria de emprego é possível afirmar uma redução no número de pessoas que trabalham com carteira de trabalho assinada e um aumento do número de trabalhadores que atuam por conta própria. Observando o gráfico da figura 20, é possível afirmar esta mudança tanto para os trabalhadores gerais como para os do setor cultural. Assim, de acordo com o SIIC (IBGE, 2019, p. 136), aumentou-se significativamente o número de ocupações informais, sem carteira de trabalho assinada. Em 2014, 38,3% dos trabalhadores em atividades culturais exerciam sua ocupação na informalidade. Em 2018 esse índice aumentou para 54,8%.

**Figura 20** – Gráfico com a distribuição de pessoas de 14 anos ou mais de idade, por posição na ocupação e categoria do emprego, de 2014 e 2018, baseado na Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua – Produzido pelo IBGE (2019, p. 136)



Por fim, o SIIC de 2007-2017 também traz os índices de trabalhadores que possuem mais de uma ocupação. Em 2014, 3,2% da população possuía mais de um trabalho. Em 2018, o índice era de 3,8%. De acordo com o IBGE (2019, p. 139) o setor cultural tem grande representatividade nos trabalhos secundários. Em 2014 o setor cultural representava 5,7% do trabalho principal, em contraposição a 8,2% do trabalho secundário. Já em 2018, enquanto o índice de trabalho principal se manteve, o índice da cultura como atividade secundário cresceu 25,2%.

#### 4.1.2.5. SIIC 2009-2020: Informativo Estudos & Pesquisas número 45 – Informações Demográficas e Socioeconômicas – Sistema de Informações e Indicadores Culturais publicada em 2021

**Figura 21** – Capa do Informativo Estudos & Pesquisas número 45 – Informações Demográficas e Socioeconômicas – Sistema de Informações e Indicadores Culturais, publicado em 2021



Na edição publicada em 2021, referente ao SIIC 2009-2020, houve uma mudança no formato que antes era em revista e agora aparece como informativo (figura 21). Na quinta edição (IBGE, 2021, p. 01), o SIIC “inclui estatística de cultura, que são instrumentos para compreender essa dimensão relevante da vida das pessoas, relacionada ao entretenimento, ao lazer, à socialização e, finalmente, à economia. A cultura é um setor gerador de renda e emprego”.

O informativo destaca o fato que o SIIC hoje serve para elaboração de políticas públicas do setor e para subsidiar decisões sobre investimentos tanto públicos como privados, por meio da informação de dados relevantes para o setor cultural. Novamente utiliza-se como marco referencial os domínios culturais orientadores da FCS da UNESCO. Contudo, há duas inovações: primeiro o já relatado formato de informativo; além disso, a inclusão da pesquisa Regiões de Influência das Cidades (REGIC), realizada pelo IBGE para indicar dados sobre a atratividade das atividades culturais por região.

De acordo com o SIIC (2021, p. 02), nos indicadores apresentados pelo CEMPRE, em 2009 as empresas cadastradas no setor cultural, representavam 7,8% do total de empresas nacionais. Ao final de 2019, essa representatividade caiu para 6,5%. O índice de pessoal ocupado no setor também apresentou queda, de 4,2% em 2009 para 3,8% em 2019 (figura 22).

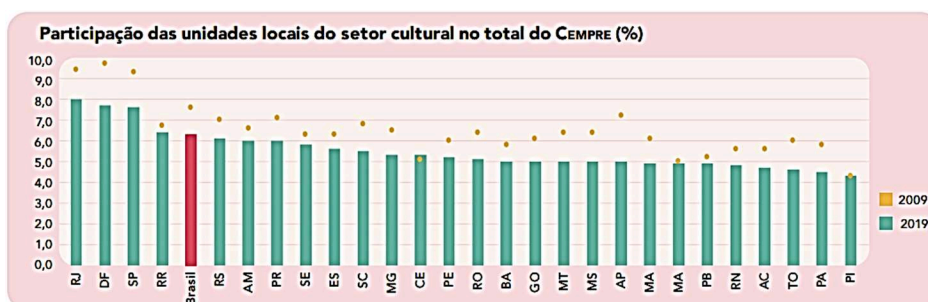
**Figura 22** – Índices do setor cultural em relação ao número de empresas e de pessoas ocupadas baseados em pesquisas do CEMPRE – Produzido pelo IBGE (2019, p. 01)



Ainda conforme pesquisa do CEMPRE, as atividades culturais centrais fazem parte da maioria das organizações do setor, representando 66,2% das empresas do setor em 2019, enquanto as atividades culturais periféricas representam 33,8%.

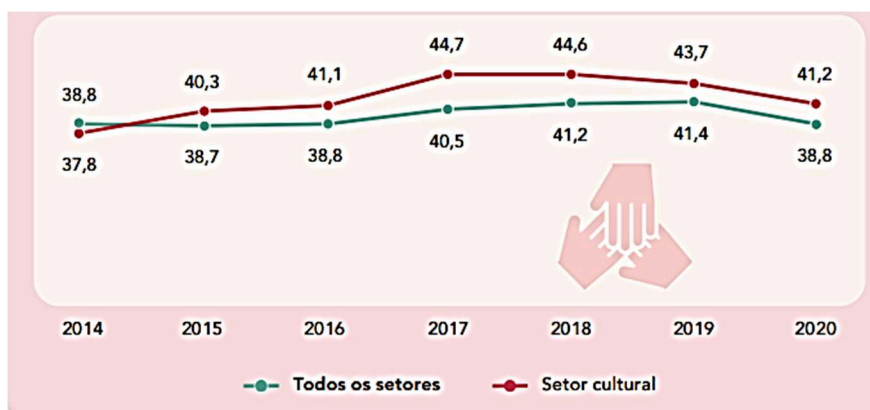
A análise regionalizada não traz o número de empresas ou organizações do setor em cada estado, mas porcentagem de unidade, podendo essas serem filiais de empresas de outras localidades, conforme figura 23. É importante observar a redução geral em todos os estados, com exceção do Ceará, que cresceu de 5,1% em 2009 para 5,3% em 2019, e o Piauí que manteve o índice de 4,3%.

**Figura 23** – Índices de participação das unidades locais do setor cultural em cada Estado da Federação baseados em pesquisas do CEMPRE – Produzido pelo IBGE (2019, p. 03)



Em relação à escolaridade do setor cultural, 32,2% dos assalariados possuía nível superior em 2019. Já em 2020, o índice foi de 30,9%. Analisando a ocupação no setor com o vínculo formal e informal, apesar do perfil com maior nível de instrução do que os demais trabalhadores, a ocupação em empregos informais chegou a 41,2% em 2020, enquanto em outros setores foi de 38,8% dos ocupados, conforme figura 24. De acordo com o IBGE, “o trabalhador por conta própria é a principal categoria no setor cultural” (ibid., p. 06).

**Figura 24** – Gráfico com índices de pessoas de 14 anos ou mais de idade, com ocupação informal no setor cultural e nos outros setores, baseados em pesquisas do PNAD – Produzido pelo IBGE (2019, p. 07)



O SIIC expõe o fato de 2,5 milhões de pessoas em 2020 possuírem um trabalho principal e um secundário. Desse número, 6,2% (157 mil pessoas) possuem ocupação no setor da cultura como trabalho secundário, enquanto 5,6% tinham na cultura o seu trabalho principal.

Sobre os gastos da administração pública, de acordo com o SIIC, aumentaram de R\$ 6,2 bilhões em 2009 para R\$ 9,8 bilhões em 2020. Em âmbito federal, ao observar o quadro da tabela 04, é possível perceber um aumento de 17% de 2009 para 2020. Nos estados, o aumento

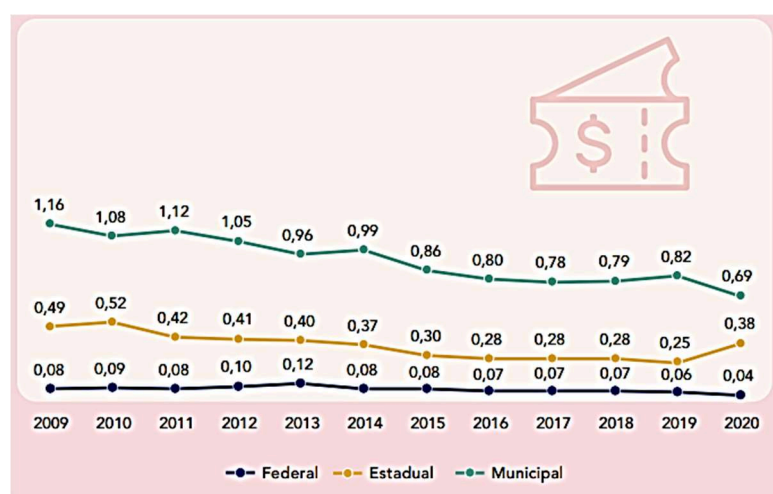
foi mais expressivo, chegando a 63,8%. Assim como nos municípios em que o aumento foi de 67,9%.

**Tabela 04** – Despesas no setor da cultura, segundo as esferas de governo (vezes R\$ 1000,00) baseada no Sistema Integrado de Administração Financeira do Governo Federal (Siafi) – Produzida pelo IBGE (2019, p. 12)

Esferas administrativas	Despesa com cultura (1 000 R\$)											
	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020
<b>Total</b>	6 190 180	7 251 693	7 093 468	7 854 375	8 951 284	8 527 275	8 210 215	8 020 590	8 405 717	9 120 189	9 558 451	9 754 433
Federal	1 077 288	1 339 530	1 360 528	1 849 562	2 349 204	1 760 743	1 790 000	1 863 805	1 828 642	1 925 133	1 751 079	1 260 149
Estadual	2 192 608	2 532 673	2 270 552	2 431 122	2 540 303	2 629 869	2 322 048	2 246 806	2 338 819	2 504 970	2 375 143	3 592 033
Municipal	2 920 284	3 379 490	3 462 388	3 573 691	4 061 777	4 136 663	4 098 167	3 909 979	4 238 255	4 690 086	5 432 229	4 902 251

É importante ressaltar que “apesar do aumento em valores absolutos da despesa total com cultura no tempo, nota-se uma queda da participação da cultura no total da despesa das três esferas do governo” (IBGE, 2021, p. 13), conforme é observado na figura 25.

**Figura 25** – Gráfico com índices de despesas no setor da cultura na proporção do total, por esfera administrativa (%), baseados no Sistema Integrado de Administração Financeira do Governo Federal (Siafi) – Produzido pelo IBGE (2019, p. 13)



De 2009 a 2020, a União apresentou queda de 0,08% para 0,04%. Os estados oscilaram em queda durante os anos observados, partindo de 0,49% em 2009 para 0,38% em 2020, apesar da elevação de 0,25% em 2019 para 0,38% em 2020. Já a esfera municipal, sempre relevante

no investimento do setor, teve queda bem expressiva de 1,16% em 2009 para 0,69% em 2020. Diante de tais dados, e dos demais já apresentados pelas outras edições do SIIC, importante aqui parar e refletir sobre a colocação de Nelson Rubens Kunze

*É incompreensível e lamentável perceber como a cultura passou a ser tratada marginalmente pelas políticas públicas de fomento nos últimos anos. Se na esfera federal há ofensas e ataques inacreditáveis, no âmbito estadual o potencial econômico da produção cultural é tomado como compensação para seguidos cortes nos investimentos públicos. A cultura, sempre é bom lembrar, não é apenas depositária da experiência existencial humana – o que por si já era suficiente. Ela é viva, ela é conhecimento, ela é educação, ela é manancial para criatividade de nossos dias, ela é poderosa ferramenta de transformação (Revista CONCERTO de janeiro/fevereiro de 2020, p. 36).*

Retomando os dados, no mecenato, os valores captados em 2009 totalizam R\$ 980 milhões, sendo R\$ 622 milhões de renúncia fiscal (63,4% do total) e R\$ 358 milhões de investimentos do setor privado (36,6% do total). Em 2020, esses valores cresceram mais de 50% chegando a um total de R\$ 1,489 bilhão, sendo 84,11% de renúncia fiscal e 16,3% de investimentos privados.

#### **4.2. Cultura em Números - Anuário de Estatísticas Culturais (2009 e 2010)**

O Ministério da Cultura (MinC), sob o comando de Juca Ferreira durante o governo Lula, nos anos de 2007 e 2008, desenvolveu o “Cultura em Números” (BRASIL/MINC, 2009 e 2010). Um livro que inicialmente deveria ser publicado como um anuário das estatísticas culturais, mas do qual foram publicadas apenas duas edições, uma em 2009 e outra em 2010. A proposta era “reunir informações sobre as diversas expressões culturais por meio de indicadores quantitativos” (BRASIL/MINC, 2009, p. 27).

Os anuários foram publicados em formato on-line de apresentação, como slides demonstrando dados de segmentos do setor cultural: cultura popular, biblioteca pública, museu, artes plásticas, fotografia, moda, design, cultura digital e cinema. Cada anuário é dividido em cinco áreas específicas, representadas por cores:

- Oferta da Cultura (laranja);
- Demanda da Cultura (azul);
- Indicadores Culturais (bege);
- Financiamento da Cultura (verde);
- Gestão Pública da Cultura (rosa).

Para o governo, o “Cultura em Números” tem a função de “traçar caminhos, buscar instrumentos e consolidar políticas públicas de cultura que possam sanar tais deficiências”: o descompasso com certas estruturas de gestão; e a dificuldades da população no acesso à cultura (ibid., p. 25). O governo explicita a esperança do anuário ser um instrumento de objetividade e racionalidade na gestão do setor.

As principais fontes utilizadas na construção de ambas edições foram de instituições governamentais: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP) e Sistema MinC. A intenção era gerar uma política pública de informações e indicadores culturais e assim gerir melhor os recursos para financiamento do setor, além de trilhar um caminho de desenvolvimento cultural do país. Enfim, o “Cultura em Números” poderia fornecer diagnósticos sobre problemas no setor; números sobre a realidade cultural brasileira; estatísticas, indicadores e gráficos com dados culturais.

O secretário de políticas culturais do governo Lula, José Luiz Herencia, esclarece na segunda edição do anuário que, a partir de 2003, o MinC foi transformado em um complexo campo de política do Estado. De acordo com o secretário, o poder público federal é o grande articulador de ações em relação à arte e à cultura as quais envolvem os entes federados, o setor privado e a sociedade (BRASIL/MINC, 2010, p. 26).

O “Cultura em Números” deveria ser um marco na padronização de dados culturais, os quais dariam respaldo ao planejamento, à implementação, ao acompanhamento e à avaliação de políticas culturais. De acordo com Afonso Luz, diretor de estudos e monitoramento de políticas culturais do governo Lula, a cultura é um setor importantíssimo para a consolidação de ambientes profissionais. Assim, o poder público deve priorizar e garantir o equilíbrio na distribuição de recursos, dando acesso à arte e à cultura, direito de todo brasileiro (ibid., p. 27).

O MinC passou por algumas transformações a partir de 2008. Houve a criação de um instituto para cuidar dos museus, além da criação de diversas diretorias e secretarias. Também houve a extensão de benefícios e ajustes nos investimentos. Alterações estruturais os quais ampliaram a oferta de bens culturais. Além disso, houve a aprovação do Plano Nacional de Cultural (Lei n. 6.835 de 2006). A intenção do governo era virar “muitas páginas de um tempo pretérito renitente, suplantando uma inércia cultural que contribuía decisivamente para a peregrinação de atrasos relativos aos centros dinâmicos globais” (ibid., p. 28).

Enfim, o objetivo dos anuários publicados não se restringia ao acesso à informação, mas deveria ser uma porta aberta para que o cidadão cobrasse ações dos governantes e, assim, que melhorasse o desempenho na gestão da cultura brasileira. Até então, o Brasil vive dificuldades



e demonstrações parciais sobre a realidade cultural, apesar da importância do setor no desenvolvimento econômico e social. De acordo com a coordenação geral de economia da cultura e estudos culturais (ibid., p. 32), desde 2003, o MinC tem como uma de suas principais ações, melhorar a qualidade, a organização e a publicidade das informações culturais.

Todavia, as informações apresentadas nas duas edições de “Cultura em Números” (2009 e 2010) exibem as mesmas tabelas de dados, os mesmos gráficos com os mesmos anos de referência. Os dados evidenciados em ambos anuários, referem-se a pesquisas do IBGE com ano base 2006, pesquisa sobre a oferta da cultura do ano 2007, pesquisa do Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE) de 2005 e 2006 e os indicadores culturais apresentados nas duas primeiras edições do SIIC (IBGE, 2006 e 2007). Infelizmente sem a continuidade de publicações, apesar da importância dos dados exibidos, o anuário não consegue colaborar para a melhoria do acesso à informação. Os dados, dos quais parte deles serão demonstrados a seguir, apesar da forma única e importante de exposição, dá base para a implementação de ações apenas no período de sua publicação, perdendo o efeito de colaboração para o setor. Mesmo assim, selecionando os dados que se relacionam com o objeto de estudo dessa pesquisa, a seguir apresenta-se alguns dados relevantes sobre a área da música organizados pelos anuários “Cultura em Números”.

Como explicado anteriormente, a publicação foi dividida em 5 áreas. A primeira delas, “Oferta da Cultura”, revela dados referentes à infraestrutura cultural em 12 grupos distintos:

1. Equipamentos Culturais;
2. Grupos artísticos: orquestra, banda, coral, escola de samba e musical;
3. Ofertas de cursos de graduação – Música (instrumento – canto – regência);
4. Oferta de cursos de capacitação (de Gestão Cultural e Música);
5. Atividades Culturais – Festivais ou Mostras;
6. Feiras;
7. Exposições;
8. Concursos;
9. Meios de Comunicação;
10. Artesanato;
11. Patrimônio;
12. Outros.

Tais elementos aparecem com referência aos seguintes segmentos culturais: teatro, música, dança, fotografia, cinema, vídeo, artes plásticas, artes visuais, cultura popular, circo e moda, biblioteca pública, museu, patrimônio.

Observando a tabela 05, a qual traz uma tabela com dados sobre os festivais<sup>58</sup> e mostras<sup>59</sup> de música, é possível perceber que 38,7% dos municípios brasileiros realizaram tais eventos de música. No Estado do Acre, 68,18% dos municípios realizaram a ação. A tabela é apresentada no anuário do MinC, com os principais estados em que há municípios os quais materializam os eventos, por ordem decrescente de percentual. Iniciando com os municípios do Acre e terminando com Roraima onde apenas 6,67% dos municípios conseguem concretizar festivais ou mostras de música.

**Tabela 05** – Percentual de municípios que realizaram festivais ou mostras de música, por Unidade Federativa, confeccionada pelo MinC (BRASIL, 2009, p. 42)

	<b>BRASIL</b>	<b>38,70</b>
1	<b>Acre</b>	<b>68,18</b>
2	<b>Mato Grosso do Sul</b>	<b>60,26</b>
3	<b>Santa Catarina</b>	<b>59,04</b>
4	<b>Rio de Janeiro</b>	<b>50,00</b>
5	<b>Paraná</b>	<b>48,62</b>
6	<b>São Paulo</b>	<b>48,53</b>
7	<b>Mato Grosso</b>	<b>46,81</b>
8	<b>Rio Grande do Sul</b>	<b>46,17</b>
9	<b>Rondônia</b>	<b>46,15</b>
10	<b>Espírito Santo</b>	<b>39,74</b>
11	<b>Amazonas</b>	<b>38,71</b>
12	<b>Pernambuco</b>	<b>38,38</b>
13	<b>Ceará</b>	<b>38,04</b>
14	<b>Pará</b>	<b>34,97</b>
15	<b>Minas Gerais</b>	<b>34,70</b>
16	<b>Sergipe</b>	<b>34,67</b>
17	<b>Goiás</b>	<b>32,52</b>
18	<b>Tocantins</b>	<b>32,37</b>
19	<b>Bahia</b>	<b>29,02</b>
20	<b>Paraíba</b>	<b>28,25</b>
21	<b>Maranhão</b>	<b>25,35</b>
22	<b>Rio Grande do Norte</b>	<b>24,55</b>
23	<b>Alagoas</b>	<b>23,53</b>
24	<b>Piauí</b>	<b>21,08</b>
25	<b>Amapá</b>	<b>18,75</b>
26	<b>Roraima</b>	<b>6,67</b>

<sup>58</sup> Um festival de música é um evento cuja principal atração é a música, contudo, geralmente se organiza em torno de um gênero, nacionalidade ou localidade, tendo um tema central como destaque do evento e inspiração para apresentação de músicos e conjuntos musicais.

<sup>59</sup> Uma mostra de música é o momento de apresentação de músicos e trabalhos musicais selecionados pelo sua apurada técnica e performance.

A tabela 06 expõe os índices em que os concursos<sup>60</sup> de música acontecem nos municípios de cada estado. De acordo com o MinC 31,9% dos municípios brasileiros declararam possuir concursos de música. Observa-se que, em percentuais, os estados da Região Norte e o Estado do Rio de Janeiro estiveram em torno de 50%. A tabela inicia novamente com o Acre em destaque na porcentagem de municípios os quais promovem concursos de música (54,55%) e decresce até o estado com menor percentual, Rio Grande do Norte (15,57%).

**Tabela 06** – Percentual de municípios que realizaram concursos de música, por Unidade Federativa, confeccionada pelo MinC (BRASIL, 2009, p. 43)

	<b>BRASIL</b>	<b>31,90</b>
<b>1</b>	<b>Acre</b>	<b>54,55</b>
<b>2</b>	<b>Rio de Janeiro</b>	<b>47,83</b>
<b>3</b>	<b>Amazonas</b>	<b>46,77</b>
<b>4</b>	<b>Roraima</b>	<b>46,67</b>
<b>5</b>	<b>Rondônia</b>	<b>44,23</b>
<b>6</b>	<b>Pará</b>	<b>44,06</b>
<b>7</b>	<b>Santa Catarina</b>	<b>39,25</b>
<b>8</b>	<b>São Paulo</b>	<b>38,91</b>
<b>9</b>	<b>Tocantins</b>	<b>38,85</b>
<b>10</b>	<b>Mato Grosso do Sul</b>	<b>38,46</b>
<b>11</b>	<b>Mato Grosso</b>	<b>36,88</b>
<b>12</b>	<b>Maranhão</b>	<b>35,48</b>
<b>13</b>	<b>Espírito Santo</b>	<b>34,62</b>
<b>14</b>	<b>Rio Grande do Sul</b>	<b>32,26</b>
<b>15</b>	<b>Ceará</b>	<b>32,07</b>
<b>16</b>	<b>Paraná</b>	<b>31,33</b>
<b>17</b>	<b>Pernambuco</b>	<b>30,81</b>
<b>18</b>	<b>Bahia</b>	<b>30,46</b>
<b>19</b>	<b>Piauí</b>	<b>26,91</b>
<b>20</b>	<b>Minas Gerais</b>	<b>26,26</b>
<b>21</b>	<b>Goiás</b>	<b>25,61</b>
<b>22</b>	<b>Sergipe</b>	<b>22,67</b>
<b>23</b>	<b>Paraíba</b>	<b>21,08</b>
<b>24</b>	<b>Alagoas</b>	<b>19,61</b>
<b>25</b>	<b>Amapá</b>	<b>18,75</b>
<b>26</b>	<b>Rio Grande do Norte</b>	<b>15,57</b>

<sup>60</sup> Os concursos de música são conhecidos como eventos importantes para descobertas de grandes músicos. É uma competição, que pode ser nacional ou internacional, na qual vários músicos se confrontam com um repertório pré-estabelecido por uma banca, sendo julgados e classificados de acordo com suas performances musicais. Acontecem por segmento, separando músicos por instrumento, idade, música solo (individual) ou música de câmara (conjunto).

Na tabela 07, o MinC relata a proporção de municípios em cada estado onde há cursos de capacitação em música. De acordo com a tabela, 33,8% dos municípios brasileiros declararam realizar cursos de música. No topo dela está o estado do Rio de Janeiro com 66,22% dos seus municípios. E ao final está Piauí, com apenas 9,87% dos seus municípios oferecendo esses cursos.

**Tabela 07** – Percentual de municípios com escolas, oficinas ou cursos de música, por Unidade Federativa, confeccionada pelo MinC (BRASIL, 2009, p. 43)

	<b>BRASIL</b>	<b>33,80</b>
<b>1</b>	<b>Rio de Janeiro</b>	<b>65,22</b>
<b>2</b>	<b>Santa Catarina</b>	<b>56,31</b>
<b>3</b>	<b>São Paulo</b>	<b>50,54</b>
<b>4</b>	<b>Ceará</b>	<b>50,00</b>
<b>5</b>	<b>Paraná</b>	<b>45,36</b>
<b>6</b>	<b>Mato Grosso do Sul</b>	<b>42,31</b>
<b>7</b>	<b>Espírito Santo</b>	<b>41,03</b>
<b>8</b>	<b>Acre</b>	<b>40,91</b>
<b>9</b>	<b>Pernambuco</b>	<b>39,46</b>
<b>10</b>	<b>Rio Grande do Sul</b>	<b>39,31</b>
<b>11</b>	<b>Roraima</b>	<b>33,33</b>
<b>12</b>	<b>Amazonas</b>	<b>30,65</b>
<b>13</b>	<b>Mato Grosso</b>	<b>30,50</b>
<b>14</b>	<b>Minas Gerais</b>	<b>28,60</b>
<b>15</b>	<b>Pará</b>	<b>27,27</b>
<b>16</b>	<b>Paraíba</b>	<b>23,77</b>
<b>17</b>	<b>Bahia</b>	<b>23,74</b>
<b>18</b>	<b>Rio Grande do Norte</b>	<b>22,16</b>
<b>19</b>	<b>Sergipe</b>	<b>21,33</b>
<b>20</b>	<b>Goiás</b>	<b>21,14</b>
<b>21</b>	<b>Alagoas</b>	<b>17,65</b>
<b>22</b>	<b>Maranhão</b>	<b>17,05</b>
<b>23</b>	<b>Tocantins</b>	<b>13,67</b>
<b>24</b>	<b>Rondônia</b>	<b>13,46</b>
<b>25</b>	<b>Amapá</b>	<b>12,50</b>
<b>26</b>	<b>Piauí</b>	<b>9,87</b>

Fonte: IBGE/MUNIC 2006. Elaboração MinC

A tabela 08 demonstra os índices de municípios, por estado, onde há grupos artísticos. 47,2% dos municípios brasileiros possuem grupos artísticos musicais. Os Estados do Rio de Janeiro, Pernambuco, Santa Catarina, Acre e Pará apresentaram percentuais superiores a 60%, enquanto Piauí aparece ao final da lista novamente, com 22,42% de seus municípios.

**Tabela 08** – Percentual de municípios com grupos artísticos musicais, por Unidade Federativa, confeccionada pelo MinC (BRASIL, 2009, p. 44)

	<b>Brasil</b>	<b>47,20</b>
<b>1</b>	<b>Rio de Janeiro</b>	<b>70,65</b>
<b>2</b>	<b>Pernambuco</b>	<b>69,19</b>
<b>3</b>	<b>Santa Catarina</b>	<b>65,53</b>
<b>4</b>	<b>Acre</b>	<b>63,64</b>
<b>5</b>	<b>Pará</b>	<b>62,94</b>
<b>6</b>	<b>Bahia</b>	<b>57,31</b>
<b>7</b>	<b>Alagoas</b>	<b>54,90</b>
<b>8</b>	<b>Espírito Santo</b>	<b>53,85</b>
<b>9</b>	<b>Amazonas</b>	<b>53,23</b>
<b>10</b>	<b>Mato Grosso do Sul</b>	<b>52,56</b>
<b>11</b>	<b>Paraná</b>	<b>51,63</b>
<b>12</b>	<b>Rio Grande do Norte</b>	<b>48,50</b>
<b>13</b>	<b>Ceará</b>	<b>48,37</b>
<b>14</b>	<b>Sergipe</b>	<b>48,00</b>
<b>15</b>	<b>São Paulo</b>	<b>46,82</b>
<b>16</b>	<b>Rio Grande do Sul</b>	<b>46,17</b>
<b>17</b>	<b>Amapá</b>	<b>43,75</b>
<b>18</b>	<b>Minas Gerais</b>	<b>41,85</b>
<b>19</b>	<b>Goiás</b>	<b>40,65</b>
<b>20</b>	<b>Roraima</b>	<b>40,00</b>
<b>21</b>	<b>Rondônia</b>	<b>36,54</b>
<b>22</b>	<b>Paraíba</b>	<b>35,87</b>
<b>23</b>	<b>Mato Grosso</b>	<b>34,04</b>
<b>24</b>	<b>Maranhão</b>	<b>32,72</b>
<b>25</b>	<b>Tocantins</b>	<b>30,22</b>
<b>26</b>	<b>Piauí</b>	<b>22,42</b>

A seguir, na tabela 09, apresentam-se os índices de municípios de cada estado nos quais há orquestras. 11,5% dos municípios brasileiros possuem orquestras. A existência de municípios com esses grupos é mais representativa em Pernambuco (41,62%) e no Acre (40,91%), respectivamente. Mas, boa parte dos estados possuem menos de 20% de municípios com essa formação de grupo musical e boa parte possui menos de 10%. Em Tocantins, o último na listagem, há apenas 2,16% de municípios com orquestras.

**Tabela 09** – Percentual de municípios com grupos artísticos de orquestra, por Unidade Federativa, confeccionada pelo MinC (BRASIL, 2009, p. 44)

	<b>Brasil</b>	<b>11,50</b>
<b>1</b>	<b>Pernambuco</b>	<b>41,62</b>
<b>2</b>	<b>Acre</b>	<b>40,91</b>
<b>3</b>	<b>Rio de Janeiro</b>	<b>20,65</b>
<b>4</b>	<b>São Paulo</b>	<b>20,47</b>
<b>5</b>	<b>Sergipe</b>	<b>16,00</b>
<b>6</b>	<b>Alagoas</b>	<b>15,69</b>
<b>7</b>	<b>Bahia</b>	<b>14,39</b>
<b>8</b>	<b>Roraima</b>	<b>13,33</b>
<b>9</b>	<b>Amapá</b>	<b>12,50</b>
<b>10</b>	<b>Ceará</b>	<b>12,50</b>
<b>11</b>	<b>Rio Grande do Sul</b>	<b>10,89</b>
<b>12</b>	<b>Pará</b>	<b>10,49</b>
<b>13</b>	<b>Paraíba</b>	<b>10,31</b>
<b>14</b>	<b>Maranhão</b>	<b>9,68</b>
<b>15</b>	<b>Rondônia</b>	<b>9,62</b>
<b>16</b>	<b>Santa Catarina</b>	<b>8,87</b>
<b>17</b>	<b>Amazonas</b>	<b>8,06</b>
<b>18</b>	<b>Paraná</b>	<b>7,77</b>
<b>19</b>	<b>Mato Grosso do Sul</b>	<b>7,69</b>
<b>20</b>	<b>Minas Gerais</b>	<b>6,57</b>
<b>21</b>	<b>Goiás</b>	<b>5,69</b>
<b>22</b>	<b>Espírito Santo</b>	<b>5,13</b>
<b>23</b>	<b>Mato Grosso</b>	<b>4,96</b>
<b>24</b>	<b>Rio Grande do Norte</b>	<b>4,79</b>
<b>25</b>	<b>Piauí</b>	<b>3,14</b>
<b>26</b>	<b>Tocantins</b>	<b>2,16</b>

Bem mais expressivos são os números relacionados às bandas de música. Observando a tabela 10, 53,2% dos municípios brasileiros possuem bandas de música. A existência de municípios com esses grupos é percentualmente mais representativa no Rio de Janeiro (82,61%), Ceará (79,35%), Acre (72,73%) e Pernambuco (71,89%). Em contrapartida, Tocantins e Rondônia ficam ao final da tabela com 30,94% e 30,77%, respectivamente.

**Tabela 10** – Percentual de municípios om grupos artísticos de bandas de música, por Unidade Federativa, confeccionada pelo MinC (BRASIL, 2009, p. 45)

	<b>BRASIL</b>	<b>53,20</b>
<b>1</b>	<b>Rio de Janeiro</b>	<b>82,61</b>
<b>2</b>	<b>Ceará</b>	<b>79,35</b>
<b>3</b>	<b>Acre</b>	<b>72,73</b>
<b>4</b>	<b>Pernambuco</b>	<b>71,89</b>
<b>5</b>	<b>Espírito Santo</b>	<b>67,95</b>
<b>6</b>	<b>Mato Grosso do Sul</b>	<b>65,38</b>
<b>7</b>	<b>Alagoas</b>	<b>60,78</b>
<b>8</b>	<b>Bahia</b>	<b>58,27</b>
<b>9</b>	<b>Sergipe</b>	<b>57,33</b>
<b>10</b>	<b>Paraíba</b>	<b>56,95</b>
<b>11</b>	<b>Rio Grande do Sul</b>	<b>56,45</b>
<b>12</b>	<b>São Paulo</b>	<b>55,97</b>
<b>13</b>	<b>Rio Grande do Norte</b>	<b>54,49</b>
<b>14</b>	<b>Amazonas</b>	<b>53,23</b>
<b>15</b>	<b>Minas Gerais</b>	<b>52,87</b>
<b>16</b>	<b>Pará</b>	<b>51,75</b>
<b>17</b>	<b>Amapá</b>	<b>50,00</b>
<b>18</b>	<b>Santa Catarina</b>	<b>46,08</b>
<b>19</b>	<b>Mato Grosso</b>	<b>44,68</b>
<b>20</b>	<b>Paraná</b>	<b>44,36</b>
<b>21</b>	<b>Goiás</b>	<b>40,65</b>
<b>22</b>	<b>Maranhão</b>	<b>40,55</b>
<b>23</b>	<b>Piauí</b>	<b>38,57</b>
<b>24</b>	<b>Roraima</b>	<b>33,33</b>
<b>25</b>	<b>Tocantins</b>	<b>30,94</b>
<b>26</b>	<b>Rondônia</b>	<b>30,77</b>

Na tabela 11, observa-se que 44,9% dos municípios brasileiros possuem grupos artísticos de coral. A existência desses é percentualmente mais representativa no Rio de Janeiro (75%) e Santa Catarina (71,67%). E menor na Paraíba e Tocantins, 18,83% e 15,83%, de municípios com grupos de coral, respectivamente.

**Tabela 11** – Percentual de municípios com grupos artísticos de coral, por Unidade Federativa, confeccionada pelo MinC (BRASIL, 2009, p. 45)

	<b>BRASIL</b>	<b>44,90</b>
1	Rio de Janeiro	75,00
2	Santa Catarina	71,67
3	Rio Grande do Sul	61,90
4	Espírito Santo	60,26
5	Pará	56,64
6	Ceará	54,89
7	Pernambuco	54,05
8	São Paulo	51,01
9	Acre	50,00
10	Paraná	49,87
11	Minas Gerais	44,43
12	Alagoas	44,12
13	Sergipe	44,00
14	Bahia	41,73
15	Roraima	40,00
16	Mato Grosso do Sul	35,90
17	Mato Grosso	31,91
18	Goiás	31,30
19	Amapá	31,25
20	Amazonas	30,65
21	Maranhão	27,19
22	Piauí	26,01
23	Rio Grande do Norte	23,95
24	Rondônia	21,15
25	Paraíba	18,83
26	Tocantins	15,83

Como boa parte dos demais índices, a tabela 12 demonstra que a maior quantidade de cursos de graduação em Música é observada na Região Sudeste, especialmente em São Paulo (47) e Minas Gerais (19). Alguns estados possuem apenas um curso da modalidade, como Ceará, Maranhão e Piauí. E outros estados, como o Acre, não possuem nenhum curso superior de Música.



**Tabela 12** – Número de Cursos de Graduação em Música, por Unidade Federativa, confeccionada pelo MinC (BRASIL, 2009, p. 47)

São Paulo	47
Minas Gerais	19
Rio Grande do Sul	16
Rio de Janeiro	13
Paraná	12
Goiás	6
Amazonas	5
Pará	5
Santa Catarina	5
Espírito Santo	4
Paraíba	4
Rio Grande do Norte	4
Alagoas	3
Bahia	3
Distrito Federal	3
Pernambuco	3
Mato Grosso	2
Mato Grosso do Sul	2
Sergipe	2
Ceará	1
Maranhão	1
Piauí	1

A tabela 13 traz o número de cursos de graduação em Canto e em Regência. Essas graduações não apresentam números tão significativos como de Música (geralmente relacionados aos instrumentos – piano, violão, violino, flauta transversal e outros). A maior quantidade deles encontra-se em São Paulo. Em boa parte dos estados há apenas um curso e em uma parte não há nenhum curso superior de Canto ou Regência.

**Tabela 13** – Número de Cursos de Graduação em Canto e Regência, por Unidade Federativa, confeccionada pelo MinC (BRASIL, 2009, p. 47)

Cursos de graduação – Canto		Cursos de graduação – Regência	
São Paulo	11	São Paulo	14
Minas Gerais	6	Rio de Janeiro	5
Rio de Janeiro	5	Goiás	2
Rio Grande do Sul	4	Amazonas	2
Amazonas	2	Bahia	2
Goiás	2	Paraná	2
Paraná	2	Distrito Federal	1
Alagoas	1	Espírito Santo	1
Bahia	1	Pará	1
Distrito Federal	1	Paraíba	1
Espírito Santo	1	Pernambuco	1
Pará	1	Rio Grande do Norte	1
Paraíba	1		
Pernambuco	1		
Rio Grande do Norte	1		

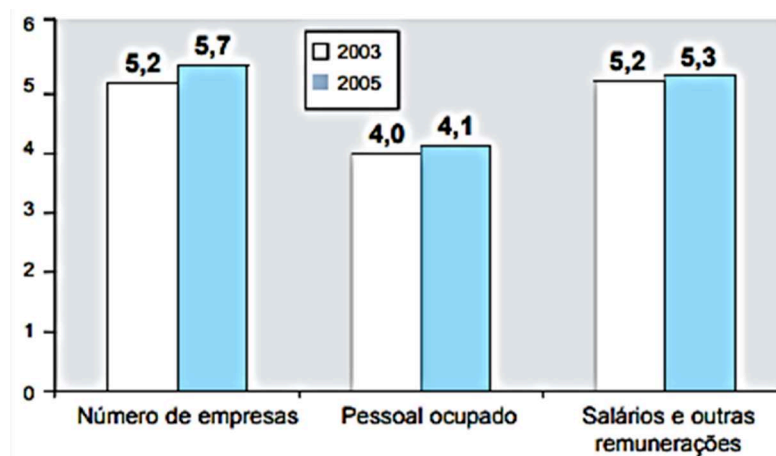
Após essa área apresentada (Oferta da Cultura), o anuário “Cultura em Números” demonstra dados sobre “Demanda por cultura”, trazendo informações referentes ao consumo, à economia da cultura e às práticas culturais sobre os segmentos: cinema, leitura de jornal e revista, rádio, televisão aberta e fechada e internet. As tabelas de dados se referem às 9 capitais brasileiras: Porto Alegre, Belo Horizonte, Curitiba, São Paulo, Rio Janeiro, Recife, Fortaleza, Salvador e Distrito Federal. Por não abordar dados específicos sobre a área da música e nem relacionados ao objeto e sujeitos aqui estudados, a pesquisa não irá apresentar e utilizar informações sobre esse item do anuário.

A terceira área, “Indicadores Culturais”, traz dados agregados macroeconômicos sobre: o consumo, os investimentos e os gastos do governo, relacionados ao dispêndio com cultura; as remunerações e os salários do pessoal ocupado, além do número de empresas, conexos à oferta; e os valores e o consumo, pertinentes à produção. Dessa forma, a área se divide em outras três: oferta, dispêndio e produção. Na produção, o anuário traz gráficos que identificam a participação do setor cultural nas diversas atividades econômicas (indústria, terceiro setor, comércio, serviços etc.). Na oferta (demonstrada da figura 26 até a figura 39) traz indicadores da participação da cultura no número de empresas, pessoal ocupado, salários e remunerações, contribuição para previdência, escolaridade e outros indicadores. E em dispêndio (demonstrado da figura 40 até a 42), demonstra as taxas de investimento em atividades e produtos culturais (livros, músicas, rádio, televisão, softwares).

Nessa área, para esta pesquisa, é importante apresentar, em conexão com os dados já apresentados do CEMPRE e do SIIC ao início deste capítulo, os índices referentes à oferta e dispêndio de cultura. Assim, na figura 26 observa-se o gráfico referente ao percentual de empresas, de pessoal ocupado e dos salários que o setor cultural representa na economia

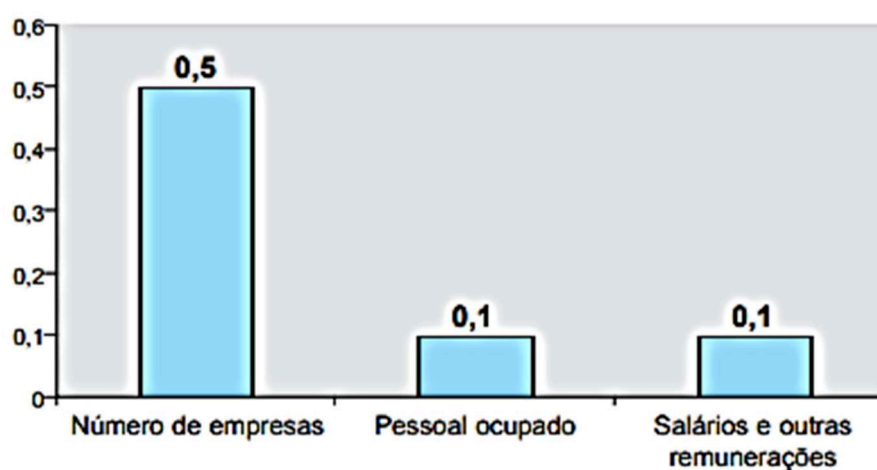
brasileira, nos anos de 2003 e 2005. É possível perceber um pequeno crescimento no percentual dos anos de referência.

**Figura 26 – Indicadores Culturais, Oferta** – Participação do setor cultural na economia brasileira, em percentual, confeccionada pelo MinC (BRASIL, 2009, p. 156)



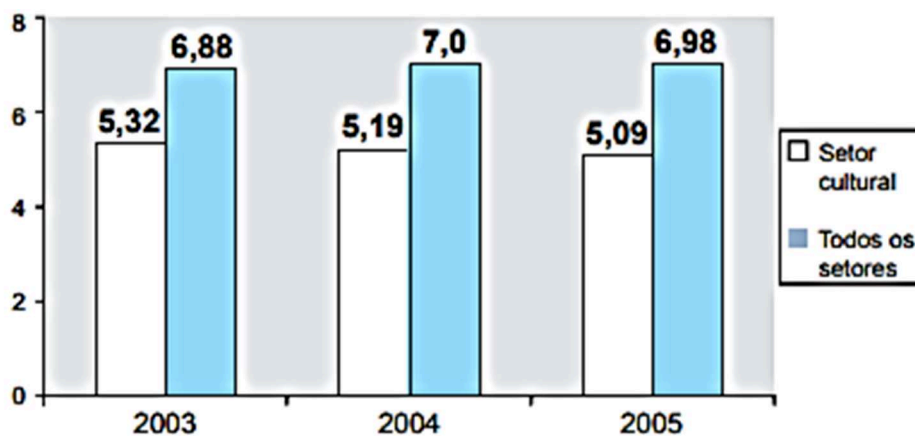
Complementando a figura 26, na figura 27 apresenta-se um gráfico que diz respeito à variação percentual de 2005 com relação a 2003 da evolução da participação do setor cultural na economia brasileira. Observando que há crescimento maior do número de empresas associado ao pessoal ocupado.

**Figura 27 – Indicadores Culturais, Oferta** – Evolução da participação do setor cultural na economia brasileira, em percentual, confeccionada pelo MinC (BRASIL, 2009, p. 156)



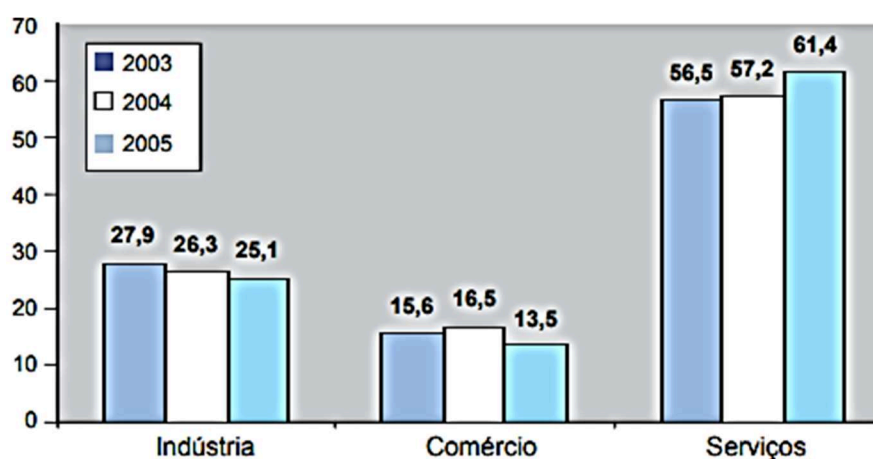
Já o gráfico da figura 28 demonstra uma comparação do número médio de empregados das empresas do setor cultural com os demais setores da economia brasileira, evidenciando números que ficam aquém dos outros setores.

**Figura 28 – Indicadores Culturais, Oferta** – Participação do pessoal ocupado, por número de empresas, confeccionada pelo MinC (BRASIL, 2009, p. 156)



Sobre a participação do número de empresas em cada setor de atividades, na figura 29, o MinC demonstra a mesma tendência já relatada durante a análise da revista de Estudos & Pesquisas do SIIC. Um maior percentual de participação da cultura no segmento de serviços. Em segundo lugar, com menor percentual, a participação na indústria. E em último, com menor taxa, participação no comércio. Os serviços com tendência de crescimento de 2003 para 2005, a indústria em queda com relação aos índices do mesmo período, e o comércio, apesar do crescimento em 2004, também teve queda de 2003 para 2005.

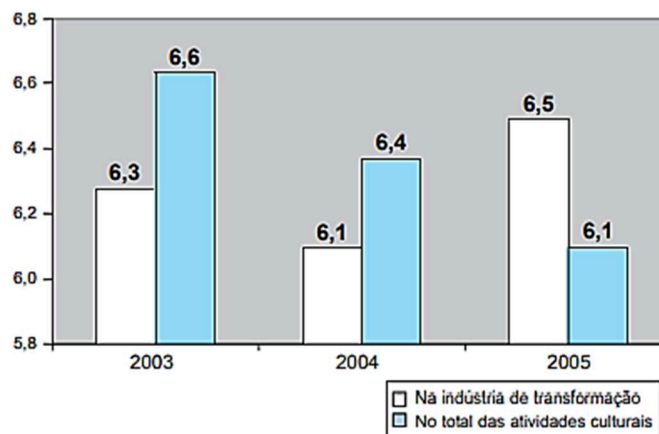
**Figura 29 – Indicadores Culturais, Oferta** – Participação do número de empresas segundo setores nas atividades culturais, em percentual, confeccionada pelo MinC (BRASIL, 2009, p. 157)



As figuras a seguir (números 30, 31, 32), exibem a participação da cultura nos segmentos econômicos: indústria, comércio e serviço. Representam os índices tanto na economia em geral como dentro do próprio setor. Na figura 30, há a participação da indústria

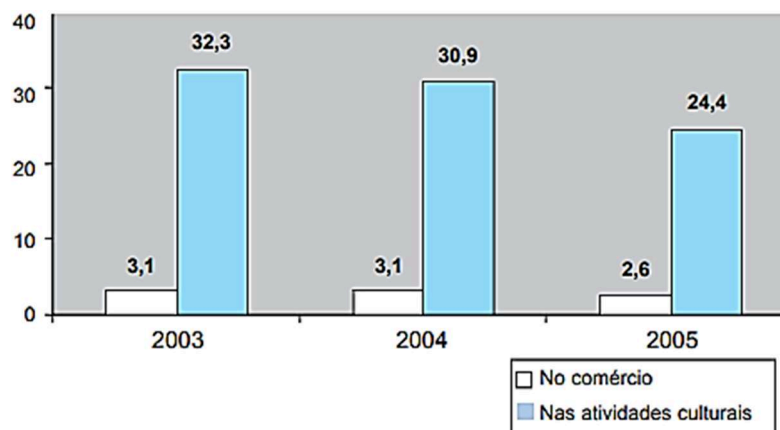
da cultura tanto no total das indústrias quanto no total das atividades culturais do país. Uma participação mais efetiva nas atividades gerais durante 2003 e 2004, contudo com uma inversão em 2005, no qual a participação nas indústrias foi maior. As indústrias representavam 6,1% das atividades culturais em 2005.

**Figura 30 – Indicadores Culturais, Oferta** – Participação do número de empresas das atividades industriais culturais, em percentual, confeccionada pelo MinC (BRASIL, 2009, p. 156)



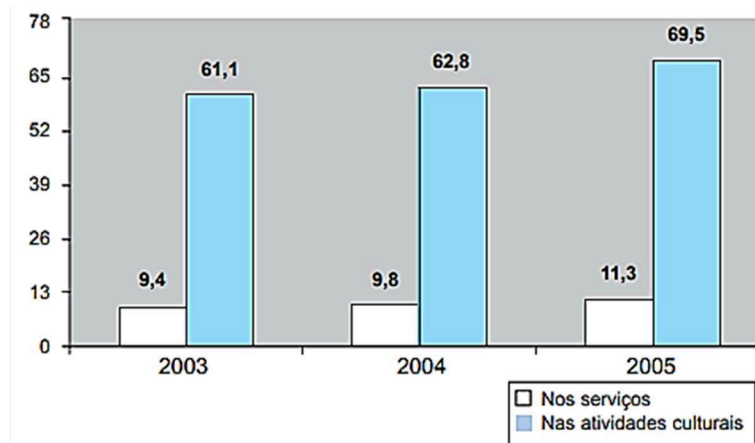
O gráfico apresentado na figura 31, detalha a participação do comércio cultural, tanto na atividade comercial como um todo, bem como sua parcela nas atividades culturais. Observa-se que na atividade comercial geral a representatividade do comércio cultural é pequena. Mas dentro do setor da cultura, essa atividade é um pouco mais expressiva. Em 2005 o comércio representava 24,4% das atividades culturais.

**Figura 31 – Indicadores Culturais, Oferta** – Participação do número de empresas das atividades comerciais culturais, em percentual, confeccionada pelo MinC (BRASIL, 2009, p. 157)



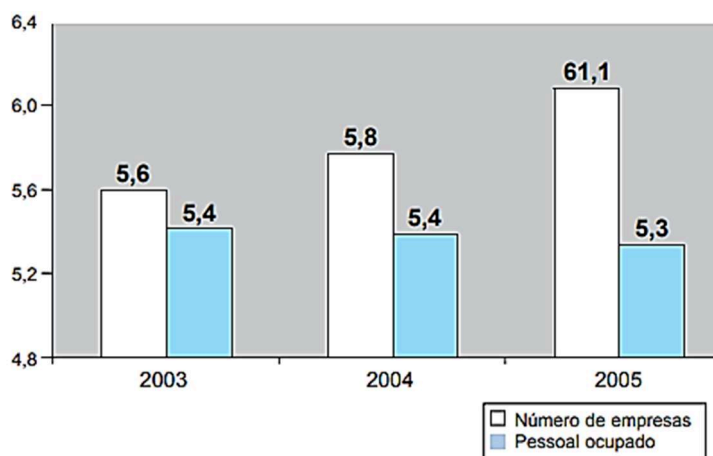
A figura da sequência, número 32, demonstra o índice de serviços culturais, tanto nas atividades econômicas como um todo, como sua representatividade dentro do setor. O segmento de serviços é o mais expressivo da cultura. No setor eles representavam em 2005, quase 70% das atividades.

**Figura 32 – Indicadores Culturais, Oferta** – Participação do número de empresas das atividades de serviços culturais, em percentual, confeccionada pelo MinC (BRASIL, 2009, p. 157)



A figura 33 comprova a participação, em número de empresas e de empregados, do setor cultural no agregado da economia nacional. É importante observar o crescimento do número de empresas no setor, em contraponto com a queda de pessoal ocupado nessas empresas.

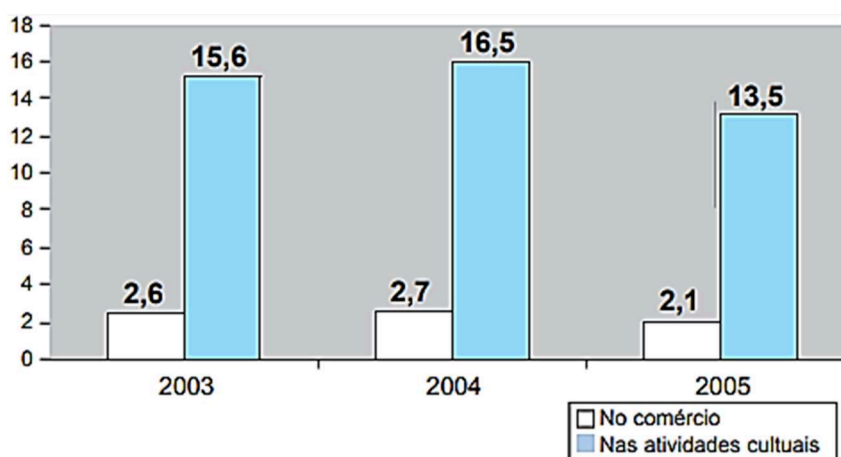
**Figura 33 – Indicadores Culturais, Oferta** – Participação do setor cultural no total geral da economia, em percentual, confeccionada pelo MinC (BRASIL, 2009, p. 158)



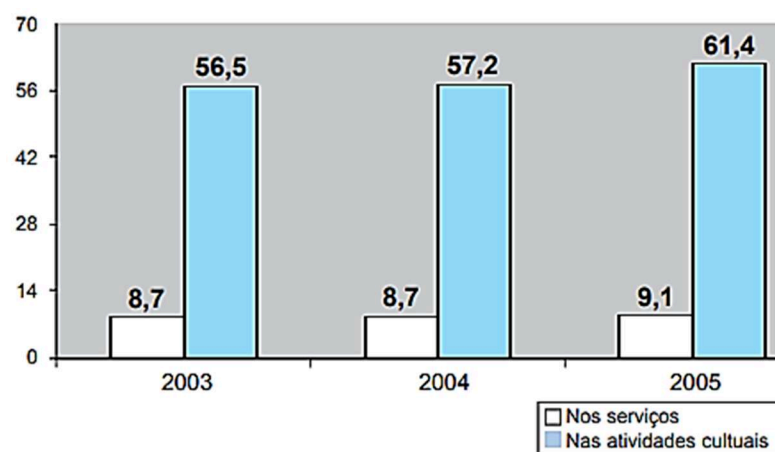
As figuras a seguir (na sequência 34, 35, 36), expressam os números de pessoal ocupado da cultura. A figura 34, aponta a participação do setor cultural, em termos de pessoal ocupado, no que diz respeito ao comércio. A figura 35, fornece a participação do setor cultural, em termos

de pessoal ocupado, no que diz respeito ao serviço. E, a figura 36, compara o setor cultural com o agregado da economia no que concerne à contribuição previdenciária. Ou seja, a parcela dos empregados que contribuem para a previdência social.

**Figura 34 – Indicadores Culturais, Oferta** – Participação do pessoal ocupado nas atividades comerciais culturais, em percentual, confeccionada pelo MinC (BRASIL, 2009, p. 158)

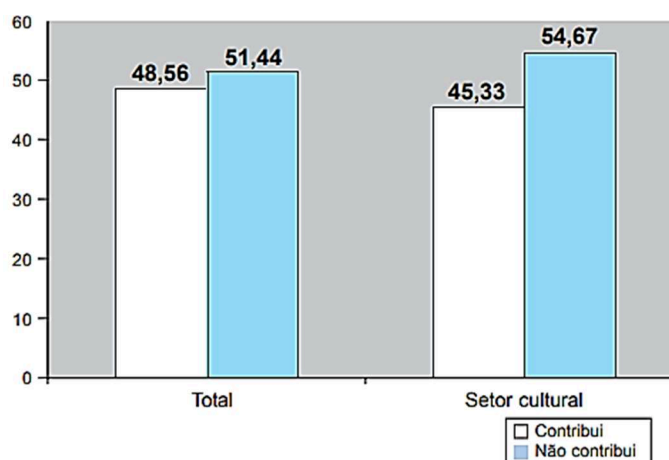


**Figura 35 – Indicadores Culturais, Oferta** – Participação do pessoal ocupado nas atividades de serviços culturais, em percentual, confeccionada pelo MinC (BRASIL, 2009, p. 158)



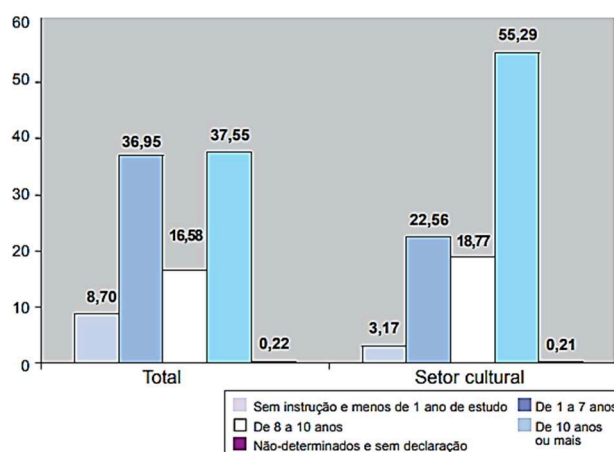
Pelas figuras 34 e 35, é possível notar que o maior número de pessoal ocupado se encontra no segmento de serviços. Representando, em 2005, mais de 60% dos ocupados no setor cultural. A seguir, na figura 36, nota-se o grande índice de informalidade nos trabalhos culturais. Em 2006, mais de 50% dos ocupados do setor, não contribuíam para a previdência social, o que caracteriza condições de contrato de trabalho inexistentes ou precários, prevalecendo a modalidade informal de serviços.

**Figura 36 – Indicadores Culturais, Oferta** – Participação do pessoal ocupado por condição de contribuição para a previdência, percentual de 2006, confeccionada pelo MinC (BRASIL, 2009, p. 158)



Da mesma forma que as outras fontes já citadas nesta pesquisa, no “Cultura em Números”, o gráfico da figura 37 diz respeito à distribuição da força de trabalho, no setor cultural e no agregado da economia, por grau de escolaridade. Ele demonstra o percentual elevado de ocupados na cultura com mais de 10 anos de escolaridade. Em 2006 eram 22,66% com 1 a 7 anos de instrução, 18,77% com 8 a 10 anos de estudos e 55,29% dos ocupados com mais de 10 anos de escolaridade.

**Figura 37 – Indicadores Culturais, Oferta** – Participação do pessoal ocupado por escolaridade, percentual de 2006, confeccionada pelo MinC (BRASIL, 2009, p. 159)

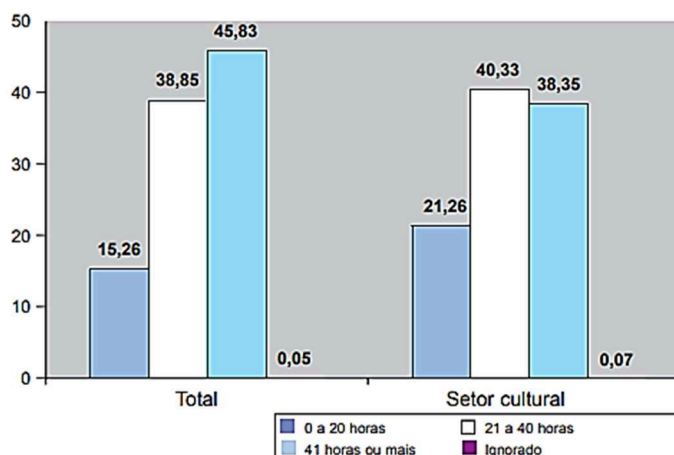


Já a figura 38, evidencia a distribuição da força de trabalho, no setor cultural e no agregado dos outros setores da economia, por horas trabalhadas, em 2006. O gráfico mostra que na economia geral, a maior porcentagem de pessoas ocupadas (45,83%) trabalha mais de 41 horas semanais. Enquanto no setor cultural, há maior índice de pessoas trabalhando entre 21



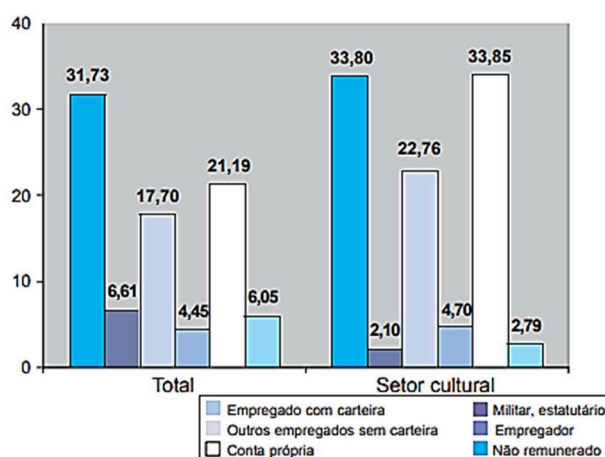
e 40 horas por semana. No entanto, o número de trabalhadores da cultura os quais também trabalham mais de 41 horas semanais, é bem expressivo, 38,35% em 2006.

**Figura 38 – Indicadores Culturais, Oferta** – Participação do pessoal ocupado por horas trabalhadas semanais, percentual de 2006, confeccionada pelo MinC (BRASIL, 2009, p. 159)



O gráfico da figura 39 representa a distribuição da força de trabalho, no setor cultural e no agregado dos outros setores da economia, pela posição na ocupação do trabalho principal, em 2006. Observa-se nas atividades culturais que 33,80% dos ocupados exercem seu trabalho sem remuneração, 33,85% trabalham por conta própria e 22,76% possuem empregos formais.

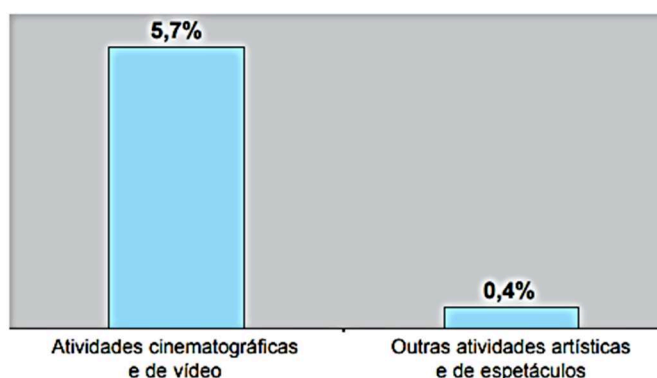
**Figura 39 – Indicadores Culturais, Oferta** – Participação do pessoal ocupado por posição na ocupação do trabalho principal, percentual de 2006, confeccionada pelo MinC (BRASIL, 2009, p. 159)



O gráfico da figura 40, detalha a taxa de investimento no setor de espetáculos, ou seja, música, cinema, vídeo, teatro, dança, circo e outros. É importante perceber a pequena taxa de investimento em atividades de espetáculo, onde geralmente estão alocados os músicos eruditos

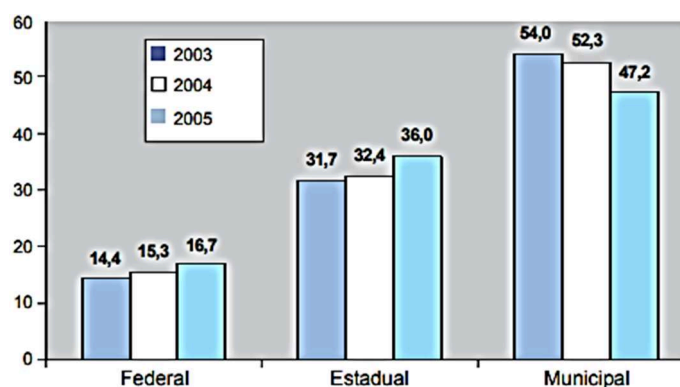
que vivem de concertos, recitais, óperas e outros espetáculos. Em 2003 o índice do setor era de apenas 0,4% de investimentos nesse segmento.

**Figura 40 – Indicadores Culturais, Dispêndio** – Taxa de investimento das indústrias de cinema e das outras atividades de artes e espetáculos, percentual em 2003, confeccionada pelo MinC (BRASIL, 2009, p. 169)



Um dos índices de relevância para essa pesquisa são os investimentos públicos em cultura. Assim, a figura 41 apresenta a participação de cada esfera de governo nos gastos públicos com cultura no Brasil, no período de 2003 a 2005, no âmbito do orçamento cultural. Observa-se, como em outras fontes de pesquisa (o SIIC, por exemplo), o alto índice de participação nos investimentos dos municípios, em contrapartida com o baixo índice da União. Mesmo com a demonstração de pequenos crescimentos, a esfera municipal geralmente fica com o maior índice, seguida da esfera estadual e, por último, a esfera federal.

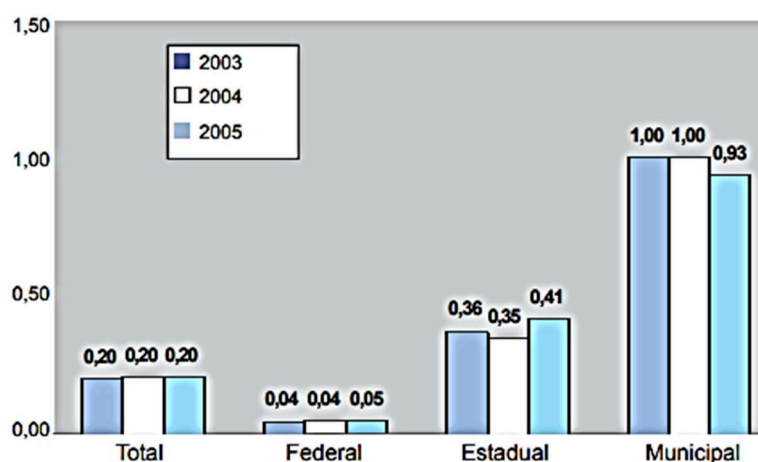
**Figura 41 – Indicadores Culturais, Dispêndio** – Participação das esferas do governo nos gastos públicos com cultura no Brasil, em percentual, confeccionada pelo MinC (BRASIL, 2009, p. 170)



O mesmo pode ser observado sobre os gastos nacionais com a cultura. A figura 42 apresenta a participação da cultura nos orçamentos das diferentes esferas de governo no total

geral do orçamento público, além da variação no período que compreende 2003 a 2005. Assim como no orçamento da cultura, no orçamento total, os municípios também possuem uma participação maior do que nos estados e na União.

**Figura 42 – Indicadores Culturais, Dispêndio** – Participação das despesas com cultura no orçamento total brasileiro, em percentual, confeccionada pelo MinC (BRASIL, 2009, p. 170)



Na quarta área apresentada pelo anuário “Cultura em Números”, encontram-se dados sobre “Financiamento da Cultura”. Fonte de informações importantes para esta pesquisa, esse item é dividido em: valores e montantes de projetos, captação por mecenato, investidores e financiamento municipal à cultura. Aqui o MinC expõe dados relativos ao financiamento do setor cultural por meio de renúncia fiscal com aprovação de projetos e captação de 2000 a 2006, nos segmentos: artes cênicas, artes integradas, artes plásticas, audiovisual, humanidades, música e patrimônio cultural. Refere-se tanto a investidores pessoa física como jurídica.

A tabela 14 apresenta a evolução, de 2000 a 2006, de cada região<sup>61</sup> e do país como um todo, da quantidade e do valor dos projetos culturais apresentados, aprovados e captados, em valores corrigidos pelo IPCA/IBGE (Índice de preços no consumidor). É interessante observar a oscilação de valores totais de projetos apresentados, os quais iniciam em 2,1 bilhões em 2000, crescem para 2,33 bilhões em 2001, tem um aumento expressivo para 2002 (R\$ 5,42 bilhões), cai pela metade em 2003 (R\$ 2,56 bilhões), tem novo aumento em 2004 (R\$ 3,03 bilhões), um aumento ainda maior em 2005 (R\$ 6,39 bilhões) e nova queda significativa em 2006 (R\$ 3,56 bilhões). Apesar dessas oscilações entre queda e aumento nos projetos apresentados, a tendência de valores captados, recursos que realmente são destinados à cultura, apesar de queda entre o ano 2001 e 2002, segue em crescimento. O mesmo pode ser observado na coluna com o número

<sup>61</sup> CO – Centro Oeste; NE – Nordeste; N – Norte; SE – Sudeste; S – Sul.

de projetos que conseguiram captação financeira para seus projetos, uma tendência de aumento constante a cada ano, de 2000 a 2006.

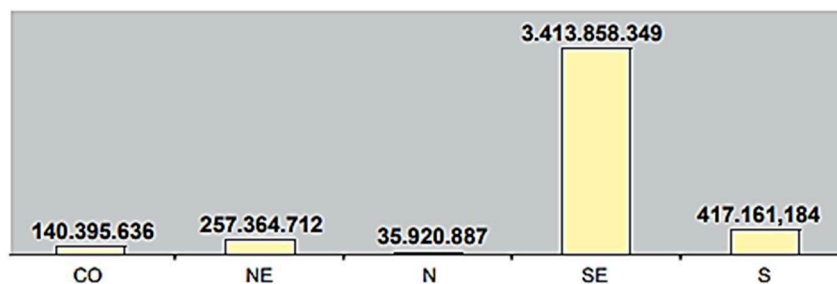
**Tabela 14 – Financiamento da cultura – Valores e montantes de projetos, de 2000 a 2006, confeccionada pelo MinC (BRASIL, 2009, p. 179, 180 e 181)**

2000	Valor dos Projetos			Quantidade de Projetos		
	Apresentados	Aprovados	Captados	Apresentados	Aprovados	Captados
CO	162.958.022,16	69.281.840,99	8.787.614,28	378	272	77
NE	201.422.514,25	87.682.916,46	12.772.099,53	355	225	61
N	20.550.447,46	5.076.470,01	144.416,73	45	24	6
SE	1.475.130.691,30	843.688.268,26	246.910.353,29	2.108	1.602	771
S	236.692.764,35	114.603.868,62	20.936.192,00	544	388	177
Total	2.096.754.439,53	1.120.333.364,34	289.550.675,83	3.430	2.511	1.092
2001	Valor dos Projetos			Quantidade de Projetos		
	Apresentados	Aprovados	Captados	Apresentados	Aprovados	Captados
CO	145.840.158,00	56.394.475,94	9.951.972,63	351	208	75
NE	227.392.295,73	92.954.480,85	19.671.651,61	455	255	91
N	8.709.048,25	7.219.052,50	436.734,77	32	22	7
SE	1.669.815.836,04	707.512.363,05	280.889.182,83	2.339	1.457	796
S	285.674.853,33	149.067.123,40	30.751.253,21	795	448	242
Total	2.337.432.191,34	1.013.147.495,75	341.700.795,06	3.972	2.390	1.211
2002	Valor dos Projetos			Quantidade de Projetos		
	Apresentados	Aprovados	Captados	Apresentados	Aprovados	Captados
CO	172.860.261,79	110.499.941,82	8.772.928,87	456	378	75
NE	257.313.276,64	165.210.018,26	16.693.551,06	495	397	97
N	15.897.976,69	8.017.569,53	1.591.448,50	48	34	11
SE	4.688.648.744,16	1.075.571.611,01	221.866.094,59	3.452	2.570	906
S	292.167.585,40	215.147.058,16	35.358.849,42	954	839	280
Total	5.426.887.844,68	1.574.446.198,78	284.282.872,45	5.405	4.218	1.369
2003	Valor dos Projetos			Quantidade de Projetos		
	Apresentados	Aprovados	Captados	Apresentados	Aprovados	Captados
CO	189.351.467,98	80.363.118,70	17.076.122,82	393	294	115
NE	293.385.584,11	119.486.494,70	22.739.794,63	480	372	133
N	34.657.500,20	27.591.632,09	4.914.477,22	76	44	18
SE	1.768.351.549,84	1.068.334.995,91	247.865.814,31	3.036	2.676	981
S	281.576.068,62	159.281.303,05	32.465.991,44	871	683	294
Total	2.567.322.170,75	1.455.057.544,45	325.062.200,42	4.856	4.069	1.541
2004	Valor dos Projetos			Quantidade de Projetos		
	Apresentados	Aprovados	Captados	Apresentados	Aprovados	Captados
CO	268.328.523,24	90.868.294,78	11.679.056,24	541	382	105
NE	412.391.409,51	161.451.915,01	22.671.090,41	606	450	162
N	48.756.873,94	35.991.177,01	6.897.140,01	99	75	36
SE	2.025.235.498,04	1.153.708.583,32	272.050.460,07	3.479	3.057	1.332
S	281.742.800,61	176.534.294,58	44.212.116,48	999	846	402
Total	3.036.455.105,34	1.618.554.264,70	357.509.863,22	5.724	4.810	2.037
2005	Valor dos Projetos			Quantidade de Projetos		
	Apresentados	Aprovados	Captados	Apresentados	Aprovados	Captados
CO	311.501.482,29	128.894.235,81	12.354.081,88	681	382	108
NE	370.854.680,15	153.416.382,24	34.669.844,30	945	515	215
N	51.733.566,20	17.525.160,68	3.002.301,80	171	81	35
SE	5.123.086.228,74	1.240.290.521,01	375.831.490,60	5.920	3.371	1.661
S	541.121.456,65	233.213.967,13	51.554.399,12	1.544	922	449
Total	6.398.297.414,02	1.773.340.266,86	477.412.117,70	9.261	5.271	2.468
2006	Valor dos Projetos			Quantidade de Projetos		
	Apresentados	Aprovados	Captados	Apresentados	Aprovados	Captados
CO	211.783.427,84	137.085.764,16	17.805.346,34	587	426	123
NE	387.120.870,43	211.774.052,37	35.499.611,92	832	674	214
N	50.735.640,50	24.751.253,41	3.967.242,76	129	100	42
SE	2.530.051.308,50	1.666.428.750,72	424.307.728,80	5.036	4.656	1.974
S	389.912.065,04	274.283.596,90	51.303.608,99	1.176	1.115	503
Total	3.569.603.312,30	2.314.325.348,95	532.883.538,81	7.760	6.971	2.856

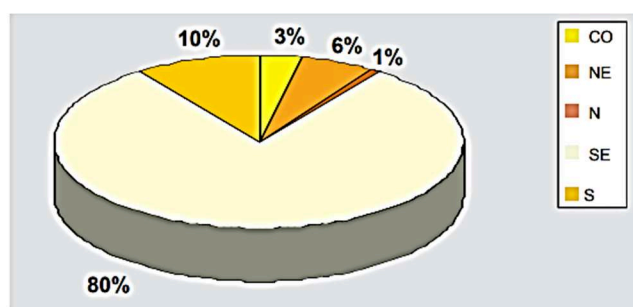
No gráfico apresentado a seguir (figura 43), encontra-se a soma na captação de recursos por mecenato, no período compreendido de 1996 a 2006, para cada região administrativa. É evidente a maior captação de recursos da região Sudeste (3,4 bilhões), além da pequena captação da região Norte (35 milhões) em comparação àquela. As outras regiões estão em um

campo intermediário com valores mais próximos da região Norte do que da região Sudeste, na casa dos milhões e não de bilhões. Na figura 44, o gráfico evidencia melhor a proporção de recursos destinados para a região Sudeste, com 80% do valor total. Seguida pelo Sul com 10%, Nordeste com 6%, Centro Oeste com 3%, e, por último, o Norte com 1% dos recursos.

**Figura 43 – Financiamento da cultura –** Captação de recursos por região - Mecenato, de 1996 a 2006, confeccionada pelo MinC (BRASIL, 2009, p. 182)

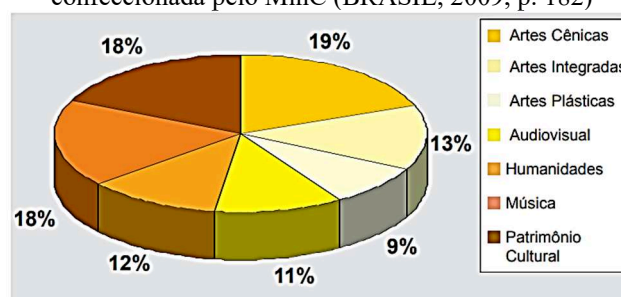


**Figura 44 – Financiamento da cultura –** Captação por mecenato, proporção por região, de 1996 a 2006, confeccionada pelo MinC (BRASIL, 2009, p. 182)



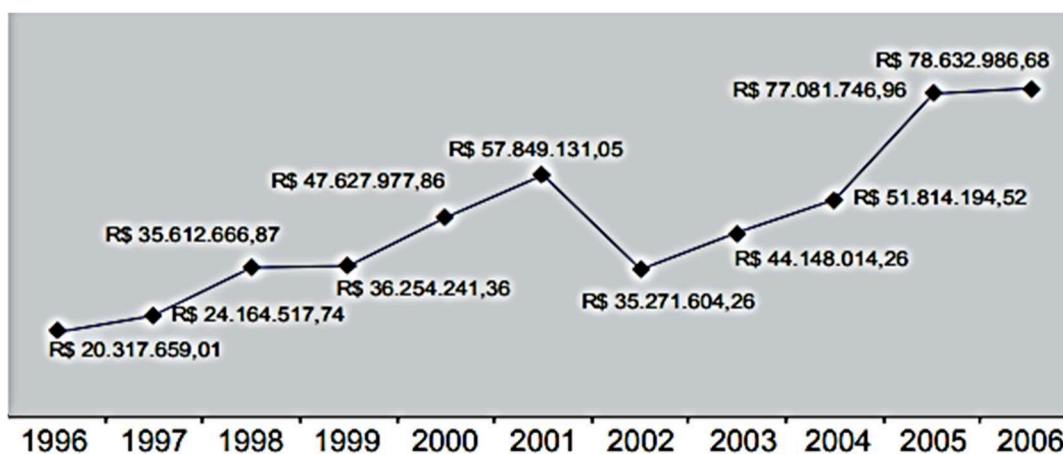
A figura 45 demonstra um gráfico com os destinos dos recursos do mecenato para o período de 1996 a 2006, de acordo com as subáreas da cultura: artes cênicas, artes integradas, artes plásticas, humanidades, música e patrimônio cultural. A área abordada na temática deste trabalho, música, encontra-se entre as áreas com maior índice de captação de recursos, com 18% do valor total.

**Figura 45 – Financiamento da cultura –** Captação por mecenato, proporção por segmento, de 1996 a 2006, confeccionada pelo MinC (BRASIL, 2009, p. 182)



O anuário traz os gráficos de crescimento em cada subárea cultural (BRASIL/MINC, 2009, p. 183-186). Dentre eles, para este trabalho, destaca-se o gráfico referente à Música, demonstrado na figura 46. Apresenta a evolução da captação por meio do mecenato para o segmento da música no período de 1996 a 2006, com valores corrigidos pelo Índice de Preços ao Consumidor Ampliado – IPCA/IBGE. Pelo gráfico há uma expressiva evolução de 1996 (R\$ 20,3 milhões) até 2001 (R\$ 57,8 milhões). Em seguida, uma brusca queda em 2002 (R\$ 35,2 milhões). E desse ano até 2006, crescimento crescente (R\$ 44,1 milhões em 2003; R\$ 51,8 milhões em 2004; R\$ 77,1 milhões em 2005; e R\$ 78,6 milhões em 2006).

**Figura 46 – Financiamento da cultura** – Evolução da captação por mecenato - Música, de 1996 a 2006, confeccionada pelo MinC (BRASIL, 2009, p. 185)



A última área abordada pelo anuário, “Gestão Cultural – Conselho Municipal de Cultura”, tem a iniciativa de discutir acerca da gestão cultural no setor público no âmbito dos municípios. Os itens abordados nesse campo são:

- Conselho Municipal de Cultura (CMC);
- Conselho Municipal de Preservação de Patrimônio Cultural;
- Fundo Municipal de Cultura;
- Política Municipal de Cultura;
- Consórcio Intermunicipal de Cultura;
- Sistema Nacional de Cultura;
- Plano Municipal de Cultura;
- Legislação Municipal de Fomento à Cultura;
- Legislação Municipal de Proteção ao Patrimônio Cultural;
- Recursos Culturais;
- Órgão Gestor da Cultura;

- Recursos Humanos da Cultura;
- Turismo Cultural.

Como explicado anteriormente, as leis de incentivo dos municípios são específicas de cada localidade. E, como esta pesquisa se refere à lei federal conhecida como Lei Rouanet, os dados demonstrados nessa área do anuário não serão apresentados e nem analisados pela pesquisadora.

### **4.3. Boletim mensal sobre os subsídios da União (2020)**

O “Boletim mensal sobre os subsídios da União”, elaborado pela Secretaria de Avaliação, Planejamento, Energia e Loteria (Secap), reúne, mensalmente, informações sobre políticas públicas financiadas pelo governo federal. Na edição de número 16 (figura 47), em março de 2020, o boletim trata da Lei Federal de Incentivo à Cultura (BRASIL, 2020).

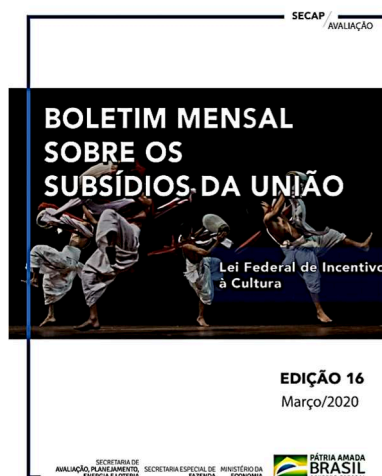
De acordo com o Boletim, a concessão de incentivos fiscais pela Lei Rouanet (BRASIL, 1991), “é o principal instrumento de financiamento federal a atividades culturais” (BRASIL, 2020, p. 04). Em 2019, os subsídios relacionados à dedução de Imposto de Renda (IR) corresponderam a aproximadamente R\$ 1,2 bilhão, abrangendo 3,3 mil projetos culturais.

O Boletim relata, em sua introdução, o quanto a Lei Rouanet sofre questionamentos sobre sua eficácia e equidade. Em avaliação, o governo federal percebe alguns problemas, entre eles: “a concentração regional dos projetos incentivados; a alocação dos recursos em projetos de maior lucratividade [...]; a ausência de políticas de financiamento complementares ao modelo de mecenato; e inadequação das atividades de monitoramento e controle de aplicação dos recursos” (ibid.).

Em conformidade com as problemáticas relatadas pelo governo de Bolsonaro, criou-se a Instrução Normativa nº 02, de 23 de abril de 2019. Assim, alavancou-se uma discussão na sociedade sobre as restrições fiscais e a escassez de recursos. Portanto, o objetivo desse Boletim era demonstrar um panorama da Lei Rouanet. Uma contextualização da realidade social com base de dados do Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura (Salic).

Inicialmente, a publicação faz uma breve descrição da Lei Federal nº 8.313 (BRASIL, 1991), Lei Rouanet. Como essa caracterização coincide com a já realizada em outros momentos desse trabalho, não será necessário expor o conteúdo da referida lei novamente. Assim, apresenta-se a seguir a exposição e a análise de dados encontradas no Boletim.

**Figura 47** – Capa do Boletim mensal sobre os subsídios da União, Lei Federal de Incentivo à Cultura. Publicada em março de 2020

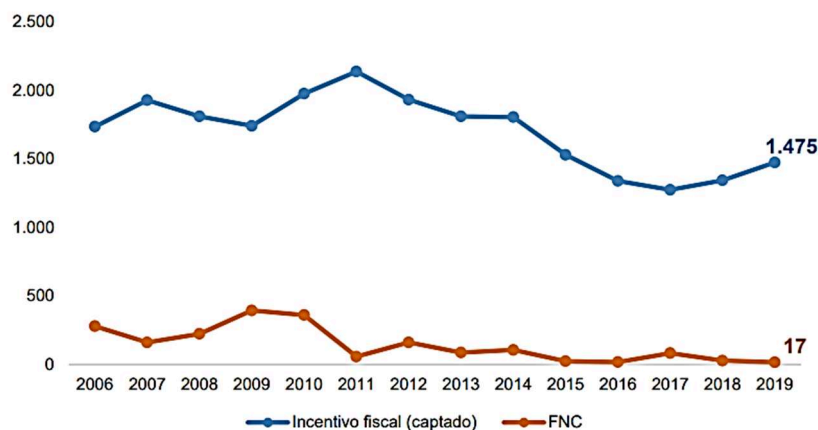


Na figura 48, o gráfico elaborado pela Secap com a evolução dos recursos captados por meio da Lei, demonstra que,

tem-se limitado cada vez mais ao modelo de mecenato com base em incentivos fiscais, uma vez que o fundo de investimento preconizado para o apoio de projetos culturais eminentemente comerciais (Ficart) não foi implementado e os recursos aplicados no FNC são cada vez menores (BRASIL, 2020, p. 07).

Ao observar a desenvolvimento dos recursos captados, é possível perceber que o incentivo fiscal teve se auge de investimentos em 2011 e que, em 2019, os valores são inferiores aos de 2006, um impacto relevante para os trabalhadores da cultura dependentes de incentivos promovidos pela lei para terem ocupação e renda.

**Figura 48** – Gráfico com a evolução dos recursos captados por meio de incentivos fiscais da Lei Federal de Incentivo à Cultura e do gasto orçamentário federal do FNC (R\$ milhões de dez/19), elaborado pela Secap (BRASIL, 2020, p. 07)



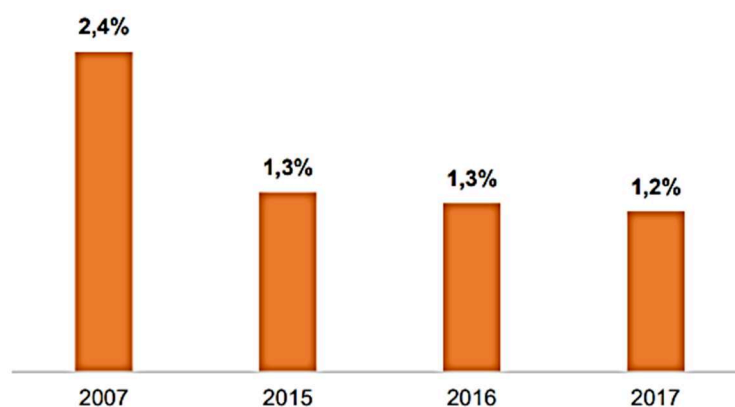


Ao descrever os baixos valores investidos por meio do FNC, o governo relata que, no Brasil,

consolidou-se um arranjo de financiamento restrito, mas com um público alvo diversificado, em que os recursos são essencialmente públicos (via incentivo fiscal), mas a decisão alocativa é privada. Uma vez que as empresas decidem sobre os projetos que serão aprovados, é maior o risco de que manifestações culturais menos atraentes para as empresas patrocinadoras ou regiões com menor dinamismo econômico do setor cultural fiquem desassistidas, o que pode comprometer a eficácia e a equidade da política (ibid.).

No gráfico apresentado pela figura 49, nota-se o decrescente valor adicionado dos recursos incentivados pela Lei Federal de Incentivo à Cultura às atividades diretamente ligadas à cultura, mesmo sendo o foco dos benefícios dessa política pública. Em 2007, o índice de valor adicionado era de 2,4%. Em 2017, o índice cai pela metade, 1,2%.

**Figura 49** – Gráfico com a participação dos recursos incentivados pela Lei Federal de Incentivo à Cultura no valor adicionado de atividades diretamente ligadas à cultura no Brasil de 2007, 2015, 2016 e 2017, elaborado pela Secap (BRASIL, 2020, p. 09)

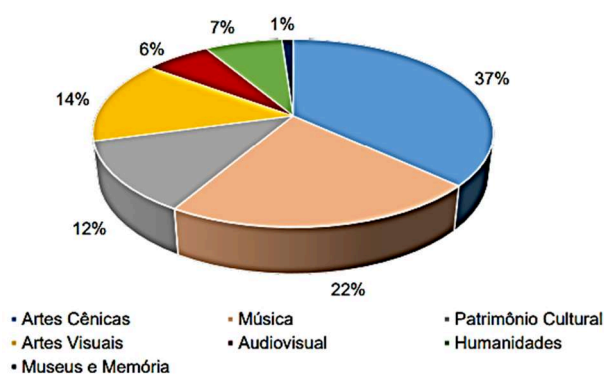


Antes de demonstrar o gráfico por áreas culturais, o governo afirma que as evidências apresentadas reforçam a importância de ampliar o alcance das políticas de incentivo à cultura. A carteira de projetos incentivada beneficia principalmente as grandes empresas, favorecidas com a publicidade, e os grandes produtores artísticos, que captam mais recursos devido à maior facilidade de acesso aos incentivadores. Ainda de acordo com relatado no boletim, os benefícios seriam concentrados na população com maior poder aquisitivo, com mais condições financeiras

de acesso. Assim, os recursos da Lei Rouanet não alcançam os produtores culturais de menor porte e nem a população com menor nível renda (BRASIL, 2020, p. 11).

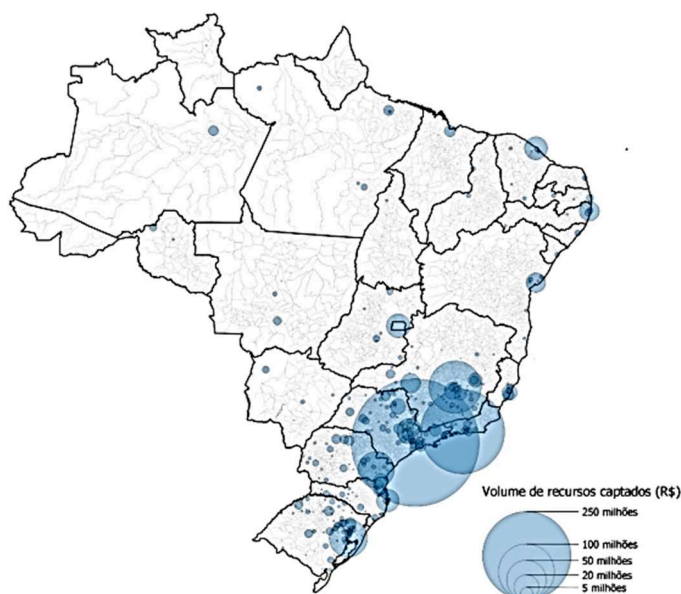
Na figura 50, sobre a distribuição do benefício fiscal por áreas, o governo questiona a definição do termo “cultura”, afirmando que o incentivo fiscal se concentra no campo de algumas artes, como: cinema, teatro, danças, música e artes visuais. Os recursos captados para essas áreas somaram aproximadamente 73% em 2018 (37% em artes cênicas, 22% em música e 14% em artes visuais). Em contraposição aos outros segmentos: humanidades (acervo bibliográfico, eventos literários, edição de livros, periódicos etc.) e Museus (acervos museológicos, arqueológico e história), nos quais o benefício fiscal é relativamente menor (ibid., p. 11).

**Figura 50** – Gráfico com distribuição dos recursos captados, por área (2018), elaborado pela Secap (BRASIL, 2020, p. 11)



Sobre a concentração territorial, no mapa apresentado na figura 51, o boletim explica que apenas 415 municípios (7,5% do total de cidades do país), se beneficiaram com recursos da Lei Rouanet em 2018, destacando as regiões Sudeste e Sul do país. Os municípios de São Paulo/SP (R\$ 524,1 milhões), Rio de Janeiro/RJ (R\$226,0 milhões), Belo Horizonte/MG (R\$ 88,7 milhões), Porto Alegre/RS (R\$ 47,3 milhões) e Curitiba/PR (R\$ 42,6 milhões) absorveram 71,7% dos recursos captados em 2018, apesar da população dessas cidades corresponderem a apenas 11,9% da população total do país. Para o governo federal, “o incentivo fiscal deveria contemplar projetos oriundos das diversas regiões do país, com distribuição mais equitativa desse benefício na produção cultural, o que não é corroborado pelas evidências apresentadas” (ibid., p. 14).

**Figura 51** – Mapa com o volume de recursos da Lei Federal de Incentivo à Cultura, captados por município (2018), elaborado pela Secap (BRASIL, 2020, p. 14)



Assim, o boletim afirma que para o aumento da equidade e para a desconcentração regional dos projetos incentivados pela Lei Federal de Incentivo à Cultura, o governo federal publicou alterações normativas à essa política em 2019. Então, a seguir, passa para a descrição do que é chamado de “Nova Lei de Incentivo à Cultura”, de acordo com a IN nº 02 (BRASIL, 2019b). Conforme explica o Ministério da Cidadania, as mudanças realizadas têm o intuito de evitar a concentração do incentivo, garantindo uma melhor distribuição dos recursos e ampliar o acesso à cultura para todas as regiões do Brasil. As principais mudanças foram:

- Diminuição do teto para a captação de recursos por projeto, de R\$ 60 milhões para R\$ 1 milhão;
- Para carteiras de projetos<sup>62</sup>, o teto passou de R\$ 60 milhões para R\$ 10 milhões;
- O teto de R\$ 6 milhões para:

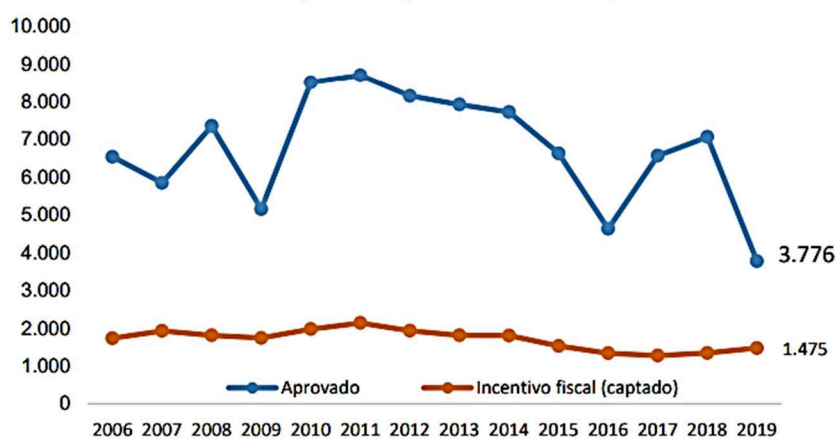
projetos que promovam datas e festas populares nacionais (Independência do Brasil, folia de reis, festejos juninos, carnavalescos, Ano Novo, Natal); óperas, festivais, concertos sinfônicos e corpos estáveis; projetos de inclusão da pessoa com deficiência; exposições de artes visuais, ações de incentivo à leitura e projetos de literatura; prêmios e pesquisas; e projetos educativos, de capacitação, programas cursos e oficinas (BRASIL, 2020, p. 15).

<sup>62</sup> Conjunto de projetos apresentados por uma empresa ou por um grupo de empresas.

- Ampliação do percentual mínimo para distribuição exclusivamente gratuita de ingressos ou produtos culturais com caráter social, educativo ou de formação artística, de 10% para 20%;
- 10% dos ingressos devem ser vendidos a preços populares, passando de R\$ 75,00 para R\$ 50,00;
- As empresas que apresentarem propostas para serem executadas no Norte, Nordeste e Centro Oeste podem aumentar a quantidade de projetos na sua carteira em 100%.

Assim, com as mudanças efetivadas, no gráfico da figura 52, o boletim relata que a captação em 2019 (R\$ 1,48 bilhões) cresceu 9,7% em relação ao valor de 2018 (R\$ 1,34 bilhões), enquanto o valor dos projetos aprovados alcançou o menor nível da série iniciada em 2006 (R\$ 3,77 bilhões). O governo afirma que ao longo do período (2006-2018), os níveis de aprovação são bem superiores aos níveis de captação de recursos, ao contrário do que ocorre em 2019 com a mudanças da Lei Rouanet.

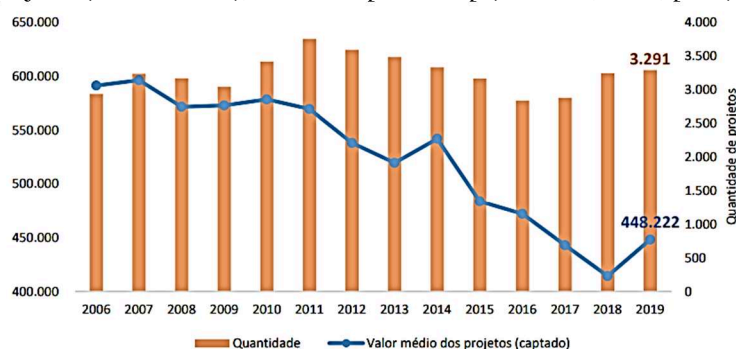
**Figura 52** – Gráfico comparativo entre os valores de projetos aprovados e captados (R\$ milhões de dez/19), elaborado pela Secap (BRASIL, 2020, p. 16)



Demonstrando o gráfico da figura 53, argumenta sobre valor apresentado na maior parte dos projetos ser sobrestimado, relatando a dificuldade do proponente e do órgão gestor da política inferir o custo real do projeto. E explica (ibid., p. 16):

No que se refere à quantidade de projetos que alcançaram algum nível de captação de recursos, verifica-se que o crescimento do alcance dos benefícios foi mais tímido do que o crescimento do valor. E a quantidade de projetos apoiados em 2019 (3.291 projetos) foi apenas 1,4% superior ao número de 2018. Dessa forma, o valor médio dos recursos por projeto, que estava em queda desde 2015, elevou-se em 2019 (R\$ 448,2 mil reais).

**Figura 53** – Gráfico com a evolução do valor médio de projetos com captação no mercado e da quantidade de projetos (R\$ de dez/19), elaborado pela Secap (BRASIL, 2020, p. 17)



Ainda sobre concentração dos recursos, a tabela 15 demonstra como o escopo da carteira de projetos apoiada é bastante heterogênea. A tabela apresenta o número e os valores aprovados e captados dos projetos publicados a partir da vigência da IN nº 2/19. De acordo com a figura, a categoria de singulares, cujo limite é de R\$ 1 milhão por projeto, representou 35,9% dos valores aprovados e 22,9% dos valores captados, incluindo os mais diversos tipos de projetos, como teatro, música, shows etc. O maior volume tanto aprovado (41,1%) como captado (56%) ocorreu na categoria especial, na qual não há limite de valor para captação por proponente, referente ao custeio de atividades permanentes de instituições culturais, realizações de eventos, manutenções e atividades regulares de museus, orquestras, teatros e exposições em geral. Com maior homogeneidade, o grupo de projetos específicos totalizou 23% do valor de aprovados e 21,1% de valores captados, cujo teto de captação é de R\$ 6 milhões. Há uma pequena superioridade de valores nos projetos destinados a festivais e exposições de artes visuais.

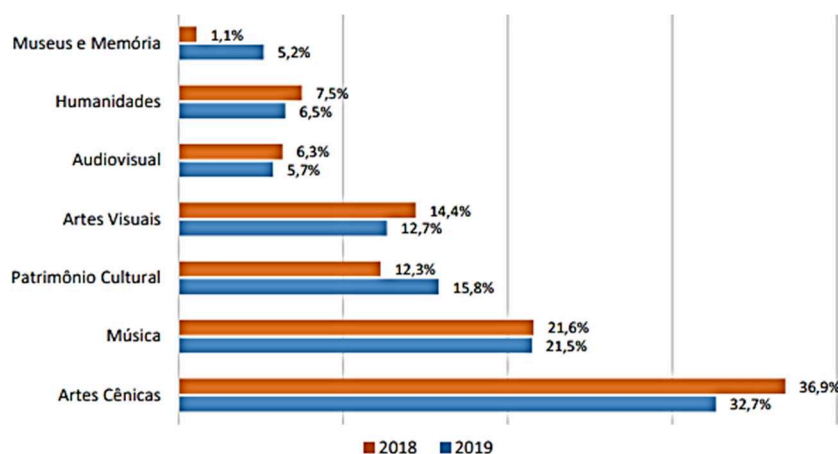
**Tabela 15** – Número e Valor de projetos publicados na vigência da IN nº 2/19, elaborada pela Secap (BRASIL, 2020, p. 18)

Tipicidade/Tipologia	Nº	Aprovado <sup>1</sup>	%	Captado <sup>1</sup>	%
<b>Especiais, sem limite (Art. 4º, § 2º)</b>	<b>339</b>	<b>1.479,0</b>	<b>40,6</b>	<b>310,4</b>	<b>55,7</b>
Conservação de equipamento cultural	3	14,4	0,4	0,0	0,0
Construção de equipamento cultural	7	14,6	0,4	0,0	0,0
Construção de sala de teatro	1	1,3	0,0	0,0	0,0
Museus e memória	24	42,3	1,2	4,4	0,8
Patrimônio cultural imaterial	9	18,1	0,5	1,2	0,2
Patrimônio cultural material	38	209,7	5,8	21,5	3,9
Planos anuais e plurianuais	257	1.178,5	32,3	283,2	50,8
<b>Específicos, até R \$ 6.000.000,00 (Art. 4º, § 3º)</b>	<b>483</b>	<b>837,4</b>	<b>23,0</b>	<b>118,2</b>	<b>21,2</b>
Ações de incentivo à leitura	10	6,1	0,2	0,8	0,1
Calendários específicos	45	79,7	2,2	16,6	3,0
Concertos sinfônicos	31	64,1	1,8	13,0	2,3
Corpos estáveis	2	9,5	0,3	0,9	0,2
Desfiles festivos	37	80,9	2,2	5,7	1,0
Educativos em geral	58	86,8	2,4	9,4	1,7
Eventos literários	29	43,0	1,2	3,9	0,7
Exposições de artes visuais	82	159,8	4,4	19,5	3,5
Festivais	152	248,2	6,8	44,1	7,9
Inclusão da pessoa com deficiência	29	38,0	1,0	2,6	0,5
Pesquisas	1	0,9	0,0	0,0	0,0
Óperas	7	20,5	0,6	1,7	0,3
<b>Singulares, até R \$ 1.000.000,00 (Art. 4º, alínea d)</b>	<b>3.423</b>	<b>1.328,1</b>	<b>36,4</b>	<b>129,0</b>	<b>23,1</b>
Projetos normais	3.423	1.328,1	36,4	129,0	23,1
<b>Não especificado</b>	<b>1</b>	<b>0,3</b>	<b>0,0</b>	<b>0,0</b>	<b>0,0</b>
<b>Total</b>	<b>4.246</b>	<b>3.644,8</b>	<b>100,0</b>	<b>557,6</b>	<b>100,0</b>

Por meio do gráfico da figura 54, conforme o boletim (BRASIL, 2020, p. 19), é possível identificar alterações nas áreas de captação de recursos. Para o governo federal, houve um aumento expressivo na participação do segmento cultural de museus e memória, o qual subiu de 1,1% em 2018 para 5,2% em 2019, assim como do segmento de patrimônio cultural, elevado de 12,3% para 15,8%. Em contrapartida, houve queda na participação das artes cênicas (de 36,9% para 32,7%), das artes visuais (de 14,4% para 12,7%) e das humanidades (de 7,5% para 6,5%). De acordo com a publicação (ibidem),

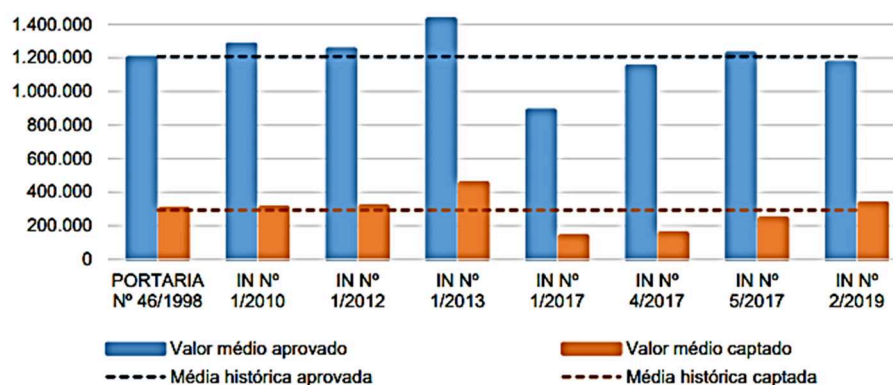
a mudança na composição da carteira indica que o modelo de incentivo criado para projetos especiais, não sujeito a qualquer teto de financiamento, foi eficaz em promover maior apoio a essas intervenções culturais, de elevado valor simbólico e grande interesse público. Esse resultado, no entanto, pode ter influenciado o nível de concentração dos recursos incentivados, ao se considerar o custo mais elevado desses projetos.

**Figura 54** – Gráfico com a participação na captação de recursos por área cultural, entre 2018 e 2019, elaborado pela Secap (BRASIL, 2020, p. 19)



O Gráfico apresentado na figura 55, demonstra os valores médios de aprovação e captação dos projetos por regulamento vigente. Observa-se que as médias de aprovação e captação foram mantidas ou tiveram elevação no o período abrangido pela Portaria nº 46/1998 até a IN nº 01/2013. Já as médias, nos períodos abrangidos pela IN nº 01/2017 à IN nº 02/2019, foram inferiores à média histórica, com exceção da média de aprovação com a IN nº 05/2017 e da média de captação com vigência da IN nº 02/2019. O gráfico evidencia como o valor médio aprovado dos projetos vinha aumentando entre as IN nº 01/2017 a 05/2017, movimento interrompido a partir da IN nº 02/2019. Já o valor médio de captação vem crescendo de forma contínua desde a IN nº 01/2017 (ibid., p. 20).

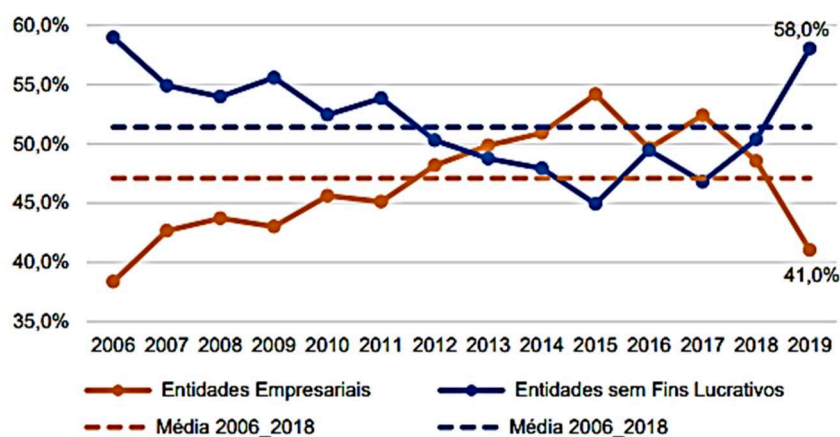
**Figura 55** – Gráfico com valor médio aprovado e captado dos projetos por normativo (R\$ de jan/2020), elaborado pela Secap (BRASIL, 2020, p. 20)



Outro perfil modificado foi o do proponente. De acordo com a figura 56, ocorreu uma mudança considerável no perfil de captação dos recursos incentivados em 2019, com crescimento da participação de entidades sem fins lucrativos e redução na representatividade de entidades empresariais. De acordo com o governo federal (ibid., p. 21),

o aumento da participação relativa das entidades sem fins lucrativos na carteira financiada por incentivos fiscais é positivo em um cenário em que é cada vez maior a escassez de recursos orçamentários para o financiamento de projetos por intermédio do Fundo Nacional de Cultura, concebido com a finalidade exclusiva de apoiar projetos desses proponentes. Além disso, sinaliza avanços em relação a críticas recorrentes à política, relacionadas à concessão de benefícios a projetos com forte potencial lucrativo, menos dependentes da necessidade de subsídios públicos, associados à cobrança de preços elevados e que tenham menor alcance sobre a população de baixa renda.

**Figura 56** – Gráfico com a evolução da participação no valor de captação dos recursos incentivados por perfil do proponente, elaborado pela Secap (BRASIL, 2020, p. 21)



Na conclusão do Boletim (ibid., p. 24-25), o governo federal indica que a Lei Federal de Incentivo à Cultura prevê um arranjo de financiamento diversificado para promover o fomento à produção cultural no país, o qual, no entanto, não se consolidou. Isto ocorre porque o Ficart, concebido para apoiar projetos culturais eminentemente comerciais, não foi implementado. Além disso, o FNC, instrumento de financiamento com recursos orçamentários diretos da União, cujo objetivo seria fomentar projetos culturais de menor atratividade de mercado, consegue um alcance cada vez mais limitado. Assim, a política de fomento à produção cultural brasileira tem ficado a cargo do mecenato.

O mecenato é um modelo de financiamento à cultura que tem obtido sucesso (em 2019, destinou R\$ 1,48 bilhão a quase 3,3 mil projetos culturais). Todavia, esse arranjo público-privado é concentrado no Estado, cujos subsídios tributários somam mais de 80% dos recursos. Mesmo assim, pela política adotada, são as empresas que decidem quais os projetos culturais são de seu interesse e quais serão financiados. Nessa dinâmica há concentração dos recursos para segmentos com maior retorno de marketing cultural para as empresas. São necessários avanços maiores na democratização do acesso aos seus benefícios.

Enfim, para o governo de Jair Bolsonaro, a política pública de incentivo à cultura precisava de uma revisão no modelo de estímulos fiscais, por meio da adoção de uma gradação dos subsídios tributários tendo em vistas prioridades as quais podem ser definidas no âmbito da política nacional. Também, para obter avanços, a cultura depende de uma estrutura de incentivos que aconteça de modo mais incisivo na dinâmica de seleção e patrocínio dos projetos culturais.

#### **4.4. Plataformas da Secretaria Especial de Cultura (1992 a 2022)**

O Sistema de Acesso às Leis de Incentivo à Cultura (Salic), o Sistema de Consultas do Salic (Portal de Visualização do Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura - Versalic) e o Comparar, já apresentados anteriormente no capítulo 3 (Figuras 02, 03, 04), são plataformas interligadas e com acesso às informações sobre a Secretaria Especial de Cultura e antigo Ministério da Cultura (MinC).

Para acesso ao Salic, é necessário o cadastro de um usuário e senha. Após a realização do mesmo, é possível incluir proponentes, propostas de projetos a serem analisadas pela comissão de avaliação da Lei Rouanet, visualizar todas as propostas já enviadas e arquivadas, ver a lista de projetos aprovados e executados, fazer solicitações e registrar procuração referente a outros responsáveis pelo projeto além do proponente.



No Versalic, é possível realizar pesquisas sobre:

- Projetos – os quais possuem um conjunto de ações/atividades culturais com objetivos específicos, um orçamento e tempo determinado. Esse Projeto recebe um número de registro, Pronac, após aprovação da Proposta junto ao MinC;
- Propostas – A proposta é enviada por meio de um requerimento, apresentado pelo Proponente, no Salic. Ela tem como objetivo a aprovação pelo MinC para captar recursos via incentivo fiscal da Lei Rouanet;
- Proponente - Pessoa física que atue na área cultural ou pessoa jurídica de direito público ou privado, com ou sem fins lucrativos, cuja principal finalidade seja atividades culturais. É o responsável por apresentar, realizar e responder pelo Projeto cultural;
- Incentivador - Contribuinte do Imposto sobre a Renda e Proventos de qualquer natureza, pessoa física ou jurídica, que efetua doação ou patrocínio em favor dos Projetos aprovados pelo Ministério da Cultura;
- Fornecedores - Pessoa física ou jurídica com bens ou serviços contratados pelo proponente para a execução do projeto cultural (VERSALIC, s.d., *on-line*).

Na página inicial do sistema Versalic, há os dados atualizados sobre a quantidade de projetos enviados, as propostas submetidas à aprovação da Secretaria Especial de Cultura, os proponentes já cadastrados, os incentivadores que contribuem para a realização dos projetos e têm o benefício da renúncia fiscal, além dos fornecedores de bens e serviços para execução dos projetos. Na figura 57, há os dados sobre cada item até a data do último acesso da pesquisadora ao site, dia 10 junho de 2022 às 07h30.

**Figura 57** – Dados Versalic no dia 10 de junho de 2022 às 07h30<sup>63</sup>, elaborado por Versalic

Dados				
106.212	303.390	48.975	97.447	190.949
Projetos enviados	Propostas submetidas	Proponentes cadastrados	Incentivadores contribuindo	Fornecedores

Comparar, ou Salicnet, é um sistema utilizado para transparência dos atos e gastos da cultura relacionados ao mecanismo de renúncia fiscal. É um sistema que dá acesso às informações sobre os projetos beneficiados pela Lei Rouanet. É possível consultar relatórios de

<sup>63</sup> Os dados podem ser atualizados a qualquer momento, portanto, é importante considerar a data e horário da consulta.

recursos captados, prestações de contas e outros dados financeiros. O sistema possibilita ao cidadão participar da fiscalização das ações referentes às políticas públicas do setor cultural (SALICNET/COMPARAR, s.d., *on-line*).

#### 4.4.1. Comparar/Salicnet - Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura

De acordo com a temática proposta nessa pesquisa e a relevância do sistema de informações Comparar/Salicnet, será apresentada a evolução dos dados referentes à quantidade de propostas cadastradas e enviadas, quantidade de projetos aprovados pela lei de incentivos, o valor aprovado, o valor captado e o valor de renúncia fiscal referente aos projetos executados por meio da Lei Rouanet.

**Figura 58** – Descrição do Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à cultura  
(Comparar/Salicnet, s. d., *on-line*)



O agrupamento das informações no Comparar/Salicnet, ocorre por ano de aprovação (1992-2021), por região vinculada (Centro Oeste, Nordeste, Norte, Sudeste, Sul e total no Brasil) e por segmento cultural (conforme objeto de estudos, o segmento consultado foi a Música, cujas subáreas são: capacitação e treinamento de pessoal, canto coral, música erudita, música instrumental e música popular cantada).

Os dados foram coletados no sistema até o dia 10 de junho de 2022. Portanto, as tabelas e gráficos possuem, em sua maioria, informações dos anos de 1992 até 2022. Para efeitos de uma melhor análise da evolução dos valores e das quantidades de projetos contemplados pela lei do mecenato, serão desconsiderados os dados do ano 2022, pois estão incompletos. Todavia, é importante apresentá-los para observar como está foi gerido o setor cultural pelo governo de Jair Bolsonaro.

Essa fonte de pesquisa (Comparar/Salicnet), é relevante para dialogar e complementar as informações já apresentadas pelas publicações dos indicadores da cultura realizadas em cada governo, a partir de 2006. O SIIC, o Cultura em Números e o Boletim construídos pela União, organizados por diferentes ministros e secretário da cultura, trazem compilações e análises de acordo com o que cada governos deseja evidenciar de suas políticas públicas no setor da cultura. Todavia, os dados do sistema Salic, são dados de transparência do governo, desenvolvidos a partir do registro de projetos, aprovações dos mesmos e prestações de contas de proponentes e investidores, os quais são responsáveis pela alimentação do próprio sistema, independente do governo atuante. É, portanto, de extrema importância apresenta-los e evidenciar as informações registradas em paralelo com o governo responsável pelo setor nos determinados períodos. Comparar e relatar as evoluções positivas e negativas dos números apresentados pelo sistema, pois eles delatam políticas públicas mais competentes ou ineficientes.

Foram coletados, analisados e apresentados em tabelas e gráficos, dados referentes aos projetos propostos ao Minc ou a Secult no segmento da música (tabela 16, figuras 59 e 60) e também no total de todos os segmentos (tabela 17, figuras 61 e 62), em quantidades e valores solicitados. Há tabelas demonstrativas e gráficos construídos com base na quantidade de projetos aprovados com o total de recursos requeridos, tanto na Música (tabela 18, figuras 63 e 64) como no total de todas as áreas do setor cultural (tabela 19, figuras 65 e 66). Foram construídas representações referentes à evolução de recursos captados para realização dos projetos aprovados por Região do Brasil (tabela 20 e figura 67), além das captações do campo da Música (tabela 21 e figura 68). Para uma melhor compreensão da diferença entre o que foi aprovado e o que foi efetivado com renúncia fiscal, apresenta-se tabela (número 22), com informações de valores do que foi aprovado (tetos de renúncia fiscal), captado, renunciado e utilizado como não sendo renúncia fiscal (capital privado). E, por fim, a evolução dos dados gerais (de 1993 a 2022) sobre quantidades de projetos e valores dos projetos apresentados, aprovados, que conseguiram captação de recursos, e os que conseguiram captar mais de 20% dos valores aprovados (tabela 23).

A tabela 16 demonstra o número de propostas e os recursos requeridos no segmento da Música ao MinC ou à Secult a partir de 1992. Conforme observado, há um crescimento gradual, desde a publicação da Lei Rouanet, em 1991, iniciando com apenas 9 projetos em 1992 e chegando a 1036 no ano de 2003. Há um crescimento mais expressivo, a partir de 2004 (1344 propostas) até 2013 (1987 projetos apresentados), tendo alguns picos nos anos de 2005, com 2209 projetos, e 2007, com 2183 propostas inseridas no Comparar/Salicnet. A partir de então, inicia-se uma queda preocupante, chegando a um índice apenas 651 propostas em 2022, um dos

menores, assim como nos primeiros anos da lei. Portanto, é possível verificar o início do incentivo à cultura nos governos de Collor/Itamar e FHC, anos em que há um número menor de projetos apresentados, mas nos quais, há um crescimento evidente, chegando aos anos em que as políticas de fomento à cultura parecem mais efetivas, principalmente durante o governo Lula. Apesar da queda, há um número ainda bem expressivo de propostas durante o governo Dilma e Michel Temer, porém, uma queda brusca em 2021, terceiro ano de governo Bolsonaro. Pela figura 59, é possível observar a elevação de número de propostas a partir de 2004 e a queda após o ano do golpe ao governo Dilma (2016). No gráfico da figura 60, também é perceptível o mesmo movimento referente aos valores solicitados pelos projetos.

**Tabela 16** – Comparativo de projetos apresentados por ano (1992-2022) e segmento cultural – Música, elaborada pela pesquisadora com base nos dados do Comparar/Salinet

ANO	QUANTIDADE	VALOR SOLICITADO
1992	9	R\$ 721.252,22
1993	1	R\$ 10.668,84
1994	12	R\$ 9.106.601,18
1995	120	R\$ 70.015.876,71
1996	413	R\$ 168.543.839,39
1997	822	R\$ 307.741.573,37
1998	915	R\$ 383.307.296,92
1999	870	R\$ 434.419.946,94
2000	851	R\$ 452.829.588,40
2001	952	R\$ 473.001.204,75
2002	1.095	R\$ 570.117.779,09
2003	1.036	R\$ 641.908.785,64
2004	1.344	R\$ 893.445.420,45
2005	2.209	R\$ 1.245.630.649,04
2006	1.878	R\$ 1.060.220.151,11
2007	2.183	R\$ 1.462.226.500,83
2008	1.902	R\$ 1.467.926.633,53
2009	1.252	R\$ 1.009.629.208,09
2010	2.110	R\$ 1.718.803.094,90
2011	2.021	R\$ 1.804.357.701,67
2012	1.799	R\$ 1.806.406.049,78
2013	1.987	R\$ 2.003.344.570,86
2014	1.816	R\$ 1.857.074.903,34
2015	1.670	R\$ 1.715.789.003,99
2016	1.146	R\$ 1.097.439.689,25
2017	1.359	R\$ 1.287.699.663,83
2018	1.455	R\$ 1.436.673.480,89
2019	1.044	R\$ 898.092.883,40
2020	1.171	R\$ 756.512.274,66
2021	651	R\$ 483.183.922,11
2022	103	R\$ 48.560.867,18
<b>TOTAL</b>	<b>36.196</b>	<b>R\$ 27.564.741.082,40</b>

**Figura 59** – Gráfico comparativo de quantidade de projetos apresentados por ano (1992-2022) e segmento cultural – Música, elaborado pela pesquisadora com base nos dados do Comparar/Salicnet



**Figura 60** – Gráfico comparativo de valores solicitados pelos projetos apresentados por ano (1992-2022) e segmento cultural – Música, elaborado pela pesquisadora com base nos dados do Comparar/Salicnet



Ao observar as quantidades de propostas apresentadas e de valores solicitados no total de segmentos da cultura, possui praticamente o mesmo comportamento dos números apresentados pela Música. Na tabela 17, as quantidades de projetos apresentam elevação expressiva a partir do governo FHC e chega a quase 10 mil propostas no governo Lula, em 2007. A partir do governo Dilma, percebe-se uma queda, mas uma constância nos números de propostas. E a partir do governo Temer, 2016, mais uma queda relevante, porém, com a manutenção de um número expressivo de projetos. Todavia, no governo Bolsonaro, a partir de 2019, apesar de pequeno aumento em 2020, com 4684 propostas apresentadas, há uma queda relevante, chegando a 2645 no ano de 2021. Até o mês de junho de 2022, foram apresentadas apenas 392 propostas, número preocupante o qual revela a falta de fomento à cultura no governo bolsonarista. Provavelmente, sem nenhuma política para alavancar esses números, 2022 fechará com um dos menores índices de projetos executados pela Lei de incentivo à cultura, desde 1997. Ao observar os valores solicitados, é possível perceber que mesmo em 2020 quando o governo federal recebeu 4684 propostas, os recursos chegam apenas à metade dos valores solicitados durante o último ano de governo Temer, em 2018.

**Tabela 17** – Comparativo de projetos totais apresentados por ano (1992-2022), elaborada pela pesquisadora com base nos dados do Comparar/Salicnet

ANO	QUANTIDADE	VALOR SOLICITADO
1992	32	367.011.935,45
1993	15	12.128.007,35
1994	60	59.519.516,24
1995	776	469.984.759,73
1996	2.316	1.469.385.195,43
1997	3.781	2.297.177.887,95
1998	3.800	2.350.040.697,06
1999	4.036	2.517.673.765,14
2000	3.434	2.098.443.170,52
2001	3.972	2.517.892.792,89
2002	5.405	3.309.664.711,53
2003	4.856	3.399.850.323,53
2004	5.726	4.328.016.235,75
2005	9.263	6.537.029.583,75
2006	7.763	5.543.923.362,63
2007	9.402	6.849.461.731,72
2008	8.337	7.338.509.175,06
2009	5.823	4.814.806.174,52
2010	7.928	6.497.836.635,78
2011	7.703	6.627.465.999,61
2012	6.083	6.437.112.162,53
2013	6.863	6.831.814.067,46
2014	6.623	6.999.261.341,14
2015	6.194	6.524.380.435,01
2016	4.361	4.635.714.786,75
2017	4.976	5.687.797.186,78
2018	5.385	6.547.920.938,07
2019	3.781	3.711.935.051,85
2020	4.684	3.891.825.990,19
2021	2.645	2.136.546.320,68
2022	392	212.602.224,18
<b>TOTAL</b>	<b>146.415</b>	<b>123.022.732.166,00</b>

Nos gráficos apresentados nas figuras 61 e 62, é possível perceber que o auge das quantidades de projetos totais enviados para análise da Lei de Incentivo, foi entre 2006 e 2008. A partir de 2013/2014, a queda é o movimento constante. No ano de 2021, a diminuição iguala a quantidade de projetos àquela encontrada em 1996, início das políticas públicas no setor relacionadas ao mecenato. Em valores solicitados, o maior requerimento de recursos acontece em 2008. De 2005 a 2018, apesar do gráfico apresentar algumas pequenas quedas em alguns momentos, é possível perceber que os valores solicitados tendem a se manter acima de R\$ 6 bilhões por ano. Entretanto, a partir de 2019, a queda é constante, mantendo valores bem abaixo dos anos anteriores, abaixo de R\$ 4 bilhões solicitados. Nesse contexto, Emiliano Patarra alerta:

*O ano 2019 não foi fácil. Por um lado, permanece disseminada em várias instâncias a perigosa e equivocada noção de que a redução da atividade artística e a dilapidação do patrimônio cultural são a resposta para a solução*

*dos crônicos problemas em outras áreas do desenvolvimento humano em nosso país. Por outro lado, uma condição árida como essa pode e deve servir de estímulo para a busca de novos caminhos e formatos para o exercício da vida musical (Revista CONCERTO de janeiro/fevereiro de 2020, p. 31).*

Constata-se, em ambos os gráficos (figuras 61 e 62), a evolução crescente de propostas apresentadas a partir da promulgação da Lei Rouanet, uma constância de projetos procurando por investimentos de renúncia fiscal a partir do governo Lula e queda expressiva nos últimos anos, a partir da eleição de Jair Bolsonaro.

**Figura 61** – Gráfico comparativo de quantidades totais de projetos apresentados por ano (1992-2022), elaborado pela pesquisadora com base nos dados do Comparar/Salicnet



**Figura 62** – Gráfico comparativo de valores solicitados no total de projetos apresentados por ano (1992-2022), elaborado pela pesquisadora com base nos dados do Comparar/Salicnet



A seguir, a tabela 18 e os gráficos apresentados nas figuras 63 e 64, demonstram o número de projetos e os valores aprovados pelo MinC ou Secult na área da Música, por ano (1992 a 2022).

**Tabela 18** – Aprovação de projetos por ano (1992-2022) e segmento cultural - Música, elaborada pela pesquisadora com base nos dados do Comparar/Salicnet

ANO	QUANTIDADE	VALOR SOLICITADO
1992	0	R\$ -
1993	0	R\$ -
1994	12	R\$ 9.106.601,18
1995	0	R\$ -
1996	426	R\$ 196.312.234,78
1997	639	R\$ 209.134.224,81
1998	831	R\$ 227.025.173,41
1999	723	R\$ 266.104.078,81
2000	587	R\$ 225.888.842,90
2001	512	R\$ 229.130.858,72
2002	904	R\$ 329.959.638,29
2003	693	R\$ 284.176.844,48
2004	1283	R\$ 570.845.834,42
2005	1559	R\$ 725.316.413,41
2006	1.654	R\$ 841.494.710,12
2007	1.456	R\$ 671.780.380,75
2008	1.664	R\$ 1.037.199.604,62
2009	941	R\$ 598.080.896,28
2010	2.082	R\$ 1.412.056.090,57
2011	2.073	R\$ 1.522.264.157,07
2012	1.937	R\$ 1.688.173.466,17
2013	1.821	R\$ 1.566.613.986,89
2014	1.691	R\$ 1.580.092.776,04
2015	1.386	R\$ 1.365.208.715,46
2016	1.268	R\$ 1.059.103.221,75
2017	1.511	R\$ 1.445.113.419,37
2018	1.476	R\$ 1.472.674.645,02
2019	1.044	R\$ 914.486.558,46
2020	1.049	R\$ 691.543.886,52
2021	641	R\$ 478.132.070,61
2022	214	R\$ 104.963.920,94
<b>TOTAL</b>	<b>32.077</b>	<b>R\$ 21.721.983.251,85</b>

Como percebido nas tabelas 16 e 17 e nos gráficos anteriores, os anos iniciais da política de incentivo à cultura por meio de renúncia fiscal (1992 a 1995), foram poucos os projetos apresentados e os investimentos iniciais foram bem tímidos. Isso se deve à dificuldade de organização e práxis de uma nova política, além da não relevância do setor para alguns governos. Nesse contexto, pela tabela 18 é possível ver que nesses anos iniciais, foram apresentadas apenas 12 propostas no segmento da Música. A partir de 1996, há uma evolução positiva e constante dos projetos aprovados e dos valores solicitados. Há relevantes nos anos 2007 e 2009. Fazendo um paralelo com as tabelas anteriores de propostas apresentadas totais e



por segmento - Música (tabelas 16 e 17) e observando a próxima tabela (19) de projetos totais aprovados, no ano de 2009 elas também apresentam uma queda tanto de propostas como de aprovações.

Todavia, em 2007, há queda de aprovações apenas no setor da música, apesar do número crescente de propostas apresentadas nela e nos demais setores, além, do crescimento também demonstrado nas aprovações gerais. De 2010 a 2018, há uma constância com poucas variações nos números de projetos da Música aprovados. A queda foi bem expressiva, assim como nas análises das tabelas e gráficos anteriores, a partir de 2019. Atualmente, até junho de 2022, foram aprovados apenas 214 projetos no segmento, com valores solicitados de pouco mais de R\$ 100 milhões. Algo preocupante, já que em 2010, a Música chegou a aprovar mais de dois mil projetos e, em 2012, solicitou um valor acima de R\$ 1,6 bilhões. Conforme alerta Fábio Cury

*Os últimos anos têm sido difíceis para a música erudita e para as artes de maneira geral. Infelizmente a história da música está cheia desses momentos adversos. É lamentável, contudo, que, a essa altura, tenhamos de viver um ciclo sombrio, marcado não somente pela falta de recursos materiais, mas, sobretudo, pela falta de apreço a nossa cultura e às manifestações artísticas (Revista CONCERTO de janeiro/fevereiro de 2020, p. 34).*

**Figura 63** – Gráfico com a evolução das quantidades de projetos aprovados por ano (1992-2022) e segmento cultural - Música, elaborado pela pesquisadora com base nos dados do Comparar/Salicnet.



**Figura 64** – Gráfico com evolução dos valores solicitados por projetos aprovados por ano (1992-2022) e segmento cultural - Música, elaborado pela pesquisadora com base nos dados do Comparar/Salicnet



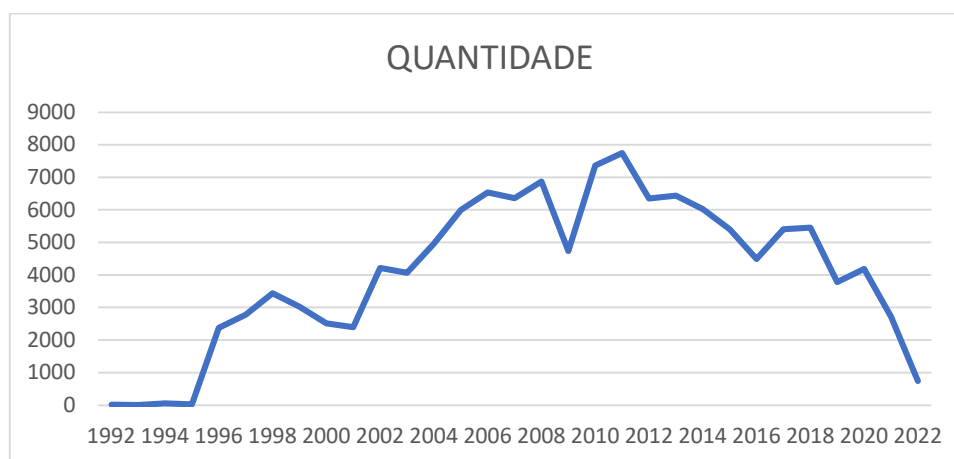
A tabela 19 e os gráficos apresentados nas figuras 65 e 66, foram elaborados com as quantidades e os valores solicitados dos projetos totais aprovados pela Lei Rouanet. É possível perceber que em 2011 houve o maior número aprovações pelo MinC, 7751 projetos. Apesar de três quedas expressivas, uma em 2001, outra em 2009 e, por fim, em 2016, as aprovações seguiram tendência de crescimento ou de manutenção dos números. Todavia, a queda é bem expressiva a partir de 2018. Em 2021 foram apenas 2717 projetos e até junho de 2022 apenas 744 propostas aprovadas. Analisando os valores solicitados pelos projetos aprovados, o ápice ocorreu em 2018, com 6,8 bilhões de reais. Apesar das quedas expressivas em 2009 e em 2016 dos valores requeridos, a tendência, desde a aprovação da Lei Rouanet, foi de crescimentos desses valores. Nos últimos 3 anos, a queda foi mais significativa, fechando 2019 com R\$ 3,7 bilhões, 2020 com R\$ 3,4 bilhões e 2021 com R\$ 2,2 bilhões. E, nessa perspectiva de queda de recursos, Camila Fresca alerta:

*Um olhar mais acurado sobre o contexto geral do país e específico das artes mostra que o momento é de alerta total, pois as bases sob as quais se assentam nossa atividade podem não suportar as pressões. É necessário, mais do que nunca, permanecermos unidos e atentos (Revista CONCERTO de janeiro/fevereiro de 2020, p. 34).*

**Tabela 19** – Aprovação de projetos por ano (1992-2022), elaborada pela pesquisadora com base nos dados do Comparar/Salicnet

ANO	QUANTIDADE	VALOR SOLICITADO
1992	11	R\$ 22.338.111,36
1993	8	R\$ 11.137.055,26
1994	56	R\$ 56.038.732,48
1995	19	R\$ 33.291.604,78
1996	2.372	R\$ 1.324.245.774,10
1997	2.773	R\$ 1.237.686.256,37
1998	3.437	R\$ 1.252.504.068,35
1999	3.027	R\$ 1.188.213.754,59
2000	2.511	R\$ 1.068.462.122,34
2001	2.390	R\$ 1.044.716.476,90
2002	4.218	R\$ 1.851.930.593,30
2003	4.069	R\$ 1.860.237.377,47
2004	4.958	R\$ 2.352.984.000,11
2005	5.990	R\$ 2.971.592.844,70
2006	6.533	R\$ 3.222.177.163,40
2007	6.358	R\$ 3.003.356.319,46
2008	6.874	R\$ 3.914.220.958,37
2009	4.731	R\$ 2.898.909.470,35
2010	7.361	R\$ 5.023.673.325,49
2011	7.751	R\$ 5.393.596.807,04
2012	6.347	R\$ 5.386.975.894,61
2013	6.441	R\$ 5.517.467.294,49
2014	6.026	R\$ 5.711.162.873,62
2015	5.408	R\$ 5.212.563.939,32
2016	4.488	R\$ 3.972.223.798,16
2017	5.406	R\$ 6.122.711.180,93
2018	5.449	R\$ 6.813.470.979,49
2019	3.784	R\$ 3.776.328.249,33
2020	4.180	R\$ 3.493.711.998,05
2021	2.717	R\$ 2.259.885.430,94
2022	744	R\$ 406.827.397,35
<b>TOTAL</b>	<b>126.437</b>	<b>R\$ 88.404.641.852,51</b>

**Figura 65** – Gráfico com a evolução de quantidades de projetos totais aprovados por ano (1992-2022), elaborado pela pesquisadora com base nos dados do Comparar/Salicnet



**Figura 66** – Gráfico com a evolução de valores solicitados por projetos aprovados, por ano (1992-2022), elaborado pela pesquisadora com base nos dados do Comparar/Salinet



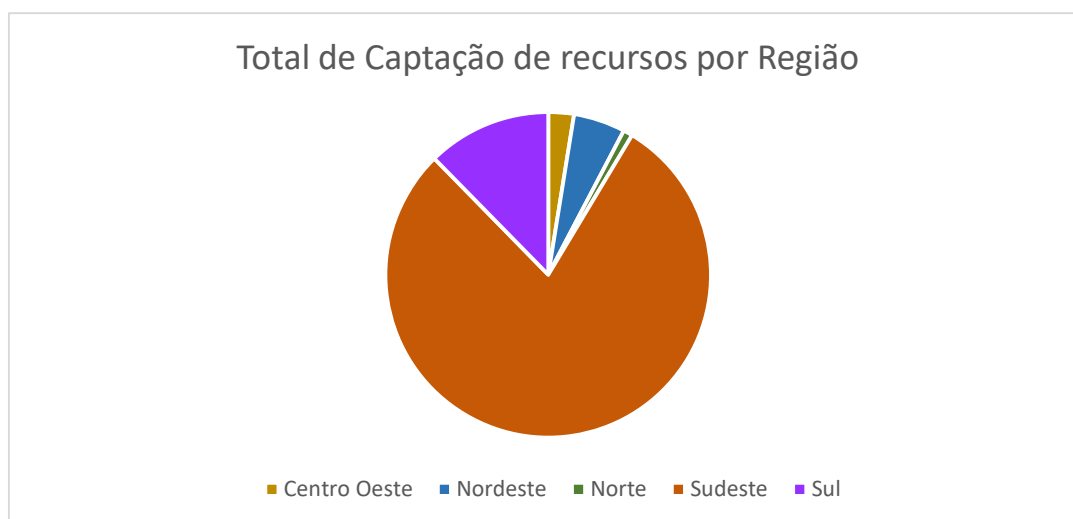
A tabela 20 e o gráfico da figura 67, trazem informações sobre a captação de recursos por Região do país, no período de 1993 a 2022.

**Tabela 20** – Comparativo de Captação de Recursos por Ano (1993-2022) e Região, elaborada pela pesquisadora com base de dados do Comparar/Salinet

REGIÃO ANO	Centro Oeste	Nordeste	Norte	Sudeste	Sul	Total
1.993	R\$ -	R\$ -	R\$ -	R\$ 21.212,78	R\$ -	R\$ 21.212,78
1.994	R\$ -	R\$ -	R\$ -	R\$ 505.051,57	R\$ 28.700,00	R\$ 533.751,57
1.995	R\$ 165.500,00	R\$ 300.750,00	R\$ -	R\$ 12.092.997,75	R\$ 354.516,77	R\$ 12.913.764,52
1.996	R\$ 5.360.617,09	R\$ 3.032.735,34	R\$ 469.939,80	R\$ 98.608.882,42	R\$ 4.231.061,74	R\$ 111.703.236,39
1.997	R\$ 6.681.091,75	R\$ 8.694.023,11	R\$ 999.198,23	R\$ 176.346.910,39	R\$ 15.228.083,93	R\$ 207.949.307,41
1.998	R\$ 7.311.350,28	R\$ 8.909.402,53	R\$ 4.087.152,43	R\$ 193.281.731,37	R\$ 18.983.732,21	R\$ 232.573.368,83
1.999	R\$ 5.115.026,72	R\$ 12.199.908,37	R\$ 801.956,36	R\$ 175.365.466,73	R\$ 17.888.151,06	R\$ 211.370.509,24
2.000	R\$ 8.912.614,28	R\$ 13.077.973,47	R\$ 144.416,73	R\$ 246.901.353,31	R\$ 20.977.488,00	R\$ 290.013.845,79
2.001	R\$ 10.765.288,93	R\$ 21.180.467,29	R\$ 470.232,33	R\$ 302.457.203,15	R\$ 33.252.874,33	R\$ 368.126.066,04
2.002	R\$ 10.629.280,62	R\$ 20.225.906,47	R\$ 1.928.199,00	R\$ 268.885.715,60	R\$ 42.944.821,96	R\$ 344.613.923,65
2.003	R\$ 22.663.547,44	R\$ 30.198.597,44	R\$ 6.508.138,00	R\$ 328.529.185,03	R\$ 42.994.479,19	R\$ 430.893.947,10
2.004	R\$ 16.641.767,40	R\$ 32.610.076,58	R\$ 9.827.900,26	R\$ 389.500.054,38	R\$ 63.554.133,09	R\$ 512.133.931,72
2.005	R\$ 18.580.274,05	R\$ 52.135.537,41	R\$ 4.540.354,10	R\$ 574.691.389,79	R\$ 77.761.293,29	R\$ 727.708.848,64
2.006	R\$ 28.516.129,36	R\$ 56.231.134,21	R\$ 6.463.946,71	R\$ 683.382.121,37	R\$ 81.232.037,00	R\$ 855.825.368,65
2.007	R\$ 27.147.977,76	R\$ 62.695.731,91	R\$ 8.576.487,28	R\$ 791.104.284,45	R\$ 101.364.426,31	R\$ 990.888.907,71
2.008	R\$ 26.447.637,56	R\$ 59.875.263,27	R\$ 5.259.255,35	R\$ 762.547.631,40	R\$ 109.717.558,20	R\$ 963.847.345,78
2.009	R\$ 36.130.191,50	R\$ 65.171.511,75	R\$ 5.594.666,59	R\$ 771.019.477,28	R\$ 102.137.155,20	R\$ 980.053.002,32
2.010	R\$ 32.585.797,92	R\$ 72.277.197,60	R\$ 26.927.268,08	R\$ 902.669.669,27	R\$ 133.101.449,21	R\$ 1.167.561.382,08
2.011	R\$ 38.406.703,14	R\$ 69.681.252,38	R\$ 8.507.185,22	R\$ 1.057.052.551,35	R\$ 151.332.943,39	R\$ 1.324.980.635,48
2.012	R\$ 28.555.870,74	R\$ 56.213.124,52	R\$ 9.192.853,24	R\$ 1.032.117.289,66	R\$ 151.698.066,49	R\$ 1.277.777.204,65
2.013	R\$ 20.462.029,12	R\$ 52.890.332,77	R\$ 6.871.444,43	R\$ 1.011.891.176,12	R\$ 169.710.767,17	R\$ 1.261.825.749,61
2.014	R\$ 22.464.678,84	R\$ 70.585.219,21	R\$ 9.956.456,26	R\$ 1.058.390.918,82	R\$ 174.499.328,00	R\$ 1.335.896.601,13
2.015	R\$ 28.891.810,20	R\$ 55.084.732,68	R\$ 7.748.000,80	R\$ 955.084.318,28	R\$ 155.970.406,46	R\$ 1.202.779.268,42
2.016	R\$ 18.692.983,67	R\$ 50.923.576,21	R\$ 6.766.780,37	R\$ 924.525.451,58	R\$ 147.918.445,94	R\$ 1.148.827.237,77
2.017	R\$ 20.145.877,18	R\$ 57.771.352,10	R\$ 10.977.007,17	R\$ 937.130.477,90	R\$ 163.138.684,66	R\$ 1.189.163.399,01
2.018	R\$ 28.401.357,31	R\$ 61.527.941,72	R\$ 11.667.141,13	R\$ 1.003.555.967,42	R\$ 192.599.018,34	R\$ 1.297.751.425,92
2.019	R\$ 31.041.492,63	R\$ 60.907.697,94	R\$ 18.599.967,76	R\$ 1.159.175.375,77	R\$ 211.612.056,91	R\$ 1.481.336.591,01
2.020	R\$ 37.508.036,94	R\$ 62.694.333,89	R\$ 17.658.297,01	R\$ 1.165.498.596,67	R\$ 215.924.503,22	R\$ 1.499.283.767,72
2.021	R\$ 57.494.316,62	R\$ 83.792.764,71	R\$ 28.796.820,95	R\$ 1.589.816.912,01	R\$ 269.478.554,33	R\$ 2.029.379.368,62
2.022	R\$ 3.581.598,38	R\$ 9.020.316,55	R\$ 1.472.986,46	R\$ 84.828.888,86	R\$ 37.184.509,90	R\$ 136.088.300,15
Total	R\$ 599.300.847,43	R\$ 1.209.908.861,44	R\$ 220.814.052,05	R\$ 18.656.978.262,50	R\$ 2.906.819.246,31	R\$ 23.593.821.269,70

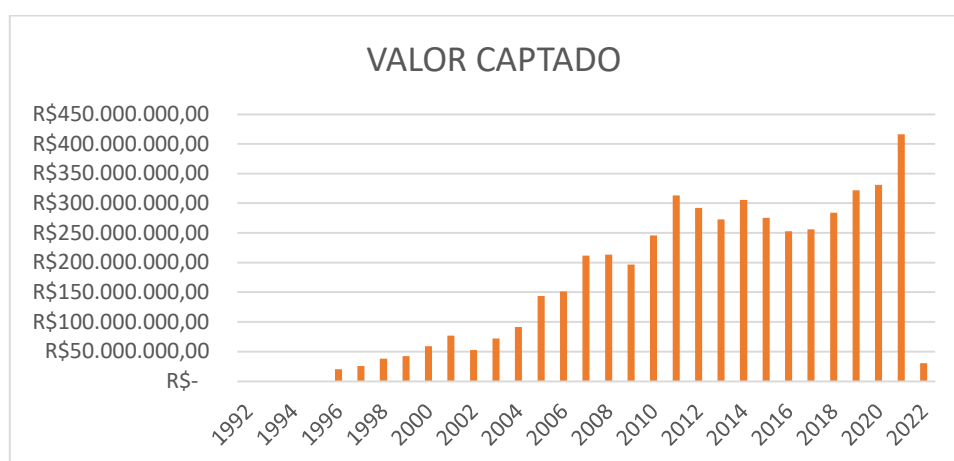
Importante observar a centralização de recursos na Região Sudeste. Pelo gráfico fica evidente a grande desproporção de distribuição de recursos. Sudeste fica com 79% dos investimentos, seguido pelo Sul, com 12%, Nordeste fica com apenas 5%, Centro Oeste 3% e Norte ao final com somente 1% dos recursos.

**Figura 67** – Gráfico comparativo do Total de Captação de Recursos por Região, elaborado pela pesquisadora com base de dados do Comparar/Salicnet



Ainda observando os recursos captados, a tabela 21 e o gráfico da figura 68, evidenciam a evolução dos investimentos apreendidos pelo segmento da Música. Houve um crescimento quase que constantes de 1995 (R\$ 50 mil) até 2011 (R\$ 313 milhões). Pequenas quedas de 2012 (R\$ 219 milhões) até 2016 (R\$ 252 milhões). Mas, a partir de 2017, os valores subiram, chegando a R\$ 416 milhões em 2021, o maior valor investido em música desde o início da lei do mecenato. Todavia, de maneira contraditória, até junho de 2022, foram investidos apenas R\$ 30 milhões. Seguindo essa proporção até de dezembro de 2022, provavelmente será um dos anos com menos recursos investidos no segmento.

**Figura 68** – Gráfico comparativo de Captação de Recursos por Ano (1992-2022) e segmento - Música, elaborado pela pesquisadora com base nos dados do Comparar/Salicnet



**Tabela 21** – Comparativo de Captação de Recursos por Ano (1992-2022) e segmento - Música, elaborada pela pesquisadora com base nos dados do Comparar/Salicnet

ANO	VALOR CAPTADO
1992	R\$ -
1993	R\$ -
1994	R\$ -
1995	R\$ 50.000,00
1996	R\$ 20.317.659,01
1997	R\$ 25.425.905,56
1998	R\$ 38.089.930,27
1999	R\$ 42.242.719,86
2000	R\$ 58.824.732,77
2001	R\$ 76.907.295,36
2002	R\$ 52.767.242,00
2003	R\$ 72.189.343,29
2004	R\$ 91.326.334,50
2005	R\$ 143.675.583,67
2006	R\$ 151.428.813,03
2007	R\$ 211.565.904,14
2008	R\$ 213.301.648,39
2009	R\$ 196.541.069,80
2010	R\$ 245.828.660,62
2011	R\$ 313.075.207,71
2012	R\$ 291.963.466,92
2013	R\$ 272.906.433,99
2014	R\$ 305.357.678,90
2015	R\$ 275.400.813,50
2016	R\$ 252.569.167,54
2017	R\$ 255.819.385,70
2018	R\$ 283.768.483,53
2019	R\$ 321.811.644,91
2020	R\$ 330.902.226,98
2021	R\$ 416.172.328,75
2022	R\$ 30.249.891,99
<b>TOTAL</b>	<b>R\$ 4.990.479.572,72</b>

Importante compreender essa diferença de valores solicitados numa proposta, o teto de gastos aprovados, o valor real captado, o que pode ser renunciado pelo investidor e o que entrou como investimento privado para o projeto. Quando um proponente escreve uma proposta de projeto para a lei de incentivo, nela deve conter uma planilha de orçamento, com a soma de prováveis gastos que a execução do projeto exigirá. Quando o projeto é aprovado, pode conter ressalvas e ajustes de orçamento para serem feitos. Assim, estipula-se um teto o qual o investidor poderá fazer de renúncia fiscal sobre o valor investido no projeto. Portanto, o investidor pode investir o quanto quiser em determinada proposta, mas apenas poderá fazer renúncia fiscal até certo valor, estipulado pelo MinC ou Secult, de acordo com a legislação vigente. Para execução de um projeto aprovado é necessário captar os recursos com um ou mais investidores dispostos a destinar impostos diretamente para a cultura, o que é chamado de

renúncia fiscal. Como o valor da renúncia possui tetos estipulados em lei, caso o investidor destine mais recursos do que pode ser considerado renúncia fiscal, a diferença de valor fica como investimento privado, sem poder ser descontado de impostos devidos. Sobre esses valores, a tabela 22, comprova as diferenças entre eles. Apesar do teto estipulado na aprovação dos projetos, um total de R\$ 18,1 bilhões, o valor captado pelos proponentes é maior, total de R\$ 20,1 bilhões. As empresas renunciaram cerca de R\$ 15,4 bilhões e, então, foram considerados valores de investimento privado R\$ 2,4 bilhões.

**Tabela 22** – Comparativo de Captação de Recursos e a Renúncia Fiscal Efetiva por Ano (2006-2022), elaborada pela pesquisadora com base nos dados do Comparar/Salicnet

Ano	Teto da Renúncia Fiscal	VI.Captado	VI.Renunciado	VI. Privado
2006	R\$ 362.849.884,00	R\$ 855.825.368,65	R\$ 767.076.230,00	R\$ 88.749.138,65
2007	R\$ 661.259.201,00	R\$ 990.888.907,71	R\$ 951.443.422,00	R\$ 39.445.485,71
2008	R\$ 857.285.802,00	R\$ 963.847.345,78	R\$ 833.998.030,00	R\$ 129.849.315,78
2009	R\$ 1.038.067.355,00	R\$ 980.053.002,32	R\$ 621.701.305,00	R\$ 358.351.697,32
2010	R\$ 1.319.281.822,00	R\$ 1.167.561.382,08	R\$ 954.102.784,00	R\$ 213.458.598,08
2011	R\$ 1.328.587.944,00	R\$ 1.324.980.635,48	R\$ 1.117.608.261,00	R\$ 207.372.374,48
2012	R\$ 1.642.593.297,00	R\$ 1.277.777.204,65	R\$ 1.033.205.545,00	R\$ 244.571.659,65
2013	R\$ 1.241.345.372,00	R\$ 1.261.825.749,61	R\$ 1.079.201.477,00	R\$ 182.624.272,61
2014	R\$ 1.419.224.443,00	R\$ 1.335.896.601,13	R\$ 1.155.724.415,00	R\$ 98.526.969,13
2015	R\$ 1.323.390.560,00	R\$ 1.202.779.268,42	R\$ 1.226.698.569,00	R\$ 23.921.315,58
2016	R\$ 1.304.971.001,00	R\$ 1.148.827.237,77	R\$ 1.051.203.957,00	R\$ 97.621.264,77
2017	R\$ 1.357.912.134,00	R\$ 1.189.163.399,01	R\$ 1.094.470.535,00	R\$ 94.690.847,01
2018	R\$ 1.427.752.087,00	R\$ 1.297.751.685,92	R\$ 1.147.862.229,00	R\$ 149.887.438,92
2019	R\$ 1.548.717.488,00	R\$ 1.481.787.802,34	R\$ 1.203.884.539,00	R\$ 277.901.244,34
2020	R\$ 1.279.618.486,00	R\$ 1.500.326.649,46	R\$ 1.246.426.269,00	R\$ 253.898.360,46
2021	R\$ -	R\$ 2.039.352.669,07	R\$ -	R\$ -
2022	R\$ -	R\$ 136.632.144,79	R\$ -	R\$ -
Total Geral	R\$ 18.112.856.876,00	R\$ 20.155.277.054,20	R\$ 15.484.607.567,00	R\$ 2.413.027.351,32

Por fim, na tabela 23, contém a evolução por quantidades e por valores dos projetos apresentados, aprovados, que conseguiram captação e que conseguiram captação de pelo menos 20% do valor solicitado. É importante compreender que uma proposta apresentada pode não ser aprovada pela Secult (ou anteriormente pelo MinC). Também, um projeto aprovado pode não conseguir empresas que se interessem pelo seu projeto e, portanto, não conseguir captação. Observando a tabela 23, de 146 mil propostas apresentadas, 126 mil foram aprovadas, ou seja, o MinC ou a Secult aprova em média 86% dos projetos propostos. Essa porcentagem diminui ao observar a quantidade de projetos que conseguem captação de recursos, foram cerca de 65 mil projetos os que conquistaram o MECENATO. Então, apenas 52% dos projetos conseguem ser realizados. Desses 65 mil, apenas 28 mil conseguiram captação maior que 20% do teto estipulado no projeto. Sendo assim, somente cerca de 45% conseguem realizar boa parte de seus projetos, os demais realizam apenas o que conseguem com os recursos conquistados, em grande parte, menos de 20% do orçamento original.

**Tabela 23** – Comparativo entre projetos apresentados, aprovados e captados por Ano (1993-2022), elaborada pela pesquisadora com base nos dados do Comparar/Salicnet

Ano	Quantidades				Valores			
	Apresentado	Aprovado	Captado	Captação > 20%	Apresentado	Aprovado	Captado	Captação > 20%
1993	15	8	2	0	R\$ 12.128.007,35	R\$ 11.137.055,26	R\$ 21.212,78	R\$ -
1994	60	56	7	0	R\$ 59.519.516,24	R\$ 56.038.732,48	R\$ 533.751,57	R\$ -
1995	776	19	45	4	R\$ 469.984.759,73	R\$ 34.719.767,75	R\$ 12.913.764,52	R\$ 2.243.467,03
1996	2.316	2.372	451	10	R\$ 1.469.385.195,43	R\$ 1.356.192.503,88	R\$ 111.703.236,39	R\$ 4.074.241,04
1997	3.781	2.773	735	11	R\$ 2.297.177.887,95	R\$ 1.263.394.619,10	R\$ 207.949.307,41	R\$ 4.897.431,13
1998	3.800	3.437	915	12	R\$ 2.350.040.697,06	R\$ 1.329.810.813,13	R\$ 232.573.368,83	R\$ 4.666.209,36
1999	4.036	3.027	955	6	R\$ 2.517.673.765,14	R\$ 1.269.977.653,75	R\$ 211.370.509,24	R\$ 1.780.193,97
2000	3.434	2.511	1.098	153	R\$ 2.098.443.170,52	R\$ 1.159.456.390,72	R\$ 290.013.845,79	R\$ 40.460.580,91
2001	3.972	2.390	1.216	512	R\$ 2.517.892.792,89	R\$ 1.093.555.764,12	R\$ 368.126.066,04	R\$ 165.351.132,43
2002	5.405	4.218	1.373	681	R\$ 3.309.664.711,53	R\$ 1.899.916.257,40	R\$ 344.613.923,65	R\$ 183.325.546,51
2003	4.856	4.069	1.543	699	R\$ 3.399.850.323,53	R\$ 1.875.477.986,95	R\$ 430.893.947,10	R\$ 199.182.332,07
2004	5.726	4.958	2.042	925	R\$ 4.328.016.235,75	R\$ 2.383.373.960,97	R\$ 512.133.931,72	R\$ 255.558.276,56
2005	9.263	5.990	2.476	1.116	R\$ 6.537.029.583,75	R\$ 3.016.316.650,37	R\$ 727.708.848,64	R\$ 366.192.067,17
2006	7.763	6.533	2.936	1.280	R\$ 5.543.923.362,63	R\$ 3.349.970.881,61	R\$ 855.825.368,65	R\$ 432.605.356,42
2007	9.402	6.358	3.236	1.355	R\$ 6.849.461.731,73	R\$ 3.050.765.557,66	R\$ 990.888.907,71	R\$ 465.760.232,01
2008	8.337	6.874	3.169	1.570	R\$ 7.338.509.175,06	R\$ 3.949.971.689,62	R\$ 963.847.345,78	R\$ 594.474.982,35
2009	5.823	4.731	3.042	1.468	R\$ 4.814.806.174,51	R\$ 2.938.895.873,80	R\$ 980.053.002,32	R\$ 622.349.289,54
2010	7.928	7.361	3.419	1.641	R\$ 6.497.836.635,78	R\$ 5.068.227.293,65	R\$ 1.167.561.382,08	R\$ 627.390.318,35
2011	7.703	7.751	3.754	1.780	R\$ 6.627.465.999,61	R\$ 5.405.629.690,24	R\$ 1.324.980.635,48	R\$ 762.149.554,01
2012	6.083	6.347	3.595	1.711	R\$ 6.437.112.162,53	R\$ 5.421.814.545,15	R\$ 1.277.777.204,65	R\$ 717.536.429,19
2013	6.863	6.441	3.487	1.926	R\$ 6.831.814.067,46	R\$ 5.522.721.240,86	R\$ 1.261.825.749,61	R\$ 865.505.352,79
2014	6.623	6.026	3.332	1.946	R\$ 6.999.261.341,14	R\$ 5.761.027.077,50	R\$ 1.335.896.601,13	R\$ 1.005.665.700,36
2015	6.194	5.408	3.164	1.676	R\$ 6.524.380.435,01	R\$ 5.210.605.399,49	R\$ 1.202.779.268,42	R\$ 815.767.076,68
2016	4.361	4.488	2.839	1.310	R\$ 4.635.714.786,75	R\$ 3.904.892.087,52	R\$ 1.148.827.237,77	R\$ 644.516.436,41
2017	4.976	5.406	2.878	1.170	R\$ 5.687.797.186,78	R\$ 6.029.877.989,60	R\$ 1.189.163.399,01	R\$ 594.769.942,37
2018	5.385	5.449	3.250	1.411	R\$ 6.547.919.761,31	R\$ 6.619.681.559,15	R\$ 1.297.751.685,92	R\$ 732.831.759,07
2019	3.781	3.784	3.322	1.436	R\$ 3.714.323.391,44	R\$ 3.266.608.500,17	R\$ 1.481.787.802,34	R\$ 835.397.548,37
2020	4.684	4.180	3.255	988	R\$ 3.891.825.990,18	R\$ 3.287.627.248,87	R\$ 1.500.326.649,46	R\$ 607.736.746,62
2021	2.645	2.717	3.384	1.126	R\$ 2.136.546.052,28	R\$ 2.304.784.693,80	R\$ 2.039.352.669,07	R\$ 751.522.344,85
2022	392	744	924	177	R\$ 212.602.224,18	R\$ 406.687.181,21	R\$ 136.632.144,79	R\$ 30.402.820,86
<b>Total Geral (30)</b>	<b>146.383</b>	<b>126.426</b>	<b>65.844</b>	<b>28.100</b>	<b>R\$ 122.658.107.125,00</b>	<b>R\$ 88.249.156.665,80</b>	<b>R\$ 23.605.832.767,90</b>	<b>R\$ 12.334.113.368,40</b>

Cabe aqui algumas reflexões para finalizar a análise dos dados demonstrados. Primeiro, o que João Luiz Sampaio chama de demonização da cultura, tornando-a aliada de uma “*guerra cultural ou à validação do papel da arte como defensora de valores morais e de amor à pátria*” (Revista CONCERTO de janeiro/fevereiro de 2020, p. 40). Segundo, os retrocessos propositais do governo em andamento, no qual, de acordo com Fabio Caramuru, “*a educação, a cultura, as artes e a preservação da natureza foram atingidas em cheio por ondas nefastas de reacionarismo*” (Revista CONCERTO de janeiro/fevereiro de 2020, p. 40). Terceiro, o histórico de desvalorização dos profissionais dessas áreas atacadas, nas quais, “*há anos sofre-se com o prejudicial subfinanciamento [em suas atividades], ainda distantes de nossa plena capacidade [E, tal fenômeno,] reflete uma sociedade que cada vez menos considera a formação humanística e intelectual como algo valoroso*” (Revista CONCERTO de janeiro/fevereiro de 2020, p. 41). Em quarto, e último aspecto de reflexão, a resiliência da classe artística citada por João Marcos Coelho. “*Num meio claramente hostil à cultura e às artes – em que a liberdade é condição fundamental para o exercício criativo -, as notícias ruins empilharam-se e caíram sobre nossa cabeça*” (Revista CONCERTO de janeiro/fevereiro de 2020, p. 41). Mas a



produção cultural e artística resiste a todos os fatos e busca formas para continuar exercendo seu papel na sociedade.

#### 4.5. A Revista Concerto (2005 a 2021)

A Revista CONCERTO (com letras maiúsculas, pois assim seu editor e equipe de jornalistas e músicos se referem a ela) é uma continuação do antigo São Paulo Musical, um guia de concertos que circulou em São Paulo entre 1983 e 1995. De acordo com Nelson Rubens Kunze (Revista CONCERTO de setembro de 2015, p. 16), o São Paulo Musical foi criado por Herbert Landsberg e seu principal objetivo era listar o dia a dia dos eventos musicais de São Paulo. No início dos anos 1990, Kunze, Cornelia Rosenthal e Mirian Croce aceitaram o convite de Herbert para se tornarem sócios da empresa. Todavia, com a morte de seu fundador em 1994, os sócios avaliaram a possibilidade de manter o guia, porém em um novo formato. Assim, o São Paulo Musical encerrou sua publicação em junho de 1995 e a Revista CONCERTO teve sua primeira edição em setembro de 1995 como uma publicação profissional voltada à música clássica. Como a CONCERTO espalhou-se rapidamente pelo Brasil, na edição de número oito, em junho de 1996, houve necessidade de expandir a divulgação da programação de eventos para as demais cidades brasileiras. E, assim, o periódico

*consolidou-se ao longo de sua história como o principal veículo de comunicação do setor da música clássica. A revista pauta o seu editorial baseado na agenda dos eventos de São Paulo, Rio de Janeiro e de outras cidades do país, contribuindo para o fortalecimento da atividade de produção de concertos e óperas. Para a sua realização, conta com a colaboração de alguns dos mais expressivos jornalistas culturais e especialistas brasileiros. [...] Acompanhamos a criação e consolidação de projetos que marcaram a história da música clássica em nosso país. [...] Divulgamos milhares de eventos e demos voz a centenas de músicos, compondo um verdadeiro raio-x da atividade clássica brasileira (NELSON RUBENS KUNZE, Revista CONCERTO de setembro de 2020, p. 03).*

É importante compreender a relevância dessa publicação mensal como uma das principais referências de música erudita no jornalismo cultural brasileiro (CARDOSO, 2017). A CONCERTO é um respeitável espaço de apresentação do panorama da música erudita do país. Uma publicação a qual se mantém não só pelos anúncios, mas pela colaboração de orquestras, músicos, teatros, escolas de música etc. “A leitura mensal da Revista CONCERTO expõe a existência de uma intensa atividade no campo da música erudita no Brasil” (SAMUEL MAC DOWEL, Revista CONCERTO de janeiro/fevereiro de 2019, p. 38).

Nelson Rubens Kunze, diretor e editor da revista, é flautista e compositor, além de engenheiro civil. Estudou teoria, harmonia e contraponto com Osvaldo Colarusso; história da música com Arnaldo Contier; flauta-transversal com Jean-Noel Saghaard e Grace Busch; e, estética e composição, com Hans-Joachim Koellreutter. De acordo com Kunze (2017), a Concerto existe há mais de 20 anos e tem “*o reconhecimento de todo meio musical e, hoje em dia, todas as iniciativas que são programadas consideram estar presentes na Revista CONCERTO*”, afirmou em entrevista a Fábio Cardoso no *podcast* da Rio Bravo<sup>64</sup> (2017).

Segundo Kunze (2017), a revista tem o compromisso de fazer uma cobertura o mais imparcial possível, abrangendo todas as tendências da música erudita, desde a música antiga até a música contemporânea. A Revista CONCERTO tem o interesse “*de ser muito abrangente, de falar da música antiga, de falar da música dos nossos dias, de dar muita atenção à música brasileira*” (KUNZE, 2017). Além disso, tem como principal missão formar público, incentivar as pessoas a gostarem de música clássica. Como a CONCERTO nasceu a partir do guia de concertos no qual constava apenas uma agenda de concertos, essa agenda foi incorporada e ainda consta dentro das publicações atuais.

Muitos leitores ainda têm como foco saber quais e onde serão os principais concertos no Brasil.

*O papel principal da Revista CONCERTO é mostrar que existe música clássica hoje no Brasil, apesar de todas dificuldades, e que ela está aí e a gente pode ir. Também não são todos os concertos caríssimos, a maior parte são a preços muito razoáveis e há até muitas atrações que são gratuitas aí, sendo oferecidas* (KUNZE, 2017).

Em sua entrevista ao *podcast* Rio Branco, Kunze cita a importância dos novos projetos sociais (em sua grande maioria financiados por empresas privadas e por meio da Lei de Incentivo à Cultura de âmbito federal, estadual ou municipal), feitos em regiões carentes ou com poucos recursos e poucos equipamentos, os quais atingem novos públicos, com grande repercussão não apenas social, mas também artístico musical, impulsionando novas funções à música clássica para a sociedade contemporânea. Ele alerta para a abertura de muitas oportunidades nesse campo, como meio de propagação da música de concerto em outros lugares fora dos locais tradicionais, como os teatros e as salas de concerto. Enfim, Kunze afirma que há aqui muito a ser explorado e muito a ser ressignificado em termos de música clássica para nossa sociedade.

---

<sup>64</sup> O *podcast* Rio Bravo consiste em entrevistas semanais com economistas, pensadores e empreendedores. Está no ar desde 2007, procurando criar discussões inteligentes sobre notícias, ideias, arte, negócios e economia. Pode ser encontrado no *SoundCloud*, no *iTunes*, no *Facebook* da Rio Bravo e em <http://podcastriobravo.com.br>

Ele considera esse projeto, e a revista com suas divulgações e discussões, uma forma dessa música chegar às pessoas: “[...] *para que elas ouçam e percebam que ela [a música erudita] exista*”.

A Revista CONCERTO é uma publicação que possui grande reconhecimento em todo meio musical, além do apoio da classe de músicos ligada à música clássica de concerto e a ópera. Hoje a revista conta com diversos colunistas, pessoas importantes na comunidade cultural e artística, muitos deles professores em universidades federais do Brasil, ou colaboradores em universidades estrangeiras, e reconhecidos pelas ideias que carregam. Para citar alguns colunistas:

- ✓ Irineu Franco Perpétuo: jornalista e escritor de importantes livros sobre música;
- ✓ Camila Fresca: doutora em Artes/Musicologia pela Universidade de São Paulo (USP). É jornalista, curadora e pesquisadora especializada em música clássica;
- ✓ João Marcos Coelho: crítico musical, escritor e jornalista;
- ✓ Jorge Coli: professor de História da Arte e História da Cultura da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), diretor do Centro de História da Arte e Arqueologia e editor da Revista de História da Arte e Arqueologia. Doutor em Estética pela USP;
- ✓ João Luiz Sampaio: jornalista, repórter e crítico especializado em música clássica e ópera. Professor de História da Arte do Instituto Baccarelli;
- ✓ Marcelo Fagerlande: cravista e doutor em Musicologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). É professor da Escola de Música Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ);
- ✓ Júlio Medaglia: maestro e arranjador. Estudou na Escola Livre de Música de São Paulo, cujo grande mentor musical foi Hans-Joachim Koellreutter. É fundador da Amazonas Filarmônica.

E diversos outros importantes colaboradores.

Na edição de comemoração de 25 anos de sua colaboração com a revista, Júlio Medaglia reafirma o profissionalismo, a abrangência, a profundidade e a seriedade no trato das matérias contidas na CONCERTO. Segundo o maestro,

*há até bem pouco, o profissional da música de concerto em nosso país se comunicava com seu público apenas por sua arte. Em 1995, porém, surgiu um veículo que propiciou uma linha de comunicação literária e de ‘mão dupla’ entre ambos: a Revista CONCERTO (Revista CONCERTO de junho de 2021, p. 06).*

Diante de tal importância e confiabilidade considerada à Revista CONCERTO pela classe de músicos, esta pesquisa fez uso de partes de entrevistas de grandes nomes da música erudita concedidas a ela, além de considerá-la como fonte de dados a divulgação de boa parte dos concertos e óperas realizados no Brasil e, portanto, é importante registro dos eventos da música erudita vinculados à Lei de Incentivo à Cultura, objeto central na discussão sobre as relações e condições do mundo do trabalho do músico no Brasil neste trabalho.

A Revista CONCERTO, atualmente, é organizada com a colaboração de importantes profissionais músicos, críticos e jornalistas das artes clássicas. O periódico é dividido nas seguintes partes: *Temporadas; Contraponto; Atrás da Pauta; Palco; Notas Soltas; Em Conversa; Repertório; Acontece; Música Viva; Brasil Musical; Capa; Roteiro Musical São Paulo; Roteiro Musical Brasil; Lançamentos de CDs e Livros; Outros Eventos; Fermata.*

No título *Temporadas* a revista divulga início de temporadas de orquestras, concertistas internacionais e nacionais, festivais, concursos e outros. Em *Contraponto*, há a divulgação de notícias do mundo musical, tanto do Brasil, como do exterior, como: prêmios conquistados por músicos importantes; mudança de regente de orquestras brasileiras; projetos iniciados ou finalizados; morte de personalidades importantes do setor; dentre outras notícias. *Atrás da pauta*, escrito por Júlio Medaglia, geralmente traz assuntos referentes ao setor cultural, de outros artistas e outras artes, mas com trabalhos relacionados à música. Em *Palco*, escrito por Irineu Franco Perpetuo, revela apresentações de grupos ou músicos em salas e teatros importantes no Brasil. *Notas Soltas*, escrito por Jorge Coli, expõe trabalhos importantes de políticos, artistas ou personalidades que nem sempre são relacionadas à música clássica.

*Em conversa*, escrito por diferentes jornalistas a cada edição, é uma entrevista com músicos, regentes, compositores, personalidades importantes da música de concerto que estão em evidência, ou visitando o Brasil para temporada de concertos, ou que assumiram a direção de algum grupo musical brasileiro recentemente, ou com lançamento de CD agendado etc. *Repertório*, parte da revista também escrita por diferentes jornalistas, evidencia tanto repertório executados em salas de concerto, como em gravações a serem lançadas. *Acontece*, divulga e traz detalhes de temporadas de concerto das principais orquestras do mundo, comemorações de grupos ou espaços culturais importantes, festivais inéditos, óperas e outros eventos.

*Música Viva*, escrito por João Marcos Coelho, evidencia compositores de música clássica brasileira, ainda vivos, com produções relevantes para o setor. Fala sobre a vida, a formação e as influências que suas composições revelam. *Brasil Musical*, também fala sobre importantes compositores brasileiros, porém já falecidos, cujas produções são gravadas ou tocadas em concertos no Brasil e no mundo. Em *Capa*, escrito por diferentes jornalistas, a

revista fala sobre o artista, espaço cultural ou compositor homenageado com foto e título na capa da edição.

Após os textos críticos e entrevistas, o periódico sempre descreve por data e localidade todos os eventos divulgados e relacionados à música de concerto. Importante relatar que durante toda a revista, em todas as edições, há divulgações de páginas inteiras, pagas por promotores dos eventos. E em *Roteiros Musicais*, a CONCERTO traz a lista dos eventos, sem cobrança para divulgação, primeiro as de São Paulo, grande centro de eventos musicais, depois do Rio Janeiro, também um dos grandes centros da música de concerto e, por fim, das demais localidades brasileiras. São divulgados concertos solos, concertos de grupos de música de câmara, concertos de orquestras, festivais (de inverno e de verão), concursos, óperas e outros. Em seguida, a revista divulga *Lançamentos de CDs e Livros* relacionados ao setor de concertos e o site no qual é possível adquiri-los. Para finalizar, há uma página com *Outros Eventos* como cursos, encontros, congressos e eventos relacionados à música, e um texto com título *Fermata*, na última página, cujo texto revela formação e vida de concertistas e personalidades importantes para a música clássica brasileira.

Importante relatar que esse formato tem perdurado nos últimos anos, porém, a revista já teve a contribuição de outros jornalistas e críticos da música, outros textos com títulos diferentes dos atuais, uma página de charges sobre o mundo da música clássica, além de páginas de endereços importantes dos espaços culturais brasileiros.

Ao ler cada uma das revistas disponíveis no site da CONCERTO – no total foram 162<sup>65</sup>, de outubro de 2005 a julho de 2022 – foi possível observar a movimentação do setor da música clássica no Brasil. Os textos revelam nomes importantes para o setor, grupos e orquestras com suas turnês e temporadas pelo Brasil e pelo mundo. Também manifesta opiniões de músicos expoentes sobre a produção e as políticas públicas culturais brasileiras. A cada revista explorada, foi possível perceber quais salas de concertos, teatros, grupos, óperas e outros são financiados pelas leis de incentivos fiscais. Também foi possível apreender quais deles tiveram continuidade, quais foram encerrados e quais tiveram que se modificar para permanecer ativo.

A leitura de cada revista foi revelando o posicionamento de músicos, maestros e produtores da música clássica no Brasil. Deixou claro os avanços e os retrocessos do setor. E,

---

<sup>65</sup> No site da Revista CONCERTO, há todas as edições disponíveis desde setembro de 2009. Porém, não há as edições de 2008; de 2007, apenas de janeiro a julho; 2006 foram encontradas todas as edições; e de 2005, apenas de outubro a dezembro. Todas essas disponíveis virtualmente para assinantes e entregues na forma impressa a partir do mês em que a assinatura é efetivada.

ainda, demonstrou a posição das políticas públicas culturais no período de cada governo brasileiro. Isso porque, como esclarece o editor do periódico,

*Desde 1995, a CONCERTO acompanha mês a mês a atividades musical brasileira, do roteiro de eventos a entrevistas e matérias com os principais protagonistas do mundo clássico. Nesse período, a Revista CONCERTO participou dos principais debates de nossa área, sempre com o esforço de manter o equilíbrio e a pluralidade democrática, fosse nas discussões em torno de tendências artísticas, fosse em questões de políticas culturais (Nelson Rubens Kunze, Revista CONCERTO de setembro de 2015, p. 02).*

Assim, sobre as atividades da música de concerto, Samuel Mac Dowel faz uma importante reflexão:

*Embora praticamente ignorada na comunicação massiva, essa atividade é real e efetiva e se desdobra nos mais diversos lugares de grande extensão territorial do país [...] Entretanto, as instituições que promovem se defrontam com as conhecidas dificuldades orçamentárias, cuja superação em grande parte depende da cooperação entre os setores público e privado e da condução de uma política cultural que a apoie (SAMUEL MAC DOWEL, Revista CONCERTO de janeiro/fevereiro de 2019, p. 38).*

Todavia, a realidade é que essa área precisa enfrentar a desvalorização e a concorrência com outras atividades as quais podem ou não ser consideradas importantes para o setor cultural. Além disso,

*a música clássica não consegue se manter por si mesma. As grandes orquestras, as montagens de óperas, tudo isso custa caro. Necessitam de apoios financeiros, públicos e privados. São custeadas por gente para quem, na maioria, a música não significa grande coisa. É um paradoxo sustentado pelo mais puro prestígio simbólico. [...] Se a música clássica fosse suprimida, a grande maioria não sentiria falta. Hoje, a música conhece no Brasil uma presença inaudita. O público aumenta; apesar da crise econômica, concertos, recitais e montagens de ópera se multiplicam. O vício [segredo pela música, descrito por Émile Zola] começa a se alastrar. Tanto melhor: os viciados sabem o quanto a alma se enriquece com ele (JORGE COLI, Revista CONCERTO de outubro de 2015, p. 16).*

Fato é que a música clássica depende, em grande parte, da lei de incentivos e isenção de impostos para sustentar suas atividades. Para Clóvis Marques

*resta uma verdade incontornável: a música de concerto é um paradoxo vivo. É necessária porque faz parte da nossa identidade e das nossas necessidades espirituais, e também [...] permite tirar as crianças da rua, resgatar socialmente [...]. Mas a música dita clássica só se justifica num nível de*

*excelência compatível com a finura de sua linguagem, e por isto é cara, demandando investimento de longo prazo (a começar pela formação de um músico e das políticas) que pode ter expectativa duvidosa de retorno (Revista CONCERTO de abril de 2006, p. 20).*

Assim, a música erudita enfrenta sérios problemas e dificuldades de investimento. As políticas públicas culturais, geralmente, são insuficientes e ineficientes. Os recursos, públicos ou privados, não são canalizados para o setor, tornando um desafio produzir música clássica no Brasil.

Muito se questiona sobre a Lei Rouanet e o destino de seus patrocínios. Todavia, anterior a isso, para o maestro Fábio Mechetti, deve-se questionar a ideia de cultura para a sociedade brasileira.

*No Brasil, a Lei Rouanet é tudo. Hoje, com os governos municipais e estaduais jogando a batata quente para o âmbito do patrocínio via renúncia fiscal federal, mais ainda. [Mas,] quando não se discute o que é cultura, chega-se a uma equação na qual tudo é cultura e, por isso mesmo, nada é. Aqui [no Brasil], concorreremos com projetos comerciais, cujos artistas e propósitos oferecem maior visibilidade. Em um contexto como esse, a ideia de cultura como processo, como construção, se perde, e o Ministério da Cultura se transforma no principal produtor de eventos do país (Revista CONCERTO de abril de 2017, p. 15).*

Uma atividade muito dependente da Lei Rouanet - e muito divulgada, discutida e evidenciada nas revistas analisadas, - é a social. Projetos que “*não apenas oferecem perspectivas para comunidades carentes. Ao contrário, os projetos de integração social dão novos significados e horizontes artísticos à atividade musical clássica como um todo*” (NELSON RUBENS KUNZE, Revista CONCERTO de dezembro de 2016, p. 02). Camila Fresca explica que esses projetos “*são iniciativas mantidas quase exclusivamente por verbas governamentais diretas [...] entidade sem fins lucrativos, sustenta-se com patrocínio da iniciativa privada, em boa parte via leis de incentivos à cultura*” (Revista CONCERTO de dezembro de 2016, p. 19). Assim, a principal incerteza a ser superada para essas iniciativas, é a falta de continuidade nos apoios e, portanto, a busca incessante por novos patrocínios a cada ano. Solidificar as bases financeiras de um projeto social, torna-se o maior desafio dos empreendimentos artístico-sociais.

De acordo com João Marcos Coelho (Revista CONCERTO de junho de 2012, p. 20), é importar refletir sobre a precariedade e as distorções das políticas públicas culturais e compreender que não é apenas o Estado responsável por elas. Segundo o crítico musical, “*a mídia, que leva o apelido de quarto poder, é outra grande responsável por esta distorção que*

*pode provocar, em médio prazo, o naufrágio definitivo da música [...]”*. Nessa perspectiva, deve-se pensar na importância da educação de base, retomando a questão da música nas escolas, para que assim possam ser desenvolvidos conhecimentos e habilidades sobre a música clássica.

Para Gil Jardim (Revista CONCERTO de setembro de 2011, p. 20) *“urge estabelecer parcerias que sistematizem e garantam o nível avançado de estudo aos jovens talentosos que optarem pela carreira musical. Sem uma formação ampla e sólida, os estudantes se profissionalizam precocemente, sem preparo real para isso”*. Em grande parte das edições da revista, é possível perceber a preocupação de maestros e músicos sobre a formação do músico clássico no Brasil e de público para a música produzida por eles. Em sua maioria, concordam que é preciso mudar a educação musical brasileira para que haja preparação mais eficiente para a carreira musical e também para a construção de público o qual possa apreciar e consumir concertos e recitais. Com ensino de música adequado é possível garantir a valorização das produções clássicas, além de garantir músicos concertistas tão evidentes como os internacionais. Para tanto, as políticas públicas devem ser mais contínuas e sólidas. As mudanças repentinas no setor, na passagem de um governo para outro, prejudica a continuidade de projetos os quais demoram muitos anos para consolidarem a formação de músico e de plateia. Enfim, é preciso repensar e garantir tais políticas para que a música clássica possa continuar existindo e produzindo no Brasil.



## CONCLUSÃO

Em 03 de julho de 2022, no momento de finalização da análise dos dados referentes à Lei Rouanet, surge a notícia da morte de Sérgio Paulo Rouanet. O autor da lei de incentivo à cultura no Brasil, diplomata e ex-ministro da Cultura faleceu aos 88 anos, vítima do avanço da síndrome de Parkinson. Foi um defensor da cultura, da liberdade de expressão e dos direitos humanos. Paralelo ao triste acontecimento, o Brasil vivencia mais ataques, censuras e restrições orçamentárias às políticas de fomento do setor. É com muito pesar que, ao concluir esta tese, haja a constatação não só da morte de quem lhe criou, mas da própria Lei Rouanet.

Quando a proposta desta pesquisa surgiu, por volta de 2014, ano de total vitalidade das atividades musicais desenvolvidas por meio de renúncias fiscais, não havia no horizonte nenhum indício de desmonte do setor da cultura. Ao ingressar no doutorado em 2019, no mesmo ano em que Jair Messias Bolsonaro tornou-se presidente do Brasil, haviam incertezas do que iria acontecer e de como esta pesquisa seria concluída. Ao caminhar em sua execução, grandes dificuldades foram surgindo. A primeira delas logo nos primeiros meses: a extinção do MinC e reestruturação do setor como uma secretaria especial, a Secult. Em seguida, a pesquisadora depara-se com o esvaziamento de sites com dados oficiais do governo federal. Averigua-se também a descontinuidade de pesquisas e análises importantes para a reorganização de antigas ou constituição de novas políticas públicas. A instabilidade do governo, as trocas constantes do responsável pela pasta e a falta de pessoal especializado em gestão cultural, também foram fatores os quais dificultaram a pesquisa e, até mesmo, a imposição de limites temporais para os dados coletados e analisados.

Hoje, finalizando a conclusão desta tese, após o primeiro turno das eleições para presidente<sup>66</sup> (além de governadores, senadores e deputados), continua a incerteza se a cultura conseguirá sobreviver. O risco de uma reeleição de Bolsonaro, cujo governo não possui políticas de incentivo à cultura, ou a eleição de Lula, cujo histórico referente ao setor foi bem promissor, contudo, assumirá um país cuja cultura deixou de ser fomentada, a inexistência de um ministério específico para gestão da área, além de desestímulo e evasão dos que a produzem, pois com a falta de recursos, muitos desistiram de suas atividades ou às colocaram como segundo plano.

---

<sup>66</sup> Lula obteve 48,4%, 57 milhões de votos, e Bolsonaro com 43,2%, 51 milhões. Segundo turno acontecerá dia 30 de outubro de 2022.

Ao propor a pesquisa cujos resultados estão apresentados nesta tese, a pesquisadora colocou como foco o músico erudito no Brasil. Analisando o mundo do trabalho em que ele se encontra inserido, foi possível perceber que grande parte desses trabalhadores dependem de leis de incentivo para desenvolver seus projetos e demonstrar sua arte para o público por meio de concertos, recitais, óperas, festivais, orquestras, grupos sócio educativos etc. Todavia, constituiu-se a hipótese de que essa forma de trabalhar, com recursos públicos de fomento à cultura, seria precária, informal, descontínua e prejudicial ao bom desempenho dos músicos. Dessa maneira, tomou-se como base para a comprovação da hipótese, os dados da Lei Rouanet, lei federal de incentivo à cultura. Os dados foram coletados nos sites, boletins, revistas e sistemas que haviam disponíveis no próprio governo federal. Para colaborar e evidenciar a realidade dos músicos eruditos no Brasil, adotou-se como referência o conteúdo (reportagens, depoimentos e divulgações) da Revista CONCERTO. E, para suporte teórico-metodológico, o materialismo histórico-dialético de Karl Marx.

Observando os três pilares da linha de pesquisa em que este trabalho acadêmico se encontra (Trabalho, Sociedade e Educação), é necessário, primeiramente, compreender o músico erudito como um trabalhador e o seu fazer musical como um trabalho. A música erudita, como uma atividade de manifestação cultural, encontra-se na categoria do trabalho imaterial. Uma atividade difícil de mensurar o valor do que produz e o tempo gasto para sua elaboração. Manifesta-se por expressão, criatividade e imaginação. Não pode ser estocada, nem manipulada. Mas é central na produção de riqueza. Muitas vezes, colocado às margens das outras profissões as quais se encontram no mundo do trabalho, o músico tem sua atividade considerada apenas como *hobby*, lazer e diversão. Todavia, a música é sua fonte de renda, o sustento da sua família e a sua forma de sobrevivência. Ele sofre com as imposições e com as crises do modo de produção capitalista, assim como os demais trabalhadores. Vende sua força de trabalho, se submete a contratos precários, tem dificuldades com a concorrência e outros aspectos inerentes do capitalismo, da mesma maneira que outros profissionais. Excluir o músico desse sistema é discriminar um trabalhador cuja qualificação inicia-se ainda na infância ou na adolescência, é fechar os olhos para as evidências das imposições do capital sobre os músicos, cujo trabalho é espelho do atual mundo do trabalho informal, flexível e precarizado. Um profissional com dificuldades de representatividade até mesmo pelos que deveriam lhe dar proteção legal, como a OMB. Todavia, sua legislação e atuação, não colabora para a fiscalização e suporte dos contratos e normas. A OMB, a qual deveria ajudar os músicos, muitas vezes oprime e fiscaliza o próprio trabalhador, como ficou evidenciado pelo texto do capítulo

um, pois o órgão possui histórico de censura relacionado à Ditadura Militar e continua perpetuando e influenciando práticas que dificultam a atuação dos músicos.

É necessário compreender a longa formação pela qual um músico perpassa, além da importante influência na formação, tanto do músico como do público da música erudita, a qual as leis de incentivo à cultura proporcionam. Como demonstrado durante a exposição e análise do mundo do trabalho do músico erudito aqui exposto, as políticas públicas de fomento à cultura são bastante relevantes para esses profissionais, para a sua formação e para a divulgação dos gêneros musicais que produzem. As leis de incentivo à cultura são o que mantêm os financiamentos de espetáculos, concertos, óperas, festivais, concursos, orquestras e projetos de educação musical de cunho social. Portanto, são esses recursos os responsáveis pelas oportunidades de trabalho dos músicos, além de oportunizarem locais de formação básica para músicos eruditos. Os projetos sociais vêm formando músicos de destaque não apenas nacionais, mas exportando profissionais de qualidade para importantes grupos e orquestras do mundo. Vários músicos conquistam bolsas de estudos e são aprovados em universidades importantes de países como Estados Unidos, Alemanha, Inglaterra etc. Além disso, os projetos mantidos por leis de incentivo fiscais são onde músicos encontram trabalho como professor, maestro, coordenador de festivais ou concursos e gestão de espaços importantes para a produção da música erudita. Alguns, como o Instituto Baccarelli, possuem anos de história tanto na formação de profissionais como de oportunidade de trabalho para o setor.

Durante o desenvolvimento desta pesquisa, houve a pandemia do coronavírus, iniciada em dezembro de 2019 na China e que perdurou até pouco antes da finalização deste texto, em 2022. No momento das principais decisões governamentais de contenção do avanço das contaminações, em março de 2020, a sociedade como um todo foi afetada pelo isolamento e parada brusca das atividades econômicas. Todavia, nenhum setor sofreu tanto e demorou tanto para a retomada de suas atividades como o setor da música erudita. Salas de concertos, projetos sociais, orquestras, espetáculos, músicos solistas ou de câmara, ficaram paralisados e sem atividades presenciais por muito tempo. Apesar de driblarem o isolamento por meio de atividades *on-line*, a retomada presencial só aconteceu após quase um ano e com restrições de número de público. Contudo, o que mais tornou-se obstáculo para a sobrevivência dos músicos foi o próprio governo federal. Restrições e bloqueios de verbas para aqueles que não conseguiram realizar seus projetos presencialmente. Demora na aprovação de leis, como a Aldir Blanc e a Paulo Gustavo, para auxílio emergencial e sobrevivência da classe. E ainda, jogos políticos e ideológicos com os quais implantou-se censura a projetos importantes, dificultou-se

a submissão e aprovação de muitas propostas, teto de gastos e outras restrições impostas por Instruções Normativas assinadas pelo presidente Jair Bolsonaro.

Portanto, ao analisar os dados referentes à quantidade de projetos propostos, aprovados e executados, é preocupante os números apresentados principalmente nos últimos dois anos, 2021 e 2022. Também, ao observar o conteúdo da Revista CONCERTO, na qual há alguns anos havia divulgação de até 450 eventos de música erudita em um mês, e hoje, após a pandemia do coronavírus, possui edições com um número bem reduzido de eventos em sua agenda e com o desaparecimento de projetos importantes que durante anos divulgaram seus trabalhos no periódico, traz a evidência do desmonte das políticas públicas de fomento à cultura.

Ao longo da tese é possível perceber as críticas e os problemas apontados sobre essa forma de financiamento da cultura por meio de renúncia fiscal, o mecenato. Não se pode deixar de lado o fato de que é necessário repensar essa política construída ao longo dos governos de FHC, Lula e Dilma. Entretanto, censurar, deixar de executar, limitar e restringir tanto o processo de análise e aprovação dos projetos, como tem feito o governo de Bolsonaro, colabora para a destruição das poucas oportunidades que se tinham através desses recursos. O Brasil irá demorar alguns anos para recuperar suas conquistas no âmbito de políticas públicas de fomento à cultura. Apesar da persistência e resiliência da classe trabalhadora de músicos eruditos e de gestores de projetos artísticos culturais, há um limite imposto pela falta de recursos. Espetáculos de música erudita possuem alto custo. Apenas venda de ingressos não os mantêm. São necessários recursos públicos e privados para sua sobrevivência. E ainda há as consequências de uma pandemia para superar, a qual deixou reclusa e em isolamento toda a população. A música erudita precisa de subsídios financeiros para consolidar projetos de formação de músicos, formação de público e oportunidades de trabalho.

Alguns podem afirmar (até mesmo alguns músicos) que há outras oportunidades e locais de trabalho para esses profissionais. Que não há motivos para preocupação com o fim da Lei Rouanet, porque não se depende apenas dela para conquistar contratos de trabalho e há outras instituições e escolas onde os músicos podem ser formados. Sim, há outros lugares, outras oportunidades. Todavia, cultura é um direito constitucional que deve ser proporcionado pelo Estado. E a Lei Rouanet é um importante meio de produção e consumo para a música erudita a qual já vive às margens de outros gêneros musicais. A música de massa, por exemplo, já possui incentivo e grande espaço de divulgação nas mídias. Também possui um público muito maior cuja bilheteria colabora para sua manutenção. A música erudita é mais restrita. Seu público é menor. Mas ela é importante para a cultura nacional e mundial. Precisa ser conservada e

apresentada para as novas gerações. Não pode deixar de ser produzida. Faz parte da história da humanidade.

Para o fortalecimento da música clássica é necessário políticas que colaborem com recursos os quais possam ser investidos em educação musical. É necessário melhorar a base educacional para continuar formando tanto músicos como público para o gênero musical. Ao contrário, a música de massa e a música popular, estão presentes no dia-a-dia das pessoas através dos meios de comunicação e mídias sociais. Por isso, projeto de cunho sócio educativo, aprovados e executados pelas leis de incentivo, são de suma importância para o setor da música clássica. Geralmente, nesses projetos, o mesmo músico que toca no concerto, na orquestra ou em outras apresentações, é também o professor ministrante das aulas de instrumento ou de teoria, faz o arranjo e rege a orquestra de alunos. São músicos altamente qualificados, com carreiras no anonimato, com incertezas profissionais e salários mínimos para a sua sobrevivência. Mas são eles que colaboram para a formação de novos músicos e sobrevivência da música erudita no Brasil.

Assim, a Lei Rouanet é relevante não apenas para os espetáculos, mas para a formação do músico e para a constituição de um mercado de trabalho. Há grandes problemas e críticas à forma como ela tem sido gerida. Muitas vezes, na seleção, projetos importantes para o setor não conseguem aprovação ou captação de recursos por não serem atraentes para o mercado. Ao contrário de outros, os quais já possuem fama e público pagante para sustentar suas propostas e que, por serem atraentes ao marketing das empresas, possuem facilidade em lidar com o mecenato. Além dessa questão, outro problema é a falta de discussão sobre a ideia de cultura. O Brasil é um país rico em manifestações culturais, muitas delas dependentes de recursos públicos para não desaparecerem. Seria necessário rever as prioridades das políticas públicas de fomento à cultura, quais manifestações são realmente dependentes delas e quais poderiam sobreviver com menos recursos e com apoio do próprio público ou de capital privado. Aquilo que é massificado e de grande alcance do público, poderia ficar mais às margens desses investimentos públicos.

Mais uma questão, evidenciada pelos dados coletados e analisados, é a distribuição irregular de recursos pelas regiões do país. Há um número maior de projetos e recursos destinados à região Sudeste. Todavia, é importante investir em manifestações culturais nas diversas outras localidades. Até porque, são regiões onde, muitas vezes, os recursos para manutenção de espetáculos e projetos de formação são mais escassos do que nos grandes centros. Os recursos poderiam ser destinados de maneira mais equilibrada.

O mecenato é uma forma de sobrevivência da música clássica, desde o Império Romano. Já teve como principais mecenas: a Igreja Católica, a nobreza e a burguesia. Sua manutenção está relacionada ao *status* social. É estreitamente ligada às altas classes econômicas. Uma forma de demonstração tanto de poder como de dependências. Poder aos que podem financiá-la e, portanto, subjugar os seus produtores. E dependência dos músicos, os quais são trabalhadores necessitados de recursos para sua sobrevivência. Mozart foi um pianista e compositor cuja curta vida foi de luta contra essa dependência. Rompeu com seu mecenas e foi viver de maneira incerta com produções independentes, mas compôs e tocou sua música sem imposições das grandes classes. Todavia, teve dificuldades para sobrevivência financeira, pois ser um artista livre era algo novo para a sociedade.

Talvez essa liberdade, na verdade, não exista hoje e, arriscaria dizer, não existiu na vida de Mozart. Músicos precisam de renda para manter a si e sua família. Isso lhes impõe contratos de trabalho, precários e flexíveis, com os donos do capital e, por isso, estão sujeitos às exigências e imposições. A música erudita é dependente não só do gosto de quem a financia, mas do tipo de governo do Estado em determinada época. Os últimos anos constitui-se exemplo de escolhas e censuras por interesse do presidente Jair Bolsonaro, cuja guerra ideológica alimentada por ele coloca artistas às margens das políticas públicas. Assim, os artistas se vêm obrigados a propor projetos que agradem ao Estado para conseguirem recursos e oportunidades de trabalho, ou simplesmente abandonam suas propostas e abdicam dos subsídios, deixando de produzir sua arte por não se submeterem às exigências.

Enfim, viver de música erudita num país como o Brasil, é viver de incertezas. Ao depender de recursos públicos para trabalhar, vivencia os altos e baixos de recursos e de prioridades de cada governante, sem a certeza da continuidade de trabalho e de renda, além de se deixar dominar por avaliações de suas propostas de acordo com o que o governo do momento entende e quer como cultura para a nação. É necessário a reunião de toda a classe de trabalhadores da música erudita para pensar em estratégias e diálogos permanentes com o Estado. As políticas devem ser contínuas e com critérios permanentes, independentes de quem está no comando do país. É urgente a reversão das últimas Instruções Normativas as quais demonstram parcialidade e censura às manifestações culturais. É preciso retomar a discussão sobre o que é cultura com a população e tornar sua gestão mais democrática. Ao contrário, corre-se o risco de não haver mais fomento público à cultura e, assim, extinguindo um dos direitos fundamentais da constituição, tirando a riqueza das manifestações culturais do cidadão brasileiro, deixando-o apenas com o que os meios de comunicação e as mídias sociais acham conveniente proporcionar à população.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. In: COHN, G. (orgs.). **Comunicação e indústria cultural**. São Paulo: Cia Editora Nacional/Editora da USP, 1971, p. 287- 295.

ADORNO, Theodor W. **Indústria Cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002b.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max.

**Dialética do esclarecimento – Fragmentos Filosóficos**. Amsterdam: Editora Querido, 1947, p. 57-79.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**.

Tradução de Júlia Elisabeth Levy. Revisão LCL e OHO Maria Carpeaux. São Paulo: Paz e Terra, 2002a, p. 169-214.

ALBUQUERQUER JR, Durval Muniz de. Gestão ou Gestação Pública da cultura: algumas reflexões sobre o papel do Estado na produção cultural contemporânea. IN: RUBIM, Antônio Albino Canela; BARBALHO, Alexandre (orgs.). **Políticas Culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007.

ALEM, Nichollas. Um balanço do primeiro ano e meio do governo Bolsonaro na cultura.

**Instituto Idea**, jun., 2020. Disponível em: <http://institutodea.com/artigo/um-balanco-do-primeiro-ano-e-meio-do-governo-bolsonaro-na-cultura/>

ALVARENGA, Eric Campos. **A coragem de ser músico de orquestra sinfônica: uma análise baseada na psicodinâmica do trabalho**. 2013. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2013.

ALVARES, Felipe Batistella. **A produção de identidades profissionais no cenário musical de Santa Maria**. 2012. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2012.

ALVES, Álvaro Marcel. O método materialista histórico dialético: alguns apontamentos sobre a subjetividade. **Revista de Psicologia da UNESP**, São Paulo, v. 09, n. 01, 2010.

ALVES, Maria Aparecida. Precarização do trabalho na área de apoio técnico aos espetáculos do Theatro Municipal de São Paulo. IN: ANTUNES, Ricardo (Org.). **Riqueza e miséria do trabalho no Brasil III**. São Paulo: Boitempo, 2014, p. 261- 276.

ALVES, Maria Aparecida; TAVARES, Maria Augusta. A dupla face da informalidade do trabalho: “autonomia” ou precarização. IN: ANTUNES, Ricardo (Org.). **Riqueza e miséria do trabalho no Brasil**. 1ª ed atualizada. São Paulo: Boitempo, 2015, p. 425-444.

AMORIM, Henrique. O trabalho imaterial no debate contemporâneo. IN: ANTUNES, Ricardo (Org.). **Riqueza e miséria do trabalho no Brasil II**. São Paulo: Boitempo, 2013, p. 105-117.

ANTUNES, Ricardo; GRAÇA, Druck. A epidemia da terceirização. IN: ANTUNES, Ricardo (Org.). **Riqueza e miséria do trabalho no Brasil III**. São Paulo: Boitempo, 2014, p. 13-24.

ANTUNES, Ricardo. Desenhando a nova morfologia do trabalho no Brasil. **Rev. Estudos avançados**, v 28, n. 81, 2014. Disponível em:  
<http://www.scielo.br/pdf/ea/v28n81/v28n81a04.pdf>

ANTUNES, Ricardo. **O caracol e sua concha**: ensaios sobre a nova morfologia do trabalho. São Paulo: Boitempo, 2005.

ANTUNES, Ricardo. **Os sentidos do Trabalho**: ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho. São Paulo: Boitempo, 1999.

ANTUNES, Ricardo (Org.). **Riqueza e miséria do trabalho no Brasil**. 1ª ed atualizada. São Paulo: Boitempo, 2015. 528 p.

ANTUNES, Ricardo (Org.). **Riqueza e miséria do trabalho no Brasil II**. São Paulo: Boitempo, 2013.

ANTUNES, Ricardo (Org.). **Riqueza e miséria do trabalho no Brasil III**. São Paulo: Boitempo, 2014. 461 p.

ARAÚJO, Angela Maria Carneiro; LEITE, Márcia de Paula (Orgs.). **O trabalho reconfigurado**. São Paulo: Annablume, 2009. 304 p.

ARRUDA, Carmem Lúcia Rodrigues. **Arte, trabalho e profissão docente**: contradições nas relações de trabalho dos artistas na Universidade Pública. 2012. Tese (Doutorado) – UNICAMP, Campinas - SP, 2012.

AUGUSTIN, André Coutinho. O neoliberalismo e seu impacto na política cultural brasileira. IN: Seminário Internacional de Políticas Culturais, II, 2011, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro, RJ: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011.

AYAN, Atalla. Com os pés no chão. Entrevista concedida a João Luiz Sampaio. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXII, n. 237, p. 48, abril, 2017.

BALASSIANO, Moisés; SEABRA, Alexandre Alves de; LEMOS, Ana Heloísa. Escolaridade, Salários e Empregabilidade: Tem razão a Teoria do Capital Humano? **RAC**, v. 09, n. 04, out/dez 2005, p. 31-52.

BALTER, Marcos. Honestidade artística. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXVI, n. 279, p. 10-11, janeiro/fevereiro, 2021.



BARROS, Leandro Eduardo Vieira. **Carreira Outsider**: um estudo sobre o processo de rotulação da carreira de músico em Minas Gerais, Brasil. 2018. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Lavras, Lavras - MG, 2018.

BARBALHO, Alexandre. O segundo tempo da institucionalização. O Sistema Nacional de Cultura no governo Dilma. IN: RUBIM, Antônio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre; CALABRE, Lia (orgs.). **Políticas Culturais no governo Dilma**. Salvador: EDUFBA, 2015, p. 49-68.

BARBALHO, Alexandre. Política Cultural em tempo de crise: o Ministério da cultura no Governo Temer. **Revista de Políticas Públicas**, 2018, p. 239-260.

BARBALHO, Alexandre. Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença. IN: RUBIM, Antônio Albino Canela; BARBALHO, Alexandre (orgs.). **Políticas Culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007.

BARBIÉRI, Luiz Felipe. Bolsonaro exonera secretário da cultura, que fez discurso com frases semelhantes às do ministro de Hitler. **G1-Globo**, jan. 2020, Brasília. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/01/17/bolsonaro-exonera-secretario-da-cultura-que-fez-discurso-com-frases-semelhantes-as-de-ministro-de-hitler.ghtml>

BERTUSSI, Eduardo. **Música, trabalho, educação e capital**: um estudo sobre as relações entre formação e atuação profissional do músico no Brasil a partir do século XXI. 2015. 131 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

BIANCHI, Ronaldo. Cultura no governo Bolsonaro: avaliação e ajustes. **Revista Interesse Nacional**, set., 2020. Disponível em: <http://interessenacional.com.br/2020/09/28/cultura-no-governo-bolsonaro-avaliacao-e-ajustes/>

BIHR, Alain. As formas concretas do trabalho abstrato. IN: ANTUNES, Ricardo (Org.). **Riqueza e miséria do trabalho no Brasil III**. São Paulo: Boitempo, 2014, p. 37-43.

BOTELHO, Isaura. A política cultural e o plano das ideias. IN: RUBIM, Antônio Albino Canela; BARBALHO, Alexandre (orgs.). **Políticas Culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007.

BRANT, João. “Política cultural do Bolsonaro é anticultura”. Entrevista concedida a Pedro Rafael Vilela. **Brasil de Fato**, jan., 2019, Minas Gerais. Disponível em: <https://www.brasildefatomg.com.br/2019/01/11/politica-cultural-do-bolsonaro-e-anticultural-afirma-ex-secretario>

BRANT, Leonardo. **O poder da cultura**. São Paulo: Editora Peirópolis, 2009.

BRASIL. **As metas do Plano Nacional de Cultura**. Brasília, DF: MinC, 2013.

BRASIL. **Boletim Mensal sobre os subsídios da União**: Lei Federal de Incentivo à cultura. SECAP, Brasília-DF, ed. 16, março 2020.

BRASIL. **Cadastro Central de Empresas – CEMPRE**. SIDRA, Brasília-DF, 2019. Disponível em <http://sidra.ibge.gov.br/pesquisa/cempre/tabelas/brasil/2019>. Acesso em 28 de fevereiro de 2020.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília-DF: Centro Gráfico, 1988.

BRASIL. Decreto nº 591, de 06 de julho de 1992. Atos internacionais. Pacto Internacional sobre Direitos Econômicos, Sociais e Culturais. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 07 jul. 1992.

BRASIL. Decreto nº 91.144, de 14 de março de 1985. Cria o Ministério da cultura e dispõe sobre a estrutura. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 15 mar. 1985.

BRASIL. Decreto nº 10.107, de 06 de novembro de 2019. Transfere a Secretaria Especial de Cultura do Ministério da Cidadania para o Ministério do Turismo. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 07 nov. 2019a.

BRASIL. Decreto nº 4.805, de 12 de agosto de 2003. Aprova a Estrutura Regimental e o Quadro demonstrativo dos cargos em Comissão e Funções Gratificadas do Ministério, e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 13 ago. 2003.

BRASIL. Decreto nº 10.755, de 26 de julho de 2021. Regulamenta a Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, estabelece a sistemática de execução do Programa Nacional de Apoio à Cultura - PRONAC, altera o Decreto nº 6.299, de 12 de dezembro de 2007, e o Decreto nº 9.891, de 27 de junho de 2019, e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 27 jul. 2021a.

BRASIL. Emenda Constitucional nº 48, de 10 de agosto de 2005. Acrescenta o Parágrafo Terceiro ao Artigo 215 da Constituição Federal, instituindo o Plano Nacional de Cultura. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 2005.

BRASIL. Instrução Normativa nº 02, de 23 de abril de 2019. Estabelece procedimentos para apresentação, recebimento, análise, homologação, execução, acompanhamento, prestação de contas e avaliação de resultados de projetos culturais ansiados por meio do mecanismo de Incentivo Fiscal do Programa Nacional de Apoio à cultura (PRONAC). **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 24 abr. 2019b.

BRASIL. Instrução Normativa SECULT/METUR nº 01, de 04 de fevereiro de 2022. Estabelece procedimentos para apresentação, recebimento, análise, homologação, execução, acompanhamento, prestação de contas e avaliação de resultados de projetos culturais financiados por meio do mecanismo de Incentivo Fiscal do Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC). **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 08 de fev de 2022c.

BRASIL. Instrução Normativa SECULT/MTUR nº 02, de 06 de junho de 2022. Altera a I.N. SECULT/MTUR nº 01, de 04 de fevereiro de 2022. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 07 de junho de 2022d.

BRASIL. Lei Complementar nº 195, de 08 de junho de 2022 (Lei Paulo Gustavo). Dispõe sobre apoio financeiro da União aos Estados, ao Distrito Federal e aos Municípios para garantir ações emergenciais direcionadas ao setor cultural. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 08 jul de 2022a (Ed. Extra).

BRASIL. Lei nº 3.857, de 22 de dezembro de 1960. Cria a Ordem dos Músicos do Brasil e dispõe sobre a regulamentação do exercício da profissão do músico e da outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 23 dez. 1960.

BRASIL. Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978. Dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artista e de técnico em Espetáculo de Diversões, e da outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 26 mai. 1978, retificado em 28 jun. 1978.

BRASIL. Lei nº 7.505, de 02 de julho de 1986. Dispõe sobre benefícios fiscais na área do imposto de renda concedidos a operações de caráter cultural ou artístico. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 03 jul. 1986, republicado em 04 jul. 1986.

BRASIL. Lei nº 8.028, de 12 de abril de 1992. Dispõe sobre a organização da Presidência da República e dos Ministérios e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 13 abr. 1990.

BRASIL. Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 02 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC) e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 24 dez. 1991.

BRASIL. Lei nº 8.490, de 19 de novembro de 1992. Dispõe sobre a organização da Presidência da República e dos Ministérios e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 19 nov. 1992.

BRASIL. Lei nº 9.649, de 27 de maio de 1998. Dispõe sobre a organização da Presidência da República e dos Ministérios e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 28 mai. 1998, retificado em 05 jun. 1998.

BRASIL. Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020 (Lei Aldir Blanc). Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo n. 06, de 20 de março de 2020. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 20 jun. 2020.

BRASIL. Lei nº 14.399, de 08 de junho de 2022 (Lei Aldir Blanc 2). Institui a Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 08 jul de 2022b (Ed. Extra).

BRASIL. Medida Provisória nº 726, de 12 de maio de 2016. Altera e revoga dispositivos da Lei nº 10.683, de 28 de maio de 2003, que dispõe sobre a organização da Presidência da República e dos Ministérios. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, edição extra, 12 mai. 2016, retificado em 19 mai. 2016a.

BRASIL. Medida Provisória nº 728, de 23 de maio de 2016. Revoga dispositivos da Medida Provisória nº 726, de 12 de maio de 2016, restabelece dispositivos da Lei nº 10.683, de 28 de maio de 2003, e cria as Secretarias Especiais dos Direitos da Pessoa com Deficiência e do Patrimônio Histórico e Artístico. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, edição extra, 23 mai. 2016b.

BRASIL. Medida Provisória nº 870, de 01 de janeiro de 2019. Estabelece a organização básica dos órgãos da Presidência da República e dos Ministérios. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, edição especial, 1º jan. 2019, republicado em edição extra n. 02ª, 03 jan. 2019c.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Cultura em números: anuário de estatísticas culturais 2009**. Brasília, D.F: MINC, 2009.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Cultura é um bom negócio**. Brasília, D.F: MINC, 1995.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Cultura em números: anuário de estatísticas culturais 2010**. Brasília, D.F: MINC, 2010

BRASIL. Ministério da Cultura. **Informações sobre a Lei de Incentivo à cultura**. 2020. Disponível em: <http://leideincentivoacultura.cultura.gov.br/>. Acesso em: 13 abril 2020.

BRASIL. Supremo Tribunal Federal. **Arguição de Descumprimento de Preceito Fundamental (ADPF) nº 918**. Recorrente: Ordem dos Advogados do Brasil/OAB. Relator: Min. Edson Fachin, 02 de dezembro de 2021b. Disponível em: <https://portal.stf.br/processos/detalhe.asp?incidente=6313396#peticoes>. Acesso em: 02 de agosto de 2022.

CALABRE, Lia. Notas sobre os rumos das políticas culturais no Brasil nos anos 2011-2014. IN: RUBIM, Antônio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre; CALABRE, Lia (orgs.). **Políticas Culturais no governo Dilma**. Salvador: EDUFBA, 2015, p. 33-48.

CALABRE, Lia. Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas. IN: RUBIM, Antônio Albino Canela; BARBALHO, Alexandre (orgs.). **Políticas Culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007.

CAMARGO, Silvio. **Trabalho imaterial e produção cultural: a dialética do capitalismo tardio**. Coimbra, Portugal: Annablume, 2012.

CARTAS DE LEITORES. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXIV, n. 260, p. 04, maio, 2019.

CARVALHO, Guilherme Lucas Tonaco. Conheça os escândalos da Lei Rouanet: o que realmente é, e o que fazem com o seu dinheiro. **Jusbrasil**, 2016.

CARVALHO, Olavo de. **A Nova Era e a revolução cultural**: Fritjof Capra & Antônio Gramsci. São Paulo: Vide Editorial, 2014.

CARVALHO, Olavo de. **O mínimo que você precisa saber para não ser um idiota**. Rio de Janeiro: Record, 2013

CERQUEIRA, Amanda Patrycia Coutinho de. **Paradoxos da atividade artística na narrativa de músicos denominados independentes**. 2017. Tese (Doutorado) – UNICAMP, Campinas - SP, 2017.

CERQUEIRA, Amanda Patrycia Coutinho de. Política Cultural e “crise” no governo Temer. **Revista Novos Rumos**, v. 55, n. 1, 2018, Marília/SP.

CESNIK, Fábio de Sá. **Guia do incentivo à cultura**. 2 ed. atual. e ampl. Barueri, S.P: Manole, 2007, 402 p.

CHASIN, J. **O método dialético**. 2010. Disponível em:  
<http://orientacaomarxista.blogspot.com/2010/10/metodo-dialetico-jose-chasin.html>

CHAUÍ, Marilena. **Cidadania cultural**: o direito à cultura. 2 ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021.

CHAUÍ, Marilena. Cultura política e política cultural. **Revista Estudos Avançados**, v. 09, n. 23, 1995, São Paulo.

CHESNAIS, François. Mundialização: o capital financeiro no comando. **Outubro Revista**, n. 05, p. 07-28, 2001. Disponível em: <http://outubrorevista.com.br/wp-content/uploads/2015/02/Revista-Outubro-Edic%CC%A7a%CC%83o-5-Artigo-02.pdf>

CIAVATTA, Maria. O conhecimento histórico e o problema teórico-metodológico das mediações. In: FRIGOTTO, Gaudêncio e CIAVATTA, Maria (orgs.). **Teoria e educação no labirinto do capital**. Petrópolis: Vozes, 2001, p. 130-155.

COELHO, João Marcos. A arte e o deserto da incerteza viva. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXVI, n. 279, p. 12, janeiro/fevereiro, 2021.

COELHO, João Marcos. Música para todos. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XVII, n. 185, p. 20, junho, 2012.

COELHO, João Marcos. O futuro não acaba. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXIV, n. 260, p. 18, maio, 2019.

COELHO, João Marcos. Theodor Adorno e as encomendas da OSESP. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XVI, n. 173, p. 20, junho, 2011.

COELHO, João Marcos. Um leão por dia. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XIX, n. 206, p. 18, junho, 2014.

COLI, Jorge. A ética da destruição. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXIV, n. 259, p. 12, abril, 2019.

COLI, Jorge. A música é um vício?. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXI, n. 221, p. 16, outubro, 2015.

COLI, Jorge. Cheiro de rato. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXVII, n. 289, p. 12, dezembro, 2021.

COLI, Jorge. Década Musical. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXV, n. 268, p. 13, janeiro/fevereiro, 2020.

COLI, Jorge. Entusiasmo e melancolia. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXVI, n. 284, p. 08, julho, 2021.

COLI, Jorge. Muito canção em 2019!. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXIV, n. 257, p. 14, janeiro/fevereiro, 2019.

COLI, Jorge. Paradoxos. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXVII, n. 287, p. 10, outubro, 2021.

COLI, Jorge. Vergonha manauara. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XX, n. 217, p. 12, junho, 2015.

COLI, Juliana. A Precarização do trabalho imaterial: o caso do cantor do espetáculo lírico. IN: ANTUNES, Ricardo (Org.). **Riqueza e miséria do trabalho no Brasil**. 1ª ed atualizada. São Paulo: Boitempo, 2015, p. 297-320.

COLI, Juliana. **Vissi D'Arte por amor a uma profissão**: um estudo sobre a profissão do cantor no teatro lírico. São Paulo: Annablume, 2006.

COLI, Juliana Marília. **“Vissi D'Arte” por amor a uma profissão** (Um estudo sobre as relações de trabalho e a atividade do cantor no Teatro Lírico). 2003. 367f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2003.

COLLADO, Patrícia A. Os trabalhadores não são imateriais: uma recusa ao renovado ímpeto pela fetichização da mercadoria força de trabalho. IN: ANTUNES, Ricardo (Org.). **Riqueza e miséria do trabalho no Brasil III**. São Paulo: Boitempo, 2014, p. 99-106.

CONJUR. Músico não precisa de registro na Ordem dos Músicos para trabalhar. **Conjur/Arte em Si**, 01 ago 2011. Disponível em: [www.conjur.com.br](http://www.conjur.com.br)

CONTRAPONTO. Encontro Nacional para uma Política Cultural da Música Clássica Brasileira. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XI, n. 114, p. 09, janeiro/fevereiro, 2006.

CONTRAPONTO. John Neschling e Ministro da Cultura lançam Companhia Brasileira de Ópera. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XV, n. 157, p. 12, dezembro, 2009.

CONTRAPONTO. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXII, n. 236, p. 06, março, 2017.

CONTRAPONTO. II Encontro Nacional para uma Política Cultural da Música Clássica Brasileira. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XII, n. 125, p. 09, janeiro/fevereiro, 2007.

CORREIA, Silva Gomes. **Sentidos da Educação Profissional Técnica de Nível Médio em Música: um estudo de caso com alunos do Centro de Educação Profissional em música Walquíria Lima, Macapá/AP**. 2011. 118 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

COSTA, Yuri Coutinho Ismael da. **Educação musical, marxismo e o conflito entre a reprodução e a superação do capital**. 2012. 137 f. Dissertação (Mestrado) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.

COSTA, Albertina de Oliveira; SORJ, Bila; BRUSCHINI, Cristina; HIRATA, Helena (Orgs.). **Mercado de Trabalho e Gênero: comparações internacionais**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008. 420 p.

COSTA, Cristina Porto. **Educação profissional técnica de nível médio em música – formação de instrumentistas e inserção laborativa na visão de seus atores: o caso do CEP – Escola de Música de Brasília**. 2014. Tese (Doutorado) – Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

COSTA, Iná Camargo. **Dialética do Marxismo Cultural**. São Paulo: Expressão Popular, 2020.

COSTA, Leonardo; MELLO, Ugo; JULIANO, Viviane Fontes. Avaliação da área de formação em organização da cultura: apenas ações ou uma política estruturada? IN: RUBIM, Antônio Albino Canelas (org.). **Políticas culturais no governo Lula**. Salvador: EDUFBA, 2010, p. 67-86.

CROCCO, Fábio Luiz Tezini. **Condições e Contradições da atividade artística: Um estudo sobre os profissionais da música e seus representantes coletivos no Brasil e em Portugal**. 2014. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, Marília - SP, 2014.

CUNHA, Guilherme Leite. Scherzo. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XIX, n. 199, p. 73, outubro, 2013.

DAMO, Arlei Sander. **Do dom à profissão: uma etnografia do futebol de espetáculos a partir da formação de jogadores no Brasil e na França**. 2005. 435 f. Tese (Doutorado) – UFRGS-PPG Antropologia Social, Porto Alegre, 2005.

DAVI, Leonardo. Novas realidades. Entrevista concedida a Camila Fresca. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXIV, n. 259, p. 44, abril, 2019.

DEDECCA, Claudio Salvadori. Flexibilidade e regulação de um mercado de trabalho precário: a experiência brasileira. IN: GUIMARÃES, Nadya Araújo; HIRATA, Helen; SUGITA, Kurumi (Orgs.). **Trabalho flexível, empregos precários?** São Paulo: Editora USP, 2009, p. 123-142.

DEMAZIÈRE, Didier. Diversificação das formas de emprego e fragmentação das normas de emprego e fragmentação das normas de emprego: o caso francês. IN: GUIMARÃES, Nadya Araújo; HIRATA, Helen; SUGITA, Kurumi (Orgs.). **Trabalho flexível, empregos precários?** São Paulo: Editora USP, 2009, p. 101-122.

DIAS, Janaina Santos. Para se pensar a cultura no Brasil atual. **Novos Olhares Sociais**, v. 3, n. 2, 2020, p. 233-258.

DOMINGUES, João; LOPES, Guilherme. Economia criativa e trabalho cultural: notas sobre as políticas culturais brasileiras nos marcos do capitalismo contemporâneo. IN: RUBIM, Antônio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre; CALABRE, Lia (orgs.). **Políticas Culturais no governo Dilma**. Salvador: EDUFBA, 2015, p. 201-224.

DUARTE, Rodrigo Juste. A crise da cultura. Lei Aldir Blanc: um balanço socioeconômico. **Le Monde Diplomatique Brasil**, fevereiro, 2022. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/lei-aldir-blanc-um-balanco-socioeconomico/>. Acesso em: 01 de agosto de 2022.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ELIAS, Norbert. **Mozart**: Sociologia de um gênio. Tradução de Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. **Os estabelecidos e os outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

ENGELS, F. **A Dialética da natureza**. R. Janeiro: Paz e Terra, 1979. Disponível em: [http://www.histedbr.fe.unicamp.br/acer fontes/acer marx/tme\\_09.pdf](http://www.histedbr.fe.unicamp.br/acer fontes/acer marx/tme_09.pdf)

ERTHAL, Júlio César Silva. **Trabalho com música**: Um estudo etnográfico sobre as formas de organização e sustentação de grupos que atuam em Londrina. 2017. Tese (Doutorado) – UNIRIO/PPGM, Rio de Janeiro, 2017.

ESTADÃO. Guerra contra a cultura. **Notas & Informações – O Estado de São Paulo**, maio, 2020. Disponível em: <https://opinioao.estadao.com.br/noticias/notas-e-informacoes,guerra-contra-a-cultura,70003722615>



EUFRASIO, Amanda. Expressões Do Conservadorismo No Serviço Social Brasileiro: Um Estudo Sobre O Trabalho Com Famílias Na Assistência Social. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE SERVIÇO SOCIAL, TRABALHO E POLÍTICA SOCIAL, 2015, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis-SC: Universidade Federal de Santa Catarina, 2015.

FELIX, Raquel Carmona Torres. **Educação Profissional Técnica de nível médio em música: diálogos entre formação e mundo do trabalho.** 2012. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.

FEITOSA, Lígia Rocha Cavalcante. **E se a orquestra desafinar?.** 2010. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, Brasília - DF, 2010.

FERREIRA, A. B. H. **Novo Dicionário da língua portuguesa.** 2 ed. RJ: Nova Fronteira, 1986, p. 679.

FERREIRA, Clarissa Figueiró. **“Toca um Jazz no Galpão”:** A construção de identidades profissionais e musicais na música independente contemporânea do Rio Grande do Sul. 2018. Tese (Doutorado) – UNIRIO/PPGM, Rio de Janeiro, 2018.

FERREIRA, Juca. Funcionaria melhor se trabalhassem numa empresa de demolição. Entrevista concedida a Eduardo Maretti. **Rede Brasil Atual**, 2017. Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/cultura/2017/02/juca-ferreira-2018funcionaria-melhor-se-trabalhassem-numa-empresa-de-demolicao2019/>

FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte.** São Paulo: Círculo do livro, 1979/ Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

FOSTER, John Bellamy. A financeirização do capital e a crise. **Outubro Revista**, n.18, p. 09-41, 2009. Disponível em: <http://outbrorevista.com.br/wp-content/uploads/2015/02/Revista-Outubro-Edic%CC%A7a%CC%83o-18-Artigo-01.pdf>

FRANCESCONI, Luisa. Caminhos da voz. Entrevista concedida a João Luiz Sampaio. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXV, n. 267, p. 16-17, dezembro, 2019.

FREIRE, Sabrina. Governo publica mudanças na Lei Rouanet. **Poder 360**, Brasília, abril 2019.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. **Música e Sociedade:** Uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao Ensino Superior de Música. Londrina-PR: ABEM – Série Teses 1, abril, 1992.

FRESCA, Camila. Construindo sonhos. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXII, n. 234, p. 18-19, dezembro, 2016.

FRESCA, Camila. Lições da Pandemia. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXVI, n. 276, p. 08, outubro, 2020.

FRESCA, Camila. Pianolatria do século XXI. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XX, n. 215, p. 23, abril, 2015.

FRESCA, Camila. Temporada efervescente. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XIX, n. 205, p. 22-24, maio, 2014.

FRIGOTTO, Gaudêncio. Mercantilização da educação superior e o fazer docente. **Revista Pedagógica**, Chapecó, v. 11, n. 22, Jan./Jun. 2009. Disponível em:  
<https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/pedagogica/article/view/379>

FURTADO, Flávia. A hora e a vez da ópera. **Revista CONCERTO**, ano XXIII, p. 16, julho, 2018.

FURTADO, Flávia. A união como ponto de partida. Entrevista concedida a João Luiz Sampaio. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXVI, n. 282, p. 10-11, maio 2021;

FURTADO, Luís Carlos Vasconcelos. **Flautear: uma atividade muito além de “Levar a vida na flauta”**. A construção identitária do flautista brasileiro como trabalhador. 2014. 380 f. Tese (Doutorado em História), Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

GARANCA, Elena. Lirismo e drama. Entrevista concedida a João Luiz Sampaio. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXIV, n. 261, p. 18-20, junho, 2019.

GIL, Antônio Carlos. **Como Elaborar projetos de pesquisa**. 3 ed. São Paulo: Atlas, 1991.

GIL, Gilberto. **Discurso do Ministro da cultura Gilberto Gil**. Brasília, MinC, 2003.

GODELIER, Maurice. **O enigma do dom**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

GOMES, Celson Henrique Sousa. **Educação musical na família: as lógicas invisíveis**. 2009. 209 f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

GOMES, Celson Henrique Sousa. **Formação e atuação de músico das ruas de Porto Alegre: um estudo a partir dos relatos de vida**. 1998. 239 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.

GORZ, André. **O imaterial: conhecimento, valor e capital**. Tradução Celso Azzan Júnior. São Paulo: Annablume, 2005.

GUIMARÃES, Nadya Araújo. Flexibilizando o flexível: mercado de intermediação e procura de trabalho em São Paulo. IN: GUIMARÃES, Nadya Araújo; HIRATA, Helen; SUGITA, Kurumi (Orgs.). **Trabalho flexível, empregos precários?** São Paulo: Editora USP, 2009, p. 271-312.

GUIMARÃES, Nadya Araújo; HIRATA, Helen; SUGITA, Kurumi (Orgs.). **Trabalho flexível, empregos precários?** São Paulo: Editora USP, 2009. 344 p.

GROUT, Donald J; Palisca, Claude. **História da música ocidental.** Lisboa: Bradiva, 2007.

HABERMAS, Jürgen. The public splere. **New German Critique**, n.03, 1974.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna:** uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Loyola, 2002.

HARVEY, David. **O neoliberalismo:** história e implicações. São Paulo: Loyola, 2008.

HILL, Davi. O neoliberalismo global, a resistência e a deformação da educação. **Currículo sem Fronteiras**, v. 03, n. 02, p. 24-59, jul/dez 2003.

HODGES, Donald A. The child musica's brain. **Oxford Scholarship**, nov. 2015.

IANNI, Octávio. Globalização e neoliberalismo. **São Paulo Em Perspectiva**, São Paulo, v. 12, n. 2, 1998. Disponível em:  
[http://produtos.seade.gov.br/produtos/spp/v12n02/v12n02\\_03.pdf](http://produtos.seade.gov.br/produtos/spp/v12n02/v12n02_03.pdf)

ILARI, Beatriz. A música e o cérebro: algumas implicações do neurodesenvolvimento para a educação musical. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 09, 7-16, set. 2003.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA [IBGE]. **Pesquisa Nacional por Amostra de domicílios Contínua.** Notas técnicas versão 1.6. Rio de Janeiro: IBGE, 2019.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA [IBGE]. **Sistema de Informações e Indicadores Culturais (2003).** Número 18. Rio de Janeiro: IBGE, 2006.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA [IBGE]. **Sistema de Informações e Indicadores Culturais (2003-2005).** Número 22. Rio de Janeiro: IBGE, 2007.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA [IBGE]. **Sistema de Informações e Indicadores Culturais (2007-2010).** Número 31. Rio de Janeiro: IBGE, 2013.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA [IBGE]. **Sistema de Informações e Indicadores Culturais (2007-2018).** Número 42. Rio de Janeiro: IBGE, 2019.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA [IBGE]. **Sistema de Informações e Indicadores Culturais (2009-2020).** Número 45. Rio de Janeiro: IBGE, 2021.

JARDIM, Gil. Dominante e tônica: educação musical e mercado de trabalho. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano SVII, n. 176, p. 20, setembro, 2011.

KONDER, Leandro. **A Totalidade, a Contradição e a Mediação**. 2008. Disponível em: <http://orientacaomarxista.blogspot.com/2008/07/totalidade-leandro-konder.html>

KOSIK, Karel. **Dialética do concreto**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

KUNZE, Nelson. **A Revista CONCERTO e o desafio da formação de público de música erudita**. Entrevistador: Fábio Cardoso. São Paulo: Rio Bravo, 2017. Podcast. Disponível em: <https://soundcloud.com/riobravoinvestimentos/podcast-402-nelson-kunze-a-revista-concerto-e-o-desafio-da-formacao-de-publico-de-musica-erudita>. Acesso em: 10 de novembro de 2019.

KUNZE, Nelson Rubens. Ataque à Lei Rouanet ameaça atividades culturais. **Revista CONCERTO**, 2022. Disponível em: [www.concerto.com.br](http://www.concerto.com.br). Acesso em: 02 de agosto de 2022.

KUNZE, Nelson Rubens. Carta ao leitor. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXI, n. 220, p. 02, setembro, 2015.

KUNZE, Nelson Rubens. Crônicas de um desmonte anunciado. **Revista CONCERTO**, março, 2021. Disponível em: <https://www.concerto.com.br/textos/politica-cultural/cronica-de-um-desmonte-anunciado>

KUNZE, Nelson Rubens. Editorial. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXII, n. 234, p. 02, dezembro, 2016.

KUNZE, Nelson Rubens. Editorial. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXVI, n. 279, p. 02, janeiro/fevereiro, 2021.

KUNZE, Nelson Rubens. Editorial. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXVII, n. 288, p. 01, novembro, 2021.

KUNZE, Nelson Rubens. O valor da música (e a responsabilidade do Estado). **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXII, n. 236, p. 20, março, 2017.

KUNZE, Nelson Rubens. Revista CONCERTO comemora 25 anos. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXVI, n. 275, p. 03, setembro, 2020.

KUNZE, Nelson Rubens. Revista CONCERTO, 20 anos de música clássica no Brasil. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXI, n. 220, p. 16, setembro, 2015.

LAZZARATO, Maurizio; NEGRI, Antônio. **Trabalho imaterial**: formas de vida e produção de subjetividade. Rio de Janeiro: DP & A, 2001.

LEHNINGER, Marcelo. Um brasileiro em Boston. Entrevista concedida a Irineu Franco Perpetuo. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XVI, n. 171, p. 16-17, abril, 2011.

LEITE, Alex William. **A categoria da superexploração da força de trabalho no pensamento de Ruy Mauro Marini**. 2017. Dissertação (Mestrado) – Pós- Graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Marília, 2017.

LEITE, Jaqueline Câmara. **O Curso Técnico de Música do Colégio Estadual Deputado Manoel Novaes na atuação profissional de seus egressos: uma abordagem sociohistórica**. 2007. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007

LEITE, Márcia de Paula. O trabalho e suas reconfigurações: conceitos e realidades. IN: ARAÚJO, Angela Maria Carneiro; LEITE, Márcia de Paula (Orgs.). **O trabalho reconfigurado**. São Paulo: Annablume, 2009, p. 67-94.

LESSA, Leonardo. Políticas Culturais em 2020: Uma emergência dentro da outra. **Revista Continente**, n. 247, jul., 2021. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/artigo/politicas-culturais-em-2020--uma-emergencia-dentro-da-outra>

LINHART, Danièle. Modernização e precarização da vida no trabalho. IN: ANTUNES, Ricardo (Org.). **Riqueza e miséria do trabalho no Brasil III**. São Paulo: Boitempo, 2014, p. 45-54.

LOPES, Ruy Sardinha. Uma nova agenda para a cultura: o discurso da economia criativa no governo Rouseff. IN: RUBIM, Antônio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre; CALABRE, Lia (orgs.). **Políticas Culturais no governo Dilma**. Salvador: EDUFBA, 2015, p. 174-199.

LOURO, Ana Lúcia de Marques e. **Ser docente universitário – professor de música: dialogando sobre identidades profissionais com professores de instrumento**. 2004. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

LUCENA, Carlos. **Tempos de destruição: educação, trabalho e indústria do petróleo no Brasil**. Campinas, S.P: Autores Associados; Uberlândia, M.G: Edufu, 2004.

LUDOVICO, Thaís Lobosque Aquino. **O músico anfíbio: um estudo sobre a atuação profissional multiface do músico com formação acadêmica**. 2007. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2007.

LUKÁCS, G. As bases ontológicas do pensamento e da atividade do homem. **Temas de Ciências Humanas**, tradução de Carlos Nelson Coutinho, São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, n. 4, p. 1-18, 1978.

LUKÁCS, G. **Ontologia do ser social**. Os princípios ontológicos fundamentais de Marx. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Livraria Ciências Humanas, 1979.

MALAGUTI, Manoel Luiz. **Crítica à razão informal: a materialidade do salariado**. São Paulo: Boitempo; Vitória: EDUFES, 2000.

MALHEIRO, Luiz Fernando. Sr. Ópera. Entrevista concedida a João Luiz Sampaio. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXIV, n. 259, p. 18-21, abril, 2019.

MANDEL, Ernest. **O capitalismo dos monopólios**. 2008. Disponível em: <http://orientacaomarxista.blogspot.com/2008/06/o-capitalismo-dos-monoplios.html>

MANEVY, Alfredo. As políticas culturais – Bolsonaro, 100 dias. **Le Monde Diplomatique**, abr, 2019. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/as-politicas-culturais-bolsonaro-100-dias/>

MANINGER, Olaf. Visão de futuro. Entrevista concedida a João Luiz Sampaio. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXV, n. 274, p. 08-09, agosto, 2020.

MANSQUE, William. Entenda o vaivém da cultura no governo Bolsonaro e uais os planos para as políticas públicas na área. **Jornal Digital GZH**, Rio Grande do Sul, nov. 2019. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2019/11/entenda-o-vaivem-da-cultura-no-governo-bolsonaro-e-quais-os-planos-para-as-politicas-publicas-na-area-ck307m1yn00g801mq3dmek1rs.html>

MARCONDES, João. O que é música erudita?. **Blog Souza Lima**, 27 out. 2018. Disponível em: <https://souzalima.com.br/blog/o-que-e-musica-erudita/>  
Acesso em 18 de janeiro de 2021.

MARINI, Ruy Mauro. Dialética da dependência. **Revista Latinoamericana de Ciências Sociais**, Santiago de Chile, nº 5, junho 1973. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2795191/mod\\_resource/content/1/Dial%C3%A9tica%20da%20Depend%C3%Aancia%20-%20Ruy%20Mauro%20Marini%20-%20exp.%20popular.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2795191/mod_resource/content/1/Dial%C3%A9tica%20da%20Depend%C3%Aancia%20-%20Ruy%20Mauro%20Marini%20-%20exp.%20popular.pdf)

MARIUTTI, Eduardo Barros. Olavo de Carvalho e a onda conservadora contemporânea. **Texto para Discussão (Unicamp/Instituto de Economia)**, Campinas, n. 380, maio 2020.

MARQUES, Clóvis. A OSB levanta vôo. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XI, n. 116, p. 20, abril, 2006.

MARTINELLI, Leonardo. A compreensão emocional da música. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XVIII, n. 189, p. 20-22, novembro, 2012.

MARTINELLI, Leonardo. Memórias do Futuro. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXIV, n. 261, p. 14, junho, 2019.

MARTINELLI, Leonardo. Uma década de arte e movimento. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano SSIV, n. 255, novembro, 2018.

MARTINO, Fábio. Paixão pelo piano. Entrevista concedida a Irineu Franco Perpetuo. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXIV, n. 260, p. 20-22, maio, 2019.

MARTINS, Alberto. Rumo das coisas: a política para a cultura no governo Bolsonaro. **Nexo**, set., 2020. Disponível em: <https://www.nexojournal.com.br/ensaio/2020/Rumo-das-coisas-a-pol%C3%ADtica-para-a-cultura-no-governo-Bolsonaro>

MARTINS, João Carlos. João, O Maestro. Entrevista concedida a Camila Fresca. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXII, n. 241, p. 20-22, agosto, 2017.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. Rio de Janeiro: Editora Moraes, 1986.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Sobre literatura e arte**. 4 ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1974.

MARX, Karl. **Capítulo VI Inédito de O Capital**. São Paulo: Moraes. 1986.

MARX, Karl. **Grundrisse**: manuscritos econômicos de 1857-1858: esboço da crítica da economia política. Supervisão editorial Mario Duayer; Tradução Mario Duayer, Nélcio Schneider (colaboração de Alice Helga Werner e Rudiger Hoffmam). São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011. (Coleção Marx-Engels)

MARX, Karl. **Manuscrito econômicos-filosóficos**. Tradução Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

MARX, Karl. **O Capital**. Tradução de Rubens Enderle. Volume 1. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013.

MECHETTI, Fábio. A arte como processo. Entrevista concedida a João Luiz Sampaio. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXII, n. 237, p. 14-15, abril, 2017.

MEDAGLIA, Júlio. A demonização da Lei Rouanet. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXIII, n. 235, p. 08, janeiro/fevereiro, 2017.

MEDAGLIA, Júlio. A música vai aos museus (do futuro). **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XX, n. 216, p. 10, maio, 2015.

MEDAGLIA, Julio. A nova ordem da ordem. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXI, n. 227, p. 10, maio, 2016.

MEDAGLIA, Júlio. 25 anos de colaboração. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXVI, n. 283, p. 06, junho, 2021.

MEDAGLIA, Júlio. Lei Rouanet mais uma vez em questão. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXIV, n. 254, outubro, 2018.

MEDAGLIA, Júlio. Mais uma vez, a Lei Rouanet em questão. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXI, n. 229, p. 10, julho, 2016.

MEDAGLIA, Júlio. Música como salvação nacional. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XIX, n. 206, p. 12, março, 2014.

MEDAGLIA, Júlio. Os 90 anos de Edmundo Villani-Côrtes. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXVI, n. 278, p. 06, dezembro, 2020.

MEDAGLIA, Júlio. Separados, porém juntos (Viva a música!). **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXVI, n. 276, p. 04, outubro, 2020.

MEDAGLIA, Júlio. Um pianista que encanta e pensa. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXI, n. 220, p. 08, setembro, 2015.

MELLO, Alex Fiuza de. Teorias do neo-imperialismo: raízes da teoria marxista do capitalismo mundial. **Estudos de Sociologia**, São Paulo, v. 06, n. 11, p. 39-66, 2011. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/viewFile/411/301>

MELLO, Alex Fiuza de. Gramsci, o capital supranacional e o novo teorema da política. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, vol.21, n.62, pp.105- 113, 2006. <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v21n62/a08v2162.pdf>

MENDONÇA, Amaudson Ximenes Vera. “**OMB, Obrigado não**”: Análise social sobre as relações de poder na Ordem dos Músicos do Brasil no Estado do Ceará (1998-2003). 2003. Dissertação (Mestrado em Políticas Públicas) – Universidade Estadual do Ceará, Ceará, 2003.

MENGER, Pierre-Michel. **Retrato do artista enquanto trabalhador**. Metamorfose do Capitalismo. Trad. Vera Borges, Danielle Place e Isabel Gomes. Lisboa: Roma Editora, 2005. 140 p.

MÉSZÁROS, István. Marx, nosso contemporâneo, e seu conceito de globalização. IN: ANTUNES, Ricardo (Org.). **Riqueza e miséria do trabalho no Brasil III**. São Paulo: Boitempo, 2014, p. 25-35.

MÉSZAROS, István. **Produção Destrutiva e Estado Capitalista**. Tradução George Toscheff e Marcelo Cipolia. 2ed. São Paulo: Ensaio, 1996.

MOLINA, Sidney. Homo Ludens: Leo Brouwer, 80. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXIV, n. 258, p. 18, março, 2019.

MONTEIRO, Gustavo Feital. Definindo o fascismo: comparando análises e interpretações. **Faces Clio** – UFJF, v. 4, n. 8, Juiz de Fora, jul/dez 2018, p. 60-80.

MORATO, Cíntia Taís. **Estudar e trabalhar durante a graduação em música**: construindo sentidos sobre a formação profissional do músico e do professor de música. 2009. 307f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul



– Instituto de Artes, Rio Grande do Sul, 2009.

MUELHE, Martin. De volta aos palcos. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXVI, n. 284, p. 10-11, julho, 2021.

NAPOLEONI, Cláudio. **Lições sobre o capítulo sexto (inédito) de Marx**. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1981.

NEGRÃO, João José. **Para conhecer o neoliberalismo**. São Paulo: Publisher Brasil, 1998.

NEUTGEM, Aline Van. O discurso do Ministério da Cultura sobre economia da cultura no segundo governo Dilma Rousseff. IN: CONGRESSO BRASILEIRO DE ESTUDOS ORGANIZACIONAIS, 4., 2016. **Anais...** Porto Alegre, RS, 2016. Disponível em: <https://anaiscbeo.emnuvens.com.br/cbeo/article/view/213>

NEWMAN, Janet; CLARKE, John. Gerencialismo. **Educ. Real**, v. 37, n. 02, Porto Alegre, mai/ago 2012.

NONADA. Campanha de Bolsonaro contra os artistas é cada vez mais destruidora. **Jornal Nonada**, jan, 2021. Disponível em: <https://www.nonada.com.br/2021/01/campanha-de-bolsonaro-contra-os-artistas-e-cada-vez-mais-destruidora/>

NOVAIS, Bruno do Vale; BRIZUELA, Juan. Políticas internacionais. IN: RUBIM, Antônio Albino Canelas (org.). **Políticas culturais no governo Lula**. Salvador: EDUFBA, 2010, p. 219-240.

OLIVEIRA, Beatriz de Macedo. **Formação de nível técnico e atuação profissional do músico egresso do Conservatório Estadual e Música de Uberlândia**. 2012. 176 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, 2012.

OLIVEIRA, Francisco de. A dominação globalizada: estrutura e dinâmica da dominação burguesa no Brasil. IN: BASUALDO, Eduardo M.; ARCEO, Enrique. **Neoliberalismo y sectores dominantes : tendencias globales y experiencias nacionales**. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - CLACSO, 2006. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/basua/C08DeOliveira.pdf>

OLIVEIRA, Mário André Wanderley. **Motivação na formação inicial: Um estudo com Licenciados em Música do Brasil**. 2015. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre - RS, 2015.

OLIVIERI, Cris. Desgoverno na cultura. **Revista Quatro Cinco Um**, São Paulo, mar., 2021. Disponível em: <https://quatrocinco.um.folha.uol.com.br/br/artigos/politica-cultural/desgoverno-na-cultura>

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS [UNESCO]. **A UNESCO no Brasil: consolidando compromissos**. Brasília: UNESCO, 2004.

PARIS. **Declaração Universal dos Direitos Humanos**. Assembleia Geral das Nações Unidas, Palais de Chaillot, Paris, 10 de dezembro de 1948.

PERPETUO, Irineu Franco. Espaço para formação de músicos e do público. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXIV, n. 262, p. 12-13, julho, 2019.

PERPETUO, Irineu Franco. Hora da Retomada. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXVII, n. 292, p. 23, abril, 2022.

PHILARMONIA BRASILEIRA. **1º Encontro Nacional para uma política de internacionalização da Música Clássica Brasileira: A música clássica, o compositor, o mercado**. Rio de Janeiro, 2005.

PICHONERI, Dilma Fabri Marão. **Músicos de Orquestra: um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes**. 2006. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

PICHONERI, Dilma Fabri Marão. **Relações de Trabalho em música: a desestabilização da harmonia**. 2011. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Campinas, Campinas, 2011.

PIMENTEL, Maria Odília de Quadros. **Inserção Profissional de Egressos dos Cursos Técnicos dos Conservatórios Estaduais de Música de Minas Gerais: inter-relações da formação e do trabalho/emprego**. 2019. Tese (Doutorado) - Universidade Federal Da Paraíba - Centro De Comunicação, Turismo E Artes - Programa De Pós-Graduação Em Música, João Pessoa, 2019.

PIMENTEL, Maria Odília de Quadros. **Traços de percursos de inserção profissional: um estudo sobre egressos dos conservatórios estaduais de música de Minas Gerais**. 2015. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal Do Rio Grande Do Sul Instituto De Artes programa De Pós-Graduação Em Música, Porto Alegre, 2015.

PINTO, Tales dos Santos. O mecenato na história. **Brasil Escola**, Goiânia – GO, s.d. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historia/o-mecenato.htm>. Acesso em 07 de julho de 2020.

PIRES, Marília Freitas de Campos. O materialismo histórico-dialético e a Educação. **Interface - Comunicação, Saúde, Educação**. UNESP, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 83- 94, 1997. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/30353>

PORTAL DE VISUALIZAÇÃO DO SISTEMA DE APOIO ÀS LEIS DE INCENTIVO À CULTURA [VERSALIC]. **Dados dos projetos culturais que recebem incentivos fiscais do Ministério da Cultura**. Disponível em: [versalic.cultura.gov.br](http://versalic.cultura.gov.br). Acesso em: 01 de março de 2020.

PORTO, Marta. Cultura para a política cultural. IN: RUBIM, Antônio Albino Canela; BARBALHO, Alexandre (orgs.). **Políticas Culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007.

PRODANOV, C. C.; FREITAS, E. C. **Metologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico**. Novo Hamburgo, RS: Feevale, 2013.

PRONSATO, Laura. **Em equilíbrio precário: o trabalho do profissional da dança em ações socioeducativas**. 2014. Tese (Doutorado) – UNICAMP, Campinas, 2014.

R7. **Setor cultural perde 600 mil trabalhadores durante a pandemia**. Rádio e Televisão Record S.A., 08/12/2021. Disponível em: <https://noticias.r7.com/economia/>  
Acesso em 30 de maio de 2022

RANIERI, Jesus. **A Câmara Escura**. Alienação e estranhamento em Marx. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001.

RANIERI, Jesus. O fenômeno do estranhamento e a atualidade do conteúdo da crítica ao capital: ainda Marx. IN: ANTUNES, Ricardo (Org.). **Riqueza e miséria do trabalho no Brasil III**. São Paulo: Boitempo, 2014, p. 107-119.

REDAÇÃO REVISTA CONCERTO. OAB aciona STF por demonstre da cultura promovido pelo governo federal. **Revista CONCERTO**, 2022. Disponível em: [www.concerto.com.br](http://www.concerto.com.br).  
Acesso em: 02 de agosto de 2022.

REIS, Paula Félix. Plano Nacional de Cultura: estratégias e ações para dez anos. IN: RUBIM, Antônio Albino Canelas (org.). **Políticas culturais no governo Lula**. Salvador: EDUFBA, 2010, p. 49-66.

REQUIÃO, Luciana Pires de Sá. **“Eis aí a Lapa...”**: Processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa. 2008. 262 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

REQUIÃO, Luciana Pires de Sá. Processos de trabalho do músico e formação profissional: fundamentos metodológicos. In: ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, XV, 2005, Rio de Janeiro. **Anais...**  
Rio de Janeiro, R.J.: Programa de Pós-Graduação em Música UFRJ, 2005. p. 1380- 1386.

RETROSPECTIVA 2006. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XII, n. 125, p. 48-61, janeiro/fevereiro, 2007.

RETROSPECTIVA 2009. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XV, n. 158, p. 45, janeiro/fevereiro, 2010.

RETROSPECTIVA 2010. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XVI, n. 169, p. 26-44, janeiro/fevereiro, 2011.

RETROSPECTIVA 2011. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XVII, n. 180, p. 34-53, janeiro/fevereiro, 2012.

RETROSPECTIVA 2015. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXI, n. 224, p. 35-40, janeiro/fevereiro, 2016.

RETROSPECTIVA 2016. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXII, n. 235, p. 28-37, janeiro/fevereiro, 2017.

RETROSPECTIVA 2017. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXIII, n. 246, p. 30-44, janeiro/fevereiro, 2018.

RETROSPECTIVA 2018. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXIV, n. 257, p. 30-46, janeiro/fevereiro, 2019.

RETROSPECTIVA 2019. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXV, n. 268, p. 26-41, janeiro/fevereiro, 2020.

RETROSPECTIVA 2020. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXVI, n. 279, p. 19-20, janeiro/fevereiro, 2021.

RETROSPECTIVA 2021. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXVII, n. 290, p. 28, janeiro/fevereiro, 2022.

REZENDE, Milka de Oliveira. Cultura Erudita. **Mundo Educação**, s.d. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/sociologia/cultura-erudita.htm>  
Acesso em 18 de janeiro de 2021.

RIBEIRO, Claudio. O Trio na Cultura. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XI, n. 116, p. 19, abril, 2006.

RIPPER, João Guilherme. Impulso Criativo. Entrevista concedida a Camila Fresca. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXIII, n. 249, p. 12-13, maio, 2018.

ROCHA, Roseani. Especialistas avaliam Lei Rouanet pré e pós mudanças. **Meio & Mensagem**, São Paulo, abril 2019.

RODRIGUES, Maria Fernanda. Deputados tentam anular decreto de Bolsonaro que altera Lei Rouanet. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, agosto, 2021. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,deputados-tentam-anular-decreto-de-bolsonaro-que-altera-lei-rouanet,70003798566>

RÓNAI, Laura; FRYDMAN, Claudio. **Música Popular e Música Clássica. Água e Óleo?** Ensaio cedido para publicação no projeto Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia. Petrobrás, 2008-2009. Disponível em: [www.musicosdobrasil.com.br](http://www.musicosdobrasil.com.br) Acesso em: 01 de outubro de 2020.

RUBIM, Antônio Albino Canela; BARBALHO, Alexandre (orgs.). **Políticas Culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007.

RUBIM, Antônio Albino Canela. **Políticas Culturais no Brasil: passado e presente**. Bahia: EDUFBA, 2012.

RUBIM, Antônio Albino Canela. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. IN: RUBIM, Antônio Albino Canela; BARBALHO, Alexandre (orgs.). **Políticas Culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007.

RUBIM, Antônio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre; CALABRE, Lia (orgs.). **Políticas Culturais no governo Dilma**. Salvador: EDUFBA, 2015.

RUBIM, Antônio Albino Canelas (org.). **Políticas culturais no governo Lula**. Salvador: EDUFBA, 2010.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Políticas culturais no governo Lula. IN: RUBIM, Antônio Albino Canelas (org.). **Políticas culturais no governo Lula**. Salvador: EDUFBA, 2010, p. 09-24.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Políticas culturais no primeiro governo Dilma: patamar rebaixado. IN: RUBIM, Antônio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre; CALABRE, Lia (orgs.). **Políticas Culturais no governo Dilma**. Salvador: EDUFBA, 2015, p. 11-31.

SABRA. **Cultura erudita x cultura popular x cultura de massa**. Betim-MG: Sociedade Artística Brasileira, 2018. Disponível em [www.sabra.org.br](http://www.sabra.org.br) Acesso em 18 de janeiro de 2021.

SALGADO, Gabriel Melo; PEDRA, Layno Sampaio; CALDAS, Rebeca dos Santos. As políticas de financiamento à cultura: a urgência de uma reforma. IN: RUBIM, Antônio Albino Canelas (org.). **Políticas culturais no governo Lula**. Salvador: EDUFBA, 2010, p. 87-110.

SALICNET/COMPARAR. **Sistema de transparência dos atos do Ministério da Cultura relacionados aos mecanismos de renúncia fiscal**. Disponível em: <http://sistemas.cultura.gov.br/comparar/salicnet/salicnet.php>. Acesso em: 01 março de 2020.

SAMPAIO, João Luiz. A evolução de um autor – e de um instrumento. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXVI, n. 285, p. 10, agosto, 2021.

SAMPAIO, João Luiz. Construindo possibilidades. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXVI, n. 278, p. 24, dezembro, 2020.

SAMPAIO, João Luiz. Descobertas musicais. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXIII, n. 245, p. 24-26, dezembro, 2017.

SAMPAIO, João Luiz. Música em casa. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXV, n. 270, p. 10-12, abril, 2020.

SAMPAIO, João Luiz. Música possível. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXVI, n. 275, p. 10-12, setembro, 2020.

SAMPAIO, João Luiz. OSEP lança programação com novas séries e integral das sinfonias de Beethoven. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXIII, n. 243, p. 08-09, outubro, 2017.

SAMPAIO, João Luiz. Restabelecendo conexões. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXVI, n. 284, p. 09, julho, 2021.

SANTAELLA, Lúcia. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003. 357 p.

SANTOS, Felipe Pacheco. **A prática profissional do músico popular: Investigação sobre experiência, processos de formação e competências para atuar na cadeia produtiva da música**. 2015. Dissertação (Mestrado) – UNIRIO/PPGM, Rio de Janeiro, 2015.

SARKOVAS, Yacoff. Caminhos e Descaminhos Culturais do governo FHC. **Cultura e Mercado**, 2003. Disponível em: [culturaemercado.com.br](http://culturaemercado.com.br)

SÁ-SILVA, Jackson Ronie; ALMEIDA, Cristóvão Domingos de; GUINDANI, Joel Felipe. Pesquisa documental: pistas teóricas e metodológicas. **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**, ano I, n. 01, jun. 2009.

SCHWARZ, Lilia Moretz. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SEGNINI, Liliana Rofsen Petrilli. Acordes dissonantes: assalariamento e relações de gênero em orquestras. IN: ANTUNES, Ricardo (Org.). **Riqueza e miséria do trabalho no Brasil**. 1ª ed atualizada. São Paulo: Boitempo, 2015, p. 321-336.

SEGNINI, Liliana Rofsen Petrilli. Acordes dissonantes: assalariamento e relações de gênero em orquestras. IN: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 28., 2004, Caxambu- MG. **Anais...** Caxambu, 2004, p. 01-24.

SEGNINI, Liliana Rofsen Petrilli. À procura do trabalho intermitente no campo da música. **Estud. Sociol.**, Araraquara, v. 16, n. 30, p. 177-196, 2011.

SEGNINI, Liliana Rofsen Petrilli. Arte, políticas públicas e mercado de trabalho. IN: SIMPOSIO INTERNACIONAL PROCESO CIVILIZADOR, 11., 2008, Buenos Aires. **Anais...** Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2008a, p. 545-557.

SEGNINI, Liliana Rofsen Petrilli. Artistas, à procura de trabalho. IN: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 14., 2008b, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro, 2008a, p. 01-23.

SEGNINI, Liliana Rofsen Petrilli. Criação rima com precarização: análise do mercado de trabalho artístico no Brasil. IN: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 13., 2007, Campinas. **Anais...** Campinas, 2007, p. 01-38.

SEGNINI, Liliana Rofsen Petrilli. Educação e trabalho: uma relação tão necessária quanto insuficiente. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 14, n. 02, p. 72-81, 2000.

SEGNINI, Liliana Rofsen Petrilli. Música, dança e artes visuais. Especificidades do trabalho artístico em discussão. IN: CONGRESSO LATINO-AMERICANO DE ESTUDOS DO TRABALHO, 7., 2013, São Paulo. **Anais...** São Paulo, 2013, p. 01-27.

SEGNINI, Liliana Rofsen Petrilli. Música, dança e artes visuais. Aspectos do trabalho artístico em discussão. **Revista Observatório Itaú Cultural**, São Paulo, n. 13, p. 93- 108, set. 2002.

SEGNINI, Liliana Rofsen Petrilli. O que permanece quando tudo muda? Precariedade e vulnerabilidade do trabalho na perspectiva sociológica. **Caderno CRH**, Salvador, v. 24, n. esp. 01, p. 69-86, 2011.

SEGNINI, Liliana Rofsen Petrilli. Os músicos e seu trabalho. Diferenças de gênero e raça. **Tempo social – Revista de sociologia da USP**, São Paulo, v. 26, n. 01, p. 75- 86, jun. 2014a.

SEGNINI, Liliana Rofsen Petrilli. O trabalho do músico entre o Estado e o Mercado. **Políticas Culturais em Revista**, 2(7), p. 249-265, 2014b. Disponível em: [www.politicasculturaisemrevista.ufba.br](http://www.politicasculturaisemrevista.ufba.br)

SEGNINI, Liliana Rofsen Petrilli. Políticas públicas e mercado de trabalho no campo da cultura. IN: ARAÚJO, Angela Maria Carneiro; LEITE, Márcia de Paula (Orgs.). **O trabalho reconfigurado**. São Paulo: Annablume, 2009a, p. 95-121.

SEGNINI, Liliana Rofsen Petrilli. Relações de gênero nas profissões artísticas: comparação Brasil-França. IN: COSTA, Albertina de Oliveira; SORJ, Bila; BRUSCHINI, Cristina; HIRATA, Helena (Orgs.). **Mercado de Trabalho e Gênero: comparações internacionais**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008b, p. 337-354.

SEGNINI, Liliana Rofsen Petrilli. Relações e práticas sociais no mercado de trabalho da música no Brasil. IN: CONGRESSO DE LA ASOCIACIÓN LATINOAMERICANA, 6., 2010, Cidade do México. **Anais...** Cidade do México, 2010, p. 01-22.

SEGNINI, Liliana Rofsen Petrilli; SOUZA, Aparecida Neri. **Trabalho e formação no campo da cultura: professores, músicas e bailarinos**. São Paulo, Projeto de pesquisa FAPESP, mimeo, 2003/2007.

SEGNINI, Liliana Rofsen Petrilli. Vivências heterogêneas do trabalho precário: homens e mulheres, profissionais da música e da dança, Paris e São Paulo. IN: GUIMARÃES, Nadya Araújo; HIRATA, Helen; SUGITA, Kurumi (Orgs.). **Trabalho flexível, empregos precários?** São Paulo: Editora USP, 2009b, p. 169-202.

SENNETT, Richard. **A corrosão do caráter: as consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SILVA, Fábila Geisa Amaral; PEIXOTO, Karine Lima Verde; BEZERRA, Maria de Fátima. A política cultural nos governos FHC e Lula: Breve análise. In: ENCONTRO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DA UNI7, 8., 2018, Fortaleza. **Anais...** Fortaleza, CE: Centro Universitário 7 de Setembro, 2018. Disponível em:  
<https://periodicos.uni7.edu.br/index.php/iniciacao-cientifica/issue/view/35>

SILVA, Janete B. da. **Abrindo janelas à noção de competência para a construção de um currículo interdisciplinar: um estudo preliminar.** 1999. Dissertação (Mestrado em Educação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1999.

SILVA JÚNIOR, João dos Reis; MESSINA, Natália. As mudanças no ensino médio e sua relação com a internacionalização da educação superior brasileira. **Rev. Poyesis**, v. 10, n. 17, 2016. Disponível em:  
<http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Poyesis/article/view/3879/2697>

SILVA, Michel Goulart da. Reflexões sobre o “marxismo cultural”. **Boletim de Conjuntura (BOCA/UFRR)**, ano II, v. 1, n. 3, Boa Vista, 2020.

SIMIS, Anita. A política cultural como política pública. IN: RUBIM, Antônio Albino Canela; BARBALHO, Alexandre (orgs.). **Políticas Culturais no Brasil.** Salvador: EDUFBA, 2007.

SIMÃO, Diego Caaobi dos Santos. **Atuação e Formação de Músicos de casamentos na cidade de Uberlândia-MG.** 2019. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia/ Instituto de Artes/Pós-Graduação, Uberlândia, 2019.

SIMÕES, Júlia da Rosa. **Ser músico e viver da música no Brasil.** 2011. Dissertação (Mestrado) – PUC, Porto Alegre - RS, 2011.

SISTEMA DE APOIO ÀS LEIS DE INCENTIVO À CULTURA [SALIC]. **Sistema unificado, utilizado para apresentação de propostas e acompanhamento de propostas e acompanhamento de projetos culturais.** Disponível em: [salic.cultura.gov.br](http://salic.cultura.gov.br). Acesso em: 01 de março de 2020.

SIVIERO, Álvaro. O artista como instrumento. Entrevista concedida a João Luiz Sampaio. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXII, n. 232, p. 26, outubro, 2016.

SOARES, Tião. Política cultural do PT. In: SEMINÁRIO “A POLÍTICA CULTURAL DO PARTIDO DOS TRABALHADORES”. 2018, São Paulo. **Anais...** São Paulo: USP/ECA, 2018. Disponível em: [www2.eca.usp.br/lacip/?p=607](http://www2.eca.usp.br/lacip/?p=607).

SOTO, Cecília; CANEDO, Daniele; OLIVEIRA, Gleise; SALGADO, Júlia. Políticas públicas de cultura: os mecanismos de participação social. IN: RUBIM, Antônio Albino Canelas (org.). **Políticas culturais no governo Lula.** Salvador: EDUFBA, 2010, p. 25-48.

SOUZA, Isabela; BRANDÃO, Rebeca. Política e cultura no governo Bolsonaro: quais disputas estão em xeque?. **Fundação Heinrich-Boll-Stiftung e.V.**, Berlim, abr, 2021.



Disponível em: <https://br.boell.org/pt-br/2021/04/01/politica-e-cultura-no-governo-bolsonaro-quais-disputas-estao-em-xeque>

SOUZA, Zilmar Rodrigues de. “**Eu despedi o meu patrão**”: um estudo sobre o trabalho e a formação profissional no campo da música. 2008. Tese (Doutorado) – UNICAMP, Campinas - SP, 2008.

STEINER; George; VOLANS, Kevin; ORDINE, Nuccio. A música jamais mente. Entrevista concedida ao jornal El País e reproduzida por João Marcos Coelho. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXI, n. 230, p. 22, agosto, 2016.

SUZUKI, Schinichi. **Educação é Amor**. Trad. Waltraud Suzuki. Santa Maria: Imprensa Universitária – UFSM, 1983.

TACUCHIAN, Ricardo. O desafio da invenção como comunicação. Entrevista concedida a Leonardo Martinelli. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XV, n. 156, p. 16-17, novembro, 2009.

TAKLA, Jorge. Arte da Permanência. Entrevista concedida a João Luiz Sampaio. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXIV, n. 260, p. 12-13, maio 2019.

TEODORO, Rafael. Secretaria da cultura: qual a sua função. **Politiza!**, 20 mar. 2020.

TOLILA, Paul. **Cultura e economia**: problemas, hipóteses, pistas. São Paulo: Iluminuras – Itaú Cultural, 2007.

TUMOLO, Paulo Sergio. O trabalho na forma social do capital e o trabalho como princípio educativo: uma articulação possível? **Educ. Soc.**, Campinas, vol. 26, n. 90, p. 239-265, Jan./Abr. 2005. Disponível em <http://www.cedes.unicamp.br>

UBERLÂNDIA. Lei nº 12.797, de 02 de outubro de 2017. Programa Municipal de Incentivo à cultura – PMIC, Fundo Municipal de Cultura – FMC e Comissão de Avaliação e Seleção – CAS. **Diário Oficial do Município**, Uberlândia, MG, 02 out. 2017.

VENTURA, Tereza. Brasil Criativo e Brasil sem Miséria: um encontro possível. IN: RUBIM, Antônio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre; CALABRE, Lia (orgs.). **Políticas Culturais no governo Dilma**. Salvador: EDUFBA, 2015, p. 225-251.

VENTURELLI, Edson. Força na adversidade. Entrevista concedida a Camila Fresca. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXVII, n. 287, p. 08-09, outubro, 2021.

VENTURELLI, Luiz Fernando; MARTINS, Marina. Violoncelos à vista. Entrevista concedida a Camila Fresca. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXV, n. 264, p. 48, setembro, 2019.

VIANNA, Marcela. Formação/qualificação dos trabalhadores polivalentes no sistema de produção toyotista. IN: SIMPÓSIO LUTAS SOCIAIS NA AMÉRICA LATINA, 3., 2008,

Londrina. **Anais...** Londrina, 2008. Disponível em: [http://www.uel.br/grupo-pesquisa/gepal/anais\\_iii.html](http://www.uel.br/grupo-pesquisa/gepal/anais_iii.html)

WU, Chin-Tao. **Privatização da cultura:** a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80. Tradução Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2006. 408p.

XAVIER, Getúlio. Bolsonaro veta lei que daria R\$ 3 bilhões por ano em incentivo à cultura. **Carta Capital**, fevereiro, 2022. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/bolsonaro-veta-lei-que-daria-r-3-bilhoes-por-ano-em-incentivo-a-cultura/>. Acesso em 01 de agosto de 2022.

ZANINI, Fábio. FHC fez da cultura “balcão de negócio”, diz PT. **Folha de São Paulo**, 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc1102201011.htm>

ZANON, Fábio. Legado artístico. Entrevista concedida a Camila Fresca. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXVII, n. 286, p. 10-11, setembro, 2021.

ZANON, Fábio. Música como profissão. IN: LIMA, Sônia Albano. **Performance e interpretação musical:** uma prática interdisciplinar. São Paulo: Musa Editora, 2006.

ZÜCIK, Eva. Todos os cantos. Entrevista concedida a João Luiz Sampaio. **Revista CONCERTO**, São Paulo, ano XXV, n. 265, p. 56, outubro, 2019.

ZUCK, Débora Villetti. TRABALHO E EDUCAÇÃO: apropriações teóricas a partir de MARX e SMITH. IN: Jornada HISTEDBR, 11., 2013, Cascavel-PR. **Anais...** Cascavel, 2013. Disponível em: [http://www.histedbr.fe.unicamp.br/acer\\_histedbr/jornada/jornada11/anais.html](http://www.histedbr.fe.unicamp.br/acer_histedbr/jornada/jornada11/anais.html)

## LISTA DE SITES

ADPF/918: <https://portal.stf.jus.br/processos/detalhe.asp?incidente=6313396#peticoes>  
 Biblioteca do IBGE: <https://biblioteca.ibge.gov.br/>  
 Boletim Mensal sobre os subsídios da União: <https://www.gov.br/economia/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/boletins/boletim-subsidios>  
 Brasil de Fato: [www.brasildefatomg.com.br](http://www.brasildefatomg.com.br)  
 COMPARAR/Salicnet: [sistemas.cultura.gov.br/Comparar/Salicnet/salicnet.php](http://sistemas.cultura.gov.br/Comparar/Salicnet/salicnet.php)  
 CONCLA: <https://concla.ibge.gov.br>  
*Cuentas satélites de cultura*: [https://convenioandresbello.org/cab/wp-content/uploads/2019/05/Cuentas\\_Satelites\\_Cultura\\_Latinoamerica.pdf](https://convenioandresbello.org/cab/wp-content/uploads/2019/05/Cuentas_Satelites_Cultura_Latinoamerica.pdf)  
 ESS: [https://ec.europa.eu/assets/eac/culture/library/reports/ess-net-report\\_en.pdf](https://ec.europa.eu/assets/eac/culture/library/reports/ess-net-report_en.pdf)  
 FCS: [http://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/unesco-framework-for-cultural-statistics-2009-en\\_0.pdf](http://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/unesco-framework-for-cultural-statistics-2009-en_0.pdf)  
 Funarte: <http://sites.funarte.gov.br>  
 IBGE: <https://sidra.ibge.gov.br/pesquisa/cempre/quadros/brasil/2019>  
 IEA/USP: [www.iea.usp.br/publicacoes](http://www.iea.usp.br/publicacoes)  
 Lei Rouanet: <https://leideincentivoacultura.cultura.gov.br>  
 Mais Cultura nas Escolas: <http://portal.mec.gov.br/component/tags/tag/35860>  
 Observatório Brasileiro da Economia Criativa: <https://obec.ufba.br>  
 Observatório de Censura a arte: <https://censuranaarte.nonada.com.br>  
 Plataforma COMPARAR: <http://sistemas.cultura.gov.br/Comparar>  
 PNC: <http://pnc.cultura.gov.br/tag/brasil-criativo/>  
 Podcast Rio Bravo: <http://podcastriobravo.com.br>  
 Portal Brasileiro de Dados Abertos: <https://dados.gov.br>  
 Portal da Cultura: <http://portal-cultura.apps.cultura.gov.br/>  
 Portal de Transparência: [www.portaltransparencia.gov.br/orgaos/34902-fundo-nacional-de-cultura](http://www.portaltransparencia.gov.br/orgaos/34902-fundo-nacional-de-cultura)  
 Revista CONCERTO: <https://concerto.com.br>.  
 SABRA: [www.sabra.org.br](http://www.sabra.org.br)  
 Salicnet: <http://sistemas.cultura.gov.br/Comparar/Salicnet/salicnet.php>  
 Salic: [salic.cultura.gov.br/autenticacao/index/index](http://salic.cultura.gov.br/autenticacao/index/index)  
 SEBRAE <https://www.sebrae.com.br>  
 Secretaria Especial de Cultura: <https://cultura.gov.br>  
 Secult: <https://www.gov.br/turismo/pt-br/secretaria-especial-da-cultura>  
 SIDRA: <https://sidra.ibge.gov.br/pesquisa/cempre/tabelas/brasil/2019>  
 SIIC: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/multidominio/cultura-recreacao-e-esporte/9388-indicadores-culturais.html?=&t=o-que-e>  
 Sistema Nacional de Cultura: [portalsnc.cultura.gov.br/#](http://portalsnc.cultura.gov.br/#)  
 Sociedade Artística Brasileira: [www.sabra.org.br](http://www.sabra.org.br)  
 VERSalic: [versalic.cultura.gov.br/#/home](http://versalic.cultura.gov.br/#/home)

## ANEXO

**Quadro com dados coletados nos bancos de dissertações e teses das universidades brasileiras e compilados pela pesquisadora no período de março de 2019 a julho de 2021.**

<b>ANO</b>	1998
<b>TÍTULO</b>	Formação e atuação de músicos das ruas de Porto Alegre: Um estudo a partir dos relatos de vida
<b>AUTOR(A)</b>	Celson Henrique Sousa Gomes
<b>UNIVERSIDADE</b>	Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
<b>CURSO</b>	Mestrado em Música (dissertação)
<b>ORIENTADOR(A)</b>	Jusamara Souza
<b>SUJEITO DA PESQUISA</b>	Músicos que atuam nas ruas de Porto Alegre.
<b>TEMA</b>	Formação, maneiras de aprender e modos de atuação musical nas ruas e as implicações e aspectos econômicos envolvidos.
<b>REFERENCIAL TEÓRICO/ METODOLÓGICO</b>	História Oral buscando relatos de vida desses sujeitos de pesquisa. Toma como perspectiva teórica os trabalhos que envolvem vida e atuação dos músicos em espaços contemporâneos como Grabenhorst (1979), Campbell (1981), Harrison-Pepper (1990), Tanenbaum (1995), Perello (1995) e Marti (1997) (GOMES, 1998, p. 04).
<b>FONTE DE DADOS</b>	Entrevistas com 17 músicos que atuam nas ruas de Porto Alegre.
<b>ANO</b>	2003
<b>TÍTULO</b>	“Vissi d’arte”: por amor a uma profissão (Um estudo sobre as relações de trabalho e atividade do cantor no Teatro Lírico)
<b>AUTOR(A)</b>	Juliana Marília Coli (COLI, 2003)
<b>UNIVERSIDADE</b>	Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
<b>CURSO</b>	Doutorado em Ciências Sociais (tese)
<b>ORIENTADOR(A)</b>	Ricardo Luiz Coltro Antunes
<b>SUJEITO DA PESQUISA</b>	Cantores líricos atuantes no Teatro Municipal das cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro.
<b>TEMA</b>	“[...] o contexto da atividade musical erudita do teatro lírico nos dias de hoje através da dimensão mais concreta da relação entre música e sociedade” (COLI, 2003, p. III) e suas relações sociais no mercado e no âmbito das instituições culturais.

<b>REFERENCIAL TEÓRICO/METODOLÓGICO</b>	Sociologia da Música de Destreri, Keller, Serravezza, Freire e Norbet Elias (apud COLI, 2003) e Sociologia do trabalho com Adorno e Marx (apud COLI, 2003).
<b>FONTE DE DADOS</b>	Entrevistas com: “- cantores líricos que atuaram na época do rádio entre as décadas de 1950 a 1960; - cantores líricos que lecionam nas universidades públicas (UNICAMP e UNESP) com formação no exterior; - cantoras solistas com carreira reconhecida no Brasil e no exterior; - regentes de orquestra (UNICAMP e Orquestra Jovem do Estado de São Paulo); - ex-coristas do Teatro Municipal de São Paulo e Osesp que atuaram entre 1980 a 1990; - atual co-repetidora do Teatro Municipal e professora da disciplina Ópera Stúdio da UNICAMP; - crítico de ópera e apresentador de programação lírica da Rádio Cultura; - diretor dos corpos estáveis do Teatro Municipal de São Paulo; - diretor do Teatro São Pedro de São Paulo; - assessora da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo; - professores de música erudita da UNICAMP; - empresário de ópera brasileiro e agenciador de cantores líricos de carreira internacional” (COLI, 2003, p. 01).
<b>ANO</b>	2004
<b>TÍTULO</b>	Ser docente universitário-professor de música: dialogando sobre identidades profissionais com professores de instrumento
<b>AUTOR(A)</b>	Ana Lúcia de Marques e Louro (LOURO, 2004)
<b>UNIVERSIDADE</b>	Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
<b>CURSO</b>	Doutorado em Música (tese)
<b>ORIENTADOR(A)</b>	Jusamara Vieira Souza
<b>SUJEITO DA PESQUISA</b>	O profissional docente universitário e professor de música em três universidades públicas: Federal de Pelotas, Federal do Rio Grande do Sul e Federal de Santa Maria.
<b>TEMA</b>	As identidades profissionais e reflexões sobre as vivências do professor universitário dos cursos de música, no contexto das “demandas dos alunos e do mercado de trabalho, as reformas

	curriculares, a implementação de sistemas de avaliação externos e internos, a relação entre atividades de ensino, pesquisa e extensão e as discussões sobre a universidade pública” (LOURO, 2004, p. 13).
<b>REFERENCIAL TEÓRICO/ METODOLÓGICO</b>	Enfoque sociológico e História Oral. O primeiro buscando compreender como se constroem as visões dos professores sobre a profissão e a segunda como uma abordagem de coleta de dados. De acordo com pesquisadora, foram utilizados como referência Demetrio (2004); Torres (2003); Trebitsch (1994); Pollak (1987); Halbwachs (1990), Queiroz (1988) e Porteli (1997) (LOURO, 2004, p. 13).
<b>FONTE DE DADOS</b>	Entrevistas com professores de três universidades públicas: Federal de Pelotas, Federal do Rio Grande do Sul e Federal de Santa Maria.
<b>ANO</b>	2006
<b>TÍTULO</b>	Músicos de Orquestra: Um estudo sobre Educação e trabalho no campo das Artes
<b>AUTOR(A)</b>	Dilma Fabri Marão Pichoneri (PICHONERI, 2006)
<b>UNIVERSIDADE</b>	Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
<b>CURSO</b>	Mestrado em Educação (dissertação)
<b>ORIENTADOR(A)</b>	Liliana Rolfsen Petrilli Segnini
<b>SUJEITO DA PESQUISA</b>	Os artistas trabalhadores que integram a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo (OSM).
<b>TEMA</b>	Compreensão da articulação entre formação profissional dos músicos e as possibilidades de inserção no mercado de trabalho.
<b>REFERENCIAL TEÓRICO/ METODOLÓGICO</b>	Enfoque sociológico em bibliografias que tratam do tema e formação, além das relações sociais de sexo ou de gênero. A pesquisadora optou pela História Oral para entender “as diferentes trajetórias profissionais e pessoais dos sujeitos” (PICHONERI, 2006, P. 05).
<b>FONTE DE DADOS</b>	24 entrevistas com trabalhadores da direção e da gerência do teatro e da orquestra, com músicos da OSM e com técnicos. Além de observações de ensaios e apresentações que somaram 120 horas.
<b>ANO</b>	2007
<b>TÍTULO</b>	O curso técnico de música do Colégio Estadual Deputado Manoel Novaes na atuação profissional de seus egressos: uma abordagem sócio-histórica
<b>AUTOR(A)</b>	Jaqueline Câmara Leite (LEITE, 2007)
<b>UNIVERSIDADE</b>	Universidade Federal da Bahia (UFBA)

<b>CURSO</b>	Mestrado em Música (dissertação)
<b>ORIENTADOR(A)</b>	Ana Cristina Gama dos Santos Tourinho
<b>SUJEITO DA PESQUISA</b>	Egressos do curso técnico em música do Colégio Estadual Deputado Manuel Novaes (Salvador – BA).
<b>TEMA</b>	O significado da formação técnica em música “para construção e/ou ampliação de saberes musicais e conhecimentos ligados ao mundo do trabalho, assim como seu valor para a inserção e permanência no mercado de trabalho” (LEITE, 2007, p.07).
<b>REFERENCIAL TEÓRICO/ METODOLÓGICO</b>	Abordagem sociohistórica de Freitas (2002 e 2003) valorizando os aspectos descritivos e as percepções pessoais, compreendendo os sujeitos envolvidos e o contexto (FREITAS apud LEITE, 2007, p. 20).
<b>FONTE DE DADOS</b>	Entrevistas, questionários de caracterização
<b>ANO</b>	2007
<b>TÍTULO</b>	O músico anfíbio: um estudo sobre a atuação profissional multiface do músico com formação acadêmica
<b>AUTOR(A)</b>	Thaís Lobosque Aquino Ludovico (LUDOVICO, 2007)
<b>UNIVERSIDADE</b>	Universidade Federal de Goiás (UFG)
<b>CURSO</b>	Mestrado em Música (dissertação)
<b>ORIENTADOR(A)</b>	Glacy Antunes de Oliveira
<b>SUJEITO DA PESQUISA</b>	Músicos-professores que se dedicam a mais de uma atividade musical ou desempenham atividades extramusicais concomitantemente à prática na universidade.
<b>TEMA</b>	A atuação multiface do músico com formação acadêmica a partir de três dimensões: “a docência enquanto atividade historicamente constituída, as múltiplas possibilidades ocupacionais oferecidas pela Cadeia Produtiva da Economia da Música e o conceito de músico anfíbio” (LUDOVICO, 2007, p.06).
<b>REFERENCIAL TEÓRICO/ METODOLÓGICO</b>	Abordagem tridimensional: histórica, social e empírica do exercício profissional do músico. Dentro dessas abordagens, toma como base a Cadeia Produtiva da Economia da Música de Prestes Filho et al. (2005) e o conceito de artista anfíbio de Nestor Canclini (2006).
<b>FONTE DE DADOS</b>	Aplicação de questionários com professores de música da Escola de Música e Artes Cênica da Universidade Federal de Goiás.
<b>ANO</b>	2008
<b>TÍTULO</b>	“Eis aí a Lapa...”: processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa

<b>AUTOR(A)</b>	Luciana Pires de Sá Requião (REQUIÃO, 2008)
<b>UNIVERSIDADE</b>	Universidade Federal Fluminense (UFF)
<b>CURSO</b>	Doutorado em Educação (tese)
<b>ORIENTADOR(A)</b>	José dos Santos Rodrigues
<b>SUJEITO DA PESQUISA</b>	Músicos que se apresentam ao vivo nas casas de shows da Lapa-RJ
<b>TEMA</b>	As relações e os processos de trabalho dos músicos das casas de shows, procurando compreender os processos de produção da música no contexto sócio, político, econômico e cultural, articulando os processos capitalistas ao trabalho específico do músico.
<b>REFERENCIAL TEÓRICO/METODOLÓGICO</b>	Requião (2008) tomou como base o materialismo histórico-dialético para “chegar à essência do fenômeno, ao mundo da concreticidade” (REQUIÃO, 2008, p. 20).
<b>FONTE DE DADOS</b>	Observações participativas e entrevistas em casas de shows da Lapa durante quatro anos. Além disso, relatórios estatísticos do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) de 2006, documentos oficiais do Sindicato dos Músicos profissionais do Estado do Rio de Janeiro (SindMusi).
<b>ANO</b>	2008
<b>TÍTULO</b>	“Eu despedi o meu patrão”: um estudo sobre o trabalho e a formação profissional no campo da Música
<b>AUTOR(A)</b>	Zilmar Rodrigues de Souza (SOUZA, 2008)
<b>UNIVERSIDADE</b>	Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
<b>CURSO</b>	Doutorado em Música (tese)
<b>ORIENTADOR(A)</b>	Ricardo Goldemberg
<b>SUJEITO DA PESQUISA</b>	Processo de implementação do Curso Técnico em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e o músico formado no contexto das novas orientações curriculares para a Educação Profissional.
<b>TEMA</b>	As relações estabelecidas entre o profissional da música e o mundo do trabalho no que diz respeito à formação e atuação profissional.
<b>REFERENCIAL TEÓRICO/METODOLÓGICO</b>	“O eixo teórico da pesquisa foi substanciado pelas ideias dos pensadores como Marx (1983, 1985, 2004), Marx e Engels ([198?], 1986 <sup>a</sup> , 1986 <sup>b</sup> ), Weber (1991, 1995, 1996, 2001, 2004), Adorno (1970, 1985, 1986), Bourdieu (1974, 1996), Elias (1995), Arendt (2001), Atlan (2000), Mészáros (2005), Hegel (1995), Antunes (2003a, 2003b), Morin (1979, 2000, 2002), bem como autores que escreveram sobre o trabalho ou sociologia das



	profissões, entre eles Sennet (2001, 2003, 2004, 2006), Gorz (2003), Friedman e Naville (1973), Freidson (1998), Battaglia (1958), Negri e Hardt (2004), Kawarick (1994), Chalhoub (2001), Dubar (1998, 2005), Dubar e Tripier (1998) e Segnini (2004). Ainda de suma importância para este estudo foram os textos de Menger (2005) sobre o trabalho artístico e autores que subsidiaram as discussões referente à música, como Andrade (1991), Duprat (1997, [200?]), Tinhorão (1991, 1998), Harnoncourt (1998) e Castro (1998). De fundamental importância foi a presença de textos de autores que escreveram sobre temas relacionados ao neoliberalismo e educação, entre eles Frigotto (1986, 2003), Kuenzer (1999) e autores que contribuíram na discussão sobre a noção de competências, entre eles Perrenoud ([19?], 1999a, 1999b, 2000a, 2000b), Zarifian (2001), Markort (2004) e Ramos (2002)” (SOUZA, 2008, p. 18).
<b>FONTE DE DADOS</b>	Uso de artigos, jornais e revistas; aplicação de questionário; grupo focal; entrevistas com professores e alunos do Curso Técnico de Música da UFRN.
<b>ANO</b>	2009
<b>TÍTULO</b>	Estudar e trabalhar durante a Graduação em Música: Construindo sentidos sobre a formação profissional do músico e do professor de música
<b>AUTOR(A)</b>	Cíntia Thaís Morato (MORATO, 2009)
<b>UNIVERSIDADE</b>	Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
<b>CURSO</b>	Doutorado em Música (tese)
<b>ORIENTADOR(A)</b>	Jusamara Souza
<b>SUJEITO DA PESQUISA</b>	Alunos que atuam profissionalmente com música enquanto cursam o curso de graduação em música.
<b>TEMA</b>	A dimensão da educação superior em música relacionada à formação profissional dos alunos.
<b>REFERENCIAL TEÓRICO/ METODOLÓGICO</b>	Para “o conceito de formação as perspectivas teóricas de Jorge Larossa (2002, 2004a, 2004b, 2005) [...] A metodologia adotada foi o estudo de caso” (MORATO, 2009, p. 05).
<b>FONTE DE DADOS</b>	11 entrevistas com alunos do curso de licenciatura em Educação Artística com habilitação em Música da Universidade Federal de Uberlândia.
<b>ANO</b>	2010
<b>TÍTULO</b>	E se a orquestra desafinar? Contexto de produção e qualidade de vida no trabalho dos músicos da Orquestra Sinfônica de Teresina/PI

<b>AUTOR(A)</b>	Lígia Rocha Cavalcante Feitosa (FEITOSA, 2010)
<b>UNIVERSIDADE</b>	Universidade de Brasília (UNB)
<b>CURSO</b>	Mestrado em Psicologia Social, do Trabalho e das Organizações (tese)
<b>ORIENTADOR(A)</b>	Márcio César Ferreira
<b>SUJEITO DA PESQUISA</b>	Músicos da Orquestra Sinfônica de Teresina/PI
<b>TEMA</b>	“Relações entre o contexto de produção musical de uma orquestra e a qualidade de vida no trabalho dos músicos” (FEITOSA, 2010, p. 14).
<b>REFERENCIAL TEÓRICO/ METODOLÓGICO</b>	“O referencial teórico utilizado fundamentou-se nos pressupostos da Ergonomia da Atividade e, como abordagem metodológica, utilizou-se a Ergonomia da Atividade aplicada à Qualidade de vida no trabalho” (FEITOSA, 2010, p. 14).
<b>FONTE DE DADOS</b>	Inventário de Avaliação de Qualidade de vida no trabalho; entrevistas; registros fotográficos e observações sistemáticas.
<b>ANO</b>	2011
<b>TÍTULO</b>	Sentidos da Educação Profissional Técnica de nível médio em música: um estudo de caso com alunos do Centro de Educação Profissional em música Walkíria Lima, Macapá/AP
<b>AUTOR(A)</b>	Silvia Gomes Correia (CORREIA, 2011)
<b>UNIVERSIDADE</b>	Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
<b>CURSO</b>	Mestrado em Música (dissertação)
<b>ORIENTADOR(A)</b>	Luciana Marta Del-Ben
<b>SUJEITO DA PESQUISA</b>	Alunos do Centro de Educação Profissional em Música Wlakíria Lima (CEPMWL) – rede pública de Ensino do Estado do Amapá
<b>TEMA</b>	Formação profissional em música e os sentidos da Educação Profissional técnica de nível médio, expectativas e atuação profissional dos alunos e as contribuições do curso.
<b>REFERENCIAL TEÓRICO/ METODOLÓGICO</b>	Bases legais e formação profissional em música na perspectiva teórica de Bernard Charlot (CORREIA, 2011, p. 06).
<b>FONTE DE DADOS</b>	Entrevistas com treze alunos matriculados na CEPMLW.
<b>ANO</b>	2011
<b>TÍTULO</b>	Relações de trabalho em música: a desestabilização da harmonia
<b>AUTOR(A)</b>	Dilma Fabri Marão Pichoneri (PICHONERI, 2011)

<b>UNIVERSIDADE</b>	Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
<b>CURSO</b>	Doutorado em Educação (tese)
<b>ORIENTADOR(A)</b>	Liliana Rolfsen Petrilli Segnini
<b>SUJEITO PESQUISA</b> DA	Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo
<b>TEMA</b>	Relações de trabalho no campo artístico, as “mudanças nas formas e condições da organização do trabalho de músicos de orquestra no contexto de transformações na sociedade salarial” (PICHONERI, 2011, p. ix).
<b>REFERENCIAL TEÓRICO/ METODOLÓGICO</b>	Perspectiva sociológica de Norbert Elias (1994, 2001, 2005); categorias do pensamento de Robert Castel (1998) – sociedade salarial, nova questão social, trabalhadores sem trabalho e inúteis para o trabalho (apud PICHONERI, 2011, p. 27). E a desestabilização dos estáveis, instalação da precariedade, deficit de lugares (CASTEL apud PICHONERI, 2011, p. 28).
<b>FONTE DE DADOS</b>	Entrevistas, cadernos de campo e observações etnográficas, dados estatísticos, informações publicadas na grande imprensa.
<b>ANO</b>	2011
<b>TÍTULO</b>	Ser músico e viver da música no Brasil: Um estudo da trajetória do Centro Musical Porto-Alegrense (1920-1933)
<b>AUTOR(A)</b>	Júlia da Rosa Simões (SIMÕES, 2011)
<b>UNIVERSIDADE</b>	Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC)
<b>CURSO</b>	Mestrado em História (dissertação)
<b>ORIENTADOR(A)</b>	Maria Lúcia Bastos Kern
<b>SUJEITO PESQUISA</b> DA	Centro Musical Porto-Alegrense – associação de caráter sindical.
<b>TEMA</b>	Formação do músico e sua condição social. A história da profissionalização da categoria no Brasil. Inovações tecnológicas e capacidades individuais.
<b>REFERENCIAL TEÓRICO/ METODOLÓGICO</b>	A Sociologia de um gênio de Norbert Elias (2001); noção de campo e de autonomia de Pierre Bourdieu (2007); formação da classe operária e desenvolvimento de uma classe de Edward Thompson (1985 e 1997); e História Social da Música de Debora Rohr (2001) e William Weber (2004).
<b>FONTE DE DADOS</b>	Arquivos de jornais e livros que subsidiam a história da música no Rio Grande do Sul como de Antônio Tavares Cortes Real; livro de atas do Centro Musical; livro de visitantes ilustres e de autógrafos; livro de recibos de obras e músicas retiradas; registro de sócios do Sindicato Musical de Porto Alegre; livro de atas do Sindicato Musical de Porto Alegre.

<b>ANO</b>	2012
<b>TÍTULO</b>	A produção de identidades profissionais no cenário musical de Santa Maria
<b>AUTOR(A)</b>	Felipe Batistella Alvares (ALVARES, 2012)
<b>UNIVERSIDADE</b>	Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)
<b>CURSO</b>	Mestrado em Educação (dissertação)
<b>ORIENTADOR(A)</b>	Luís Fernando Lazzarin
<b>SUJEITO PESQUISA</b> <b>DA</b>	O músico profissional santa-mariense
<b>TEMA</b>	O músico na UFSM o qual aprende trabalhando e o “processo de produção de identidades e subjetividades do músico profissional santa-mariense” dentro da universidade, considerando “a escola da vida”, os “discursos acadêmicos” e “o mercado de trabalho” (ALVARES, 2012, p. 09).
<b>REFERENCIAL TEÓRICO/ METODOLÓGICO</b>	Teorização proposta pelos Estudos Culturais em Educação.
<b>FONTE DE DADOS</b>	Grupo de seis músicos profissionais de Santa Maria; documentos com diretrizes curriculares da UFSM.
<b>ANO</b>	2012
<b>TÍTULO</b>	Arte, trabalho e profissão docente: contradições nas relações de trabalho dos artistas na Universidade Pública
<b>AUTOR(A)</b>	Carmem Lúcia Rodrigues Arruda (ARRUDA, 2012)
<b>UNIVERSIDADE</b>	Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
<b>CURSO</b>	Doutorado em Ciências Sociais (tese)
<b>ORIENTADOR(A)</b>	Liliana Rolfsen Petrilli Segnini
<b>SUJEITO PESQUISA</b> <b>DA</b>	O artista docente do ensino superior público no Instituto de Artes da UNICAMP.
<b>TEMA</b>	“Contextualização histórica da criação da UNICAMP e do Instituto de Artes, o processo de institucionalização da Arte no ensino superior e as relações de trabalho de artistas no contexto de uma instituição burocrática, organizada de forma racional e legal” (ARRUDA, 2012, p. xi)
<b>REFERENCIAL TEÓRICO/ METODOLÓGICO</b>	Os estabelecidos e <i>outsiders</i> de Norbert e Scotson (2000). O assalariamento do artista e as formas efêmeras e instáveis de trabalho observado por autores como Becker (1992), Freidson (1994), Menger (2005), Moulin (1992 e 2000), Paradeise (1999) (ARRUDA, 2012, p. 04).

<b>FONTE DE DADOS</b>	Dados históricos e atuais das universidades públicas e das políticas públicas do Brasil; dados estatísticos do Censo do Ensino Superior do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais (Inep) do Ministério da Educação (MEC) referentes ao ensino superior, destacando Artes; histórico da UNICAMP e criação do Instituto de Artes; pesquisa documento de legislações; 14 entrevistas com professores pesquisadores artistas e três entrevistas com ex-diretores do Instituto de Artes da UNICAMP.
<b>ANO</b>	2012
<b>TÍTULO</b>	Educação musical, marxismo e o conflito entre a reprodução e a superação do capital
<b>AUTOR(A)</b>	Yuri Coutinho Ismael da Costa (COSTA, 2012)
<b>UNIVERSIDADE</b>	Universidade Federal da Paraíba (UFPB)
<b>CURSO</b>	Mestrado em Música (dissertação)
<b>ORIENTADOR(A)</b>	Luís Ricardo Silva Queiroz
<b>SUJEITO DA PESQUISA</b>	“As relações entre educação musical e a atual configuração do modo de produção capitalista” (COSTA, 2012, p. 11).
<b>TEMA</b>	A educação musical em sua práxis e sua compreensão sobre a atual configuração da nossa sociedade.
<b>REFERENCIAL TEÓRICO/ METODOLÓGICO</b>	Materialismo histórico-dialético e a ontologia marxiana-lukacsiana.
<b>FONTE DE DADOS</b>	Periódicos da Associação Brasileira de Educação Musical.
<b>ANO</b>	2012
<b>TÍTULO</b>	Formação de nível técnico e atuação profissional do músico egresso do Conservatório Estadual de Música de Uberlândia
<b>AUTOR(A)</b>	Beatriz de Macedo Oliveira (OLIVEIRA, 2012)
<b>UNIVERSIDADE</b>	Universidade Federal de Uberlândia (UFU)
<b>CURSO</b>	Mestrado em Música (dissertação)
<b>ORIENTADOR(A)</b>	Sônia Tereza da Silva Ribeiro
<b>SUJEITO DA PESQUISA</b>	A organização curricular de 2005 do curso técnico em música do Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli de Uberlândia – MG.
<b>TEMA</b>	“A formação e a atuação profissional de músicos de nível técnico sob a óptica da reforma da Educação Profissional” (OLIVEIRA, 2012, p. 07).

<b>REFERENCIAL TEÓRICO/ METODOLÓGICO</b>	“Abordagem da relação entre formação e atuação quanto aos sujeitos que pensam, agem e interpretam esta relação” de Demo (1996, 1999, 2000, 2002, 2004, 2009) (OLIVEIRA, 2012, p. 41).
<b>FONTE DE DADOS</b>	Entrevistas orais e escritas realizadas com egressos do curso técnico em música do Conservatório de Uberlândia-MG.
<b>ANO</b>	2012
<b>TÍTULO</b>	Educação profissional técnica de nível médio em música: diálogos entre formação profissional e mundo do trabalho
<b>AUTOR(A)</b>	Raquel Carmona Torres Félix (FÉLIX, 2012)
<b>UNIVERSIDADE</b>	Universidade Federal da Paraíba (UFPB)
<b>CURSO</b>	Mestrado em Música (dissertação)
<b>ORIENTADOR(A)</b>	Maria Guiomar de Carvalho Ribas
<b>SUJEITO DA PESQUISA</b>	Egressos do Curso Técnico de Instrumento da Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (EMUFRN)
<b>TEMA</b>	“Educação profissional técnica de nível médio em música [...] diálogo entre a formação profissional técnica oportunizada em música e o mundo do trabalho, tendo como eixo estruturante a legislação que gerencia e fundamenta os cursos técnicos no Brasil” (FÉLIX, 2012, p. 06).
<b>REFERENCIAL TEÓRICO/ METODOLÓGICO</b>	“A formação do indivíduo para o mundo do trabalho [...] a partir das transformações sociais, culturais, tecnológicas e políticas que demarcam épocas situações” considerando os autores Manfredi (2002), Franco et al. (2004), Cunha (2005), Kuenzer (2008), Silva (2008), Frigotto e Ciavatta (2006) (FÉLIX, 2012, p.17).
<b>FONTE DE DADOS</b>	Entrevistas com alunos de guitarra, percussão saxofone, no âmbito da música popular, do curso técnico da EMUFRN.
<b>ANO</b>	2013
<b>TÍTULO</b>	A coragem de ser músico de orquestra sinfônica: uma análise baseada na psicodinâmica do trabalho
<b>AUTOR(A)</b>	Eric Campos Alvarenga (ALVARENGA, 2013)
<b>UNIVERSIDADE</b>	Universidade Federal do Pará (UFPA)
<b>CURSO</b>	Mestrado em Psicologia (dissertação)
<b>ORIENTADOR(A)</b>	Paulo de Tarso de Oliveira
<b>SUJEITO DA PESQUISA</b>	Músicos da Orquestra Sinfônica da Amazônia

<b>TEMA</b>	Aspectos de prazer e sofrimento psíquico das relações de trabalho do músico, sua organização, condições, estratégias coletivas e reconhecimento.
<b>REFERENCIAL TEÓRICO/ METODOLÓGICO</b>	Psicodinâmica do trabalho que envolve “a saúde psíquica no trabalho” e suas “estratégias de mediação mobilizadas pelos trabalhadores para suportar o sofrimento e transformar [...] o trabalho em fonte de prazer” (ALVARENGA, 2013, p. 04).
<b>FONTE DE DADOS</b>	Entrevistas individuais e coletivas com 9 músicos da Orquestra Sinfônica da Amazônia.
<b>ANO</b>	2014
<b>TÍTULO</b>	Educação Profissional Técnica de Nível médio em Música – formação de instrumentistas e inserção laborativa na visão de seus atores. O caso do CEP – Escola de Música de Brasília
<b>AUTOR(A)</b>	Cristina Porto Costa (COSTA, 2014)
<b>UNIVERSIDADE</b>	Universidade de Brasília (UNB)
<b>CURSO</b>	Doutorado em Educação (tese)
<b>ORIENTADOR(A)</b>	Bernardo Kipnis
<b>SUJEITO DA PESQUISA</b>	Egressos do Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília.
<b>TEMA</b>	“A relação entre formação de técnicos instrumentistas em nível médio e sua inserção laborativa” (COSTA, 2014, p. 06).
<b>REFERENCIAL TEÓRICO/ METODOLÓGICO</b>	Sociologia das profissões (FREDSON, MENGER e FRANZOI apud COST, 2014) e da Economia Criativa (BRASIL/MINC/SEC e HOWKINS, apud COSTA, 2014).
<b>FONTE DE DADOS</b>	Grupo focal com cinco professores de instrumento e <i>survey</i> com 152 candidatos aos cursos instrumentais; 24 entrevistas com coordenadores, duas com gestores e cinco com empregadores; <i>survey online</i> com 109 egressos dos cursos de instrumentos.
<b>ANO</b>	2014
<b>TÍTULO</b>	Condições e contradições da atividade artística: um estudo sobre os profissionais da música e seus representantes coletivos no Brasil e em Portugal
<b>AUTOR(A)</b>	Fábio Luiz Tezini Crocco (CROCCO, 2014)
<b>UNIVERSIDADE</b>	Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)
<b>CURSO</b>	Doutorado em Ciências Sociais (tese)
<b>ORIENTADOR(A)</b>	Fátima Aparecida Cabral (Brasil) e Paula Abreu (Portugal)

<b>SUJEITO PESQUISA</b>	<b>DA</b>	Órgãos representativos coletivos dos músicos do Brasil e de Portugal.
<b>TEMA</b>		“Condições e contradições da atividade dos músicos profissionais na sociedade capitalista contemporânea” (CROCCO, 2014, p. 08).
<b>REFERENCIAL TEÓRICO/ METODOLÓGICO</b>		Mediação da sociologia do trabalho com a sociologia da cultura e da música de acordo com discurso do direito natural de Locke (1994), a concepção estética Kantiana de genialidade e originalidade (2005), a autonomia do artista de Elias (1995), a análise científica sobre a arte de Weber (1995), a influência dos meios de reprodutibilidade artística na concepção qualitativa da obra (BENJAMIN, 1983), a função social da arte (ADORNO, 1983) e as profissões artísticas como laboratório de flexibilidades de Menger (2005) (CROCCO, 2014, p. 17-18).
<b>FONTE DE DADOS</b>		Relatos e contribuições dos representantes musicais do Brasil e de Portugal; entrevistas e legislação.
<b>ANO</b>		2014
<b>TÍTULO</b>		Flautear: uma atividade muito além de “levar a vida na flauta” – A construção identitária do flautista brasileiro como trabalhador
<b>AUTOR(A)</b>		Luís Carlos Vasconcelos Furtado (FURTADO, 2014)
<b>UNIVERSIDADE</b>		Universidade de Brasília (UNB)
<b>CURSO</b>		Doutorado em História (tese)
<b>ORIENTADOR(A)</b>		Márcia de Melo Martins Kuyumjian
<b>SUJEITO PESQUISA</b>	<b>DA</b>	O flautista erudito profissional brasileiro
<b>TEMA</b>		Quem é o profissional de flauta erudita, “onde vive, atua, trabalha, como ele se vê e se identifica com a atividade”. Informações sobre sua formação musical, seu trabalho, suas atividades cotidianas, as instituições de trabalho e de representatividade da classe (FURTADO, 2014, p. 09).
<b>REFERENCIAL TEÓRICO/ METODOLÓGICO</b>		História Cultural de Roger Chartier.
<b>FONTE DE DADOS</b>		Entrevistas com flautistas em idades entre 20 a 82 anos, de todas as regiões do país.
<b>ANO</b>		2014
<b>TÍTULO</b>		Em equilíbrio precário: o trabalho do profissional da dança em ações socioeducativas
<b>AUTOR(A)</b>		Laura Pronsato (PRONSATO, 2014)



<b>UNIVERSIDADE</b>	Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
<b>CURSO</b>	Doutorado em Educação (tese)
<b>ORIENTADOR(A)</b>	Márcia Maria Strazzacapa Hernandez
<b>SUJEITO DA PESQUISA</b>	Programas e projetos socioeducativos no campo da dança na cidade de São Paulo a partir do fim da década de 1980.
<b>TEMA</b>	O ensino e as condições de trabalho dos artistas e educadores de programas e projetos socioeducativas.
<b>REFERENCIAL TEÓRICO/ METODOLÓGICO</b>	Utiliza como principal referencial Rudolf Laban, estudioso do movimento que permite estímulos ao educando; o fazer artístico em dança a partir de Benjamin (1994), Larrosa (2004), Kramer (1998); e o campo do trabalho na leitura dos autores Bourdieu (1998) e Sennet (2009).
<b>FONTE DE DADOS</b>	Autobiografia e entrevistas semiestruturadas com 18 artistas e educadores de dança e dois ex-alunos do projeto Dança Negra Contemporânea em São Paulo.
<b>ANO</b>	2015
<b>TÍTULO</b>	Música, Trabalho, Educação e Capital: Um estudo sobre as relações entre formação e atuação profissional do músico no Brasil a partir do século XXI
<b>AUTOR(A)</b>	Eduardo Bertussi (BERTUSSI, 2015)
<b>UNIVERSIDADE</b>	Universidade Federal da Bahia (UFBA)
<b>CURSO</b>	Mestrado em Educação (dissertação)
<b>ORIENTADOR(A)</b>	Maria Regina Filgueiras Antoniazzi
<b>SUJEITO DA PESQUISA</b>	O músico-produtor e a indústria fonográfica.
<b>TEMA</b>	A autonomia do músico no acesso e domínio dos meios de produção fonográfica. A relação entre a prática e a formação desse músico.
<b>REFERENCIAL TEÓRICO/ METODOLÓGICO</b>	Materialismo histórico-dialético.
<b>FONTE DE DADOS</b>	Sete pesquisas de pós-graduação <i>strictu sensu</i> : cinco dissertações e duas teses cujas temáticas se aproximam com o objeto de estudos.
<b>ANO</b>	2015
<b>TÍTULO</b>	Motivação na formação inicial: um estudo com licenciados em Música do Brasil

<b>AUTOR(A)</b>	Mário André Wanderley Oliveira (OLIVEIRA, 2015)
<b>UNIVERSIDADE</b>	Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
<b>CURSO</b>	Doutorado em Música (tese)
<b>ORIENTADOR(A)</b>	Liane Hentschke
<b>SUJEITO DA PESQUISA</b>	Professores de música com curso de licenciatura em música da Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES)
<b>TEMA</b>	A formação e suas inter-relações com as expectativas, os aspectos socioculturais e as pretensões profissionais dos licenciados em música com carreira docente na educação básica.
<b>REFERENCIAL TEÓRICO/ METODOLÓGICO</b>	Modelo de Expectativa e Valor de Eccles, O’Neill, Wigfield (2005) (OLIVEIRA, 2015, p. 08)
<b>FONTE DE DADOS</b>	“Foi definido o <i>survey</i> interseccional baseado na internet, com adoção da técnica bola de neve” com retorno de 477 licenciados de todas regiões do país (OLIVEIRA, 2015, p. 08).
<b>ANO</b>	2015
<b>TÍTULO</b>	Traços de percursos de inserção profissional: um estudo sobre egressos dos Conservatórios Estaduais de Música de Minas Gerais
<b>AUTOR(A)</b>	Maria Odília de Quadros Pimentel (PIMENTEL, 2015)
<b>UNIVERSIDADE</b>	Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
<b>CURSO</b>	Mestrado em Música (dissertação)
<b>ORIENTADOR(A)</b>	Luciana Del-Ben
<b>SUJEITO DA PESQUISA</b>	Egressos dos cursos técnicos dos Conservatórios Estaduais de Música de Minas Gerais.
<b>TEMA</b>	A inserção profissional dos egressos de curso técnico em música, suas escolhas, precariedade e flexibilidade no trabalho e baixos salários.
<b>REFERENCIAL TEÓRICO/ METODOLÓGICO</b>	O ensino tecnicista de música discutidos por Espiridião (2002), Lima (2003), Nascimento (2003), Vasconcelos (2002), Viegas (2006) (PIMENTEL, 2015, p. 34).  A complexidade da vida profissional do músico de acordo com Beeching (2010), Freer Bennet (2012), Huhtanen (2012), Pike (2014) e Weller (2014).  As carreiras inconstantes e intermitentes de Carey e Lebler (2012), Drummond (2012).

	<p>A Educação Profissional em música por Bennett e Freer (2012), Huhtanen (2010), Lancaster (2008).</p> <p>As discrepâncias entre perspectivas institucionais e as dos alunos por Carruthers (2010).</p> <p>As reformas curriculares para melhor desenvolvimentos dos músicos de Beeching (2010), Hughes et al.(2014), Huhtanen (2010), Pike (2014), Tolmie (2014), Weller (2014).</p> <p>Empreendedorismo, marketing pessoal e <i>branding</i> por Beeching (2010), Huhtanen (2010) e Pike (2014).</p> <p>(PIMENTEL, 2015, p. 41)</p>
<b>FONTE DE DADOS</b>	Questionário autoadministrado via internet com egressos dos cursos técnicos de 10 dos 12 Conservatórios Estaduais doas anos de 2010, 2011 e 2012.
<b>ANO</b>	2017
<b>TÍTULO</b>	A prática profissional do músico popular: Investigação sobre experiências, processos de formação e competências para atuar na cadeia produtiva da música
<b>AUTOR(A)</b>	Felipe Pacheco dos Santos (SANTOS, 2017)
<b>UNIVERSIDADE</b>	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
<b>CURSO</b>	Mestrado em Música (dissertação)
<b>ORIENTADOR(A)</b>	Luciana Pires de Sá Requião
<b>SUJEITO DA PESQUISA</b>	O músico popular profissional
<b>TEMA</b>	Contexto de formação profissional do músico popular, suas experiências profissionais e suas competências.
<b>REFERENCIAL TEÓRICO/ METODOLÓGICO</b>	Cadeia Produtiva da Música (PRESTES FILHO, 2005 & REQUIÃO, 2010).
<b>FONTE DE DADOS</b>	Entrevistas semidirigidas com quatro músicos experientes (guitarrista, tecladista, saxofonista e flautista, e cavaquinista).
<b>ANO</b>	2017
<b>TÍTULO</b>	Trabalho com música: Um estudo etnográfico sobre as formas de organização e sustentação de grupos que atuam em Londrina
<b>AUTOR(A)</b>	Júlio César Silva Erthal (ERTHAL, 2017)
<b>UNIVERSIDADE</b>	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
<b>CURSO</b>	Doutorado em Musicologia (tese)

<b>ORIENTADOR(A)</b>	José Alberto Salgado e Silva
<b>SUJEITO DA PESQUISA</b>	Quatro conjuntos musicais: Duo Claves (música instrumental); Clrus (sexteto vocal); Sonatta (música para casamento); e Firulla (pagode romântico). Grupos que trabalham com música em Londrina - Paraná.
<b>TEMA</b>	Os modos de relação com a música, as maneiras de lidar com os cenários de atuação, a sustentação de um trabalho e as ações empreendedoras de grupos musicais. A realidade dos músicos brasileiros, suas motivações e dificuldades (ERTHAL, 2017, p. vii).
<b>REFERENCIAL TEÓRICO/ METODOLÓGICO</b>	Estudo etnográfico e etnomusicologia de acordo com Peirano (1998, 2006) e o conceito de modos de relação com a música elaborado por Luís Melo Campos (2008) (ERTHAL, 2017, p. 03).
<b>FONTE DE DADOS</b>	Censo demográfico do IBGE; revista “Perfil de Londrina”; Dados quantitativos da Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro (FIRJAN); Fundação Getúlio Vargas (FGV), IBGE e Ministério da Cultura (MinC) sobre a situação dos músico no Brasil (ERTHAL, 2017, p. 03-04).
<b>ANO</b>	2017
<b>TÍTULO</b>	Paradoxos das atividades artísticas na narrativa de músicos denominados independentes
<b>AUTOR(A)</b>	Amanda Patrycia Coutinho de Cesqueira (CERQUEIRA, 2017)
<b>UNIVERSIDADE</b>	Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
<b>CURSO</b>	Doutorado em Ciências Sociais (tese)
<b>ORIENTADOR(A)</b>	Liliana Rolfsen Petrilli Segnini
<b>SUJEITO DA PESQUISA</b>	O músico independente, autônomo e empresário de si mesmo das cidades de Recife e de São Paulo.
<b>TEMA</b>	Relações de trabalho na indústria cultural, no campo da música, nas atividades dos músicos independentes.
<b>REFERENCIAL TEÓRICO/ METODOLÓGICO</b>	Sociólogos que abordam os conceitos de economia da cultura, economia criativa e cultura como empreendedorismo como Antunes (2009), Becker (2006), Benhamor (2007), Coli (2006), Coulangeon (2004), Menger (2005), Pichoneri (2011), Requião (2008), Segnini (2012); a Indústria fonográfica no Brasil de acordo com Cozes (1998), Dias (2000), Marche (2006), Morelli (2009), Pinto (2011), Vaz (1988) e Vicente (1996); o sociometabolismo do capital analisado por Mézaros (2011); a Indústria Cultural por Adorno (2002) e Benjamin (1994); e o trabalho imaterial de acordo com Negri e Lazzarato (2001) e Gorz (2009).

	(CERQUEIRA, 2017, p. 15-17)
<b>FONTE DE DADOS</b>	Dados coletados pelo IBGE na Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) do Ministério do Trabalho (MTE) com Relação Anual de Informações Sociais (RAIS). E entrevistas com 22 artistas de Recife e São Paulo.
<b>ANO</b>	2018
<b>TÍTULO</b>	Carreira <i>outsider</i> : Um estudo sobre o processo de rotulação da carreira de Músico em Minas Gerais, Brasil
<b>AUTOR(A)</b>	Leandro Eduardo Vieira Barros (BARROS, 2018)
<b>UNIVERSIDADE</b>	Universidade Federal de Lavras (UFLA)
<b>CURSO</b>	Doutorado em Administração (tese)
<b>ORIENTADOR(A)</b>	Mônica Carvalho Alves Cappelle
<b>SUJEITO DA PESQUISA</b>	Músicos de São João del-Rei e Tiradentes que tem “como principal fonte de renda o trabalho com a música sertaneja, realizando shows, atuando em escolas de música ou outra atividade relacionada à música” (BARROS, 2018, p. 14).
<b>TEMA</b>	A “rotulação da carreira <i>outsider</i> para músicos [...] e as implicações sociais e profissionais” (BARROS, 2018, p. 07).
<b>REFERENCIAL TEÓRICO/METODOLÓGICO</b>	Teoria da Rotulação de Howard S. Becker (2008)
<b>FONTE DE DADOS</b>	Entrevistas com 11 músicos, com o presidente da Associação dos Artistas culturais do Campo das Vertentes e um empresário das cidades de São João del-Rei e Tiradentes.
<b>ANO</b>	2018
<b>TÍTULO</b>	“Toca um Jazz no Galpão”: A construção de identidades profissionais e musicais na música independente contemporânea do Rio Grande do Sul.
<b>AUTOR(A)</b>	Clarissa Figueiró Ferreira (FERREIRA, 2018)
<b>UNIVERSIDADE</b>	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
<b>CURSO</b>	Doutorado em Musicologia (tese)
<b>ORIENTADOR(A)</b>	Pedro Aragão
<b>SUJEITO DA PESQUISA</b>	Músicos independentes do Rio Grande do Sul
<b>TEMA</b>	Construção social e identitária do músico gaúcho, as transformações estéticas da música regional gaúcha e o desenvolvimento do mercado fonográfico no Rio Grande do Sul.

<b>REFERENCIAL TEÓRICO/ METODOLÓGICO</b>	Etnomusicologia a partir de Merriam (1977), Araújo (2016), Pelinski (1997), Geertz (1978), Frehse (2011), Clifford (2002), Cooley (1997), Ianni (1996), Goldman (2003); e Antropologia Musical de acordo com Seeger (2005).
<b>FONTE DE DADOS</b>	Acompanhamento etnográfico dos músicos dos grupos Pirisca Grecco, Instrumental Picumã e Gabriel Romano.
<b>ANO</b>	2019
<b>TÍTULO</b>	Inserção profissional de Egressos dos Cursos Técnicos dos Conservatórios Estaduais de Música de Minas Gerais: Inter-relações da formação e do trabalho/emprego
<b>AUTOR(A)</b>	Maria Odília de Quadros Pimentel (PIMENTEL, 2019)
<b>UNIVERSIDADE</b>	Universidade Federal da Paraíba (UFPB)
<b>CURSO</b>	Doutorado em Música (tese)
<b>ORIENTADOR(A)</b>	Luís Ricardo Silva Queiroz
<b>SUJEITO DA PESQUISA</b>	Egressos dos cursos técnicos dos Conservatórios Estaduais de Música de Minas Gerais
<b>TEMA</b>	Percursos de inserção profissional, inter-relações da educação e formação com trabalho/emprego
<b>REFERENCIAL TEÓRICO/ METODOLÓGICO</b>	Conceito de inserção profissional de Alves (2003, 2005, 2008) e campo de inserção profissional de acordo com Franzói (2011).
<b>FONTE DE DADOS</b>	16 entrevistas com egressos dos Conservatórios de Música.
<b>ANO</b>	2019
<b>TÍTULO</b>	Atuação e formação de músicos de casamentos na cidade de Uberlândia – MG
<b>AUTOR(A)</b>	Diego Caaobi dos Santos Simão (SIMÃO, 2019)
<b>UNIVERSIDADE</b>	Universidade Federal de Uberlândia (UFU)
<b>CURSO</b>	Mestrado em Música (dissertação)
<b>ORIENTADOR(A)</b>	Lilia Neves Gonçalves
<b>SUJEITO DA PESQUISA</b>	Músicos que tocam em casamentos na cidade de Uberlândia-MG.
<b>TEMA</b>	Entrada, permanência e projeção profissional do músico.
<b>REFERENCIAL TEÓRICO/ METODOLÓGICO</b>	Conceito de socialização profissional de Cubar (2005 e 2012) e a concepção de música como prática social de Souza (2004).

<b>FONTE DE DADOS</b>	Entrevista com cinco músicos de Uberlândia que tocam em casamentos.
-----------------------	---